

21ª BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL

 sesc

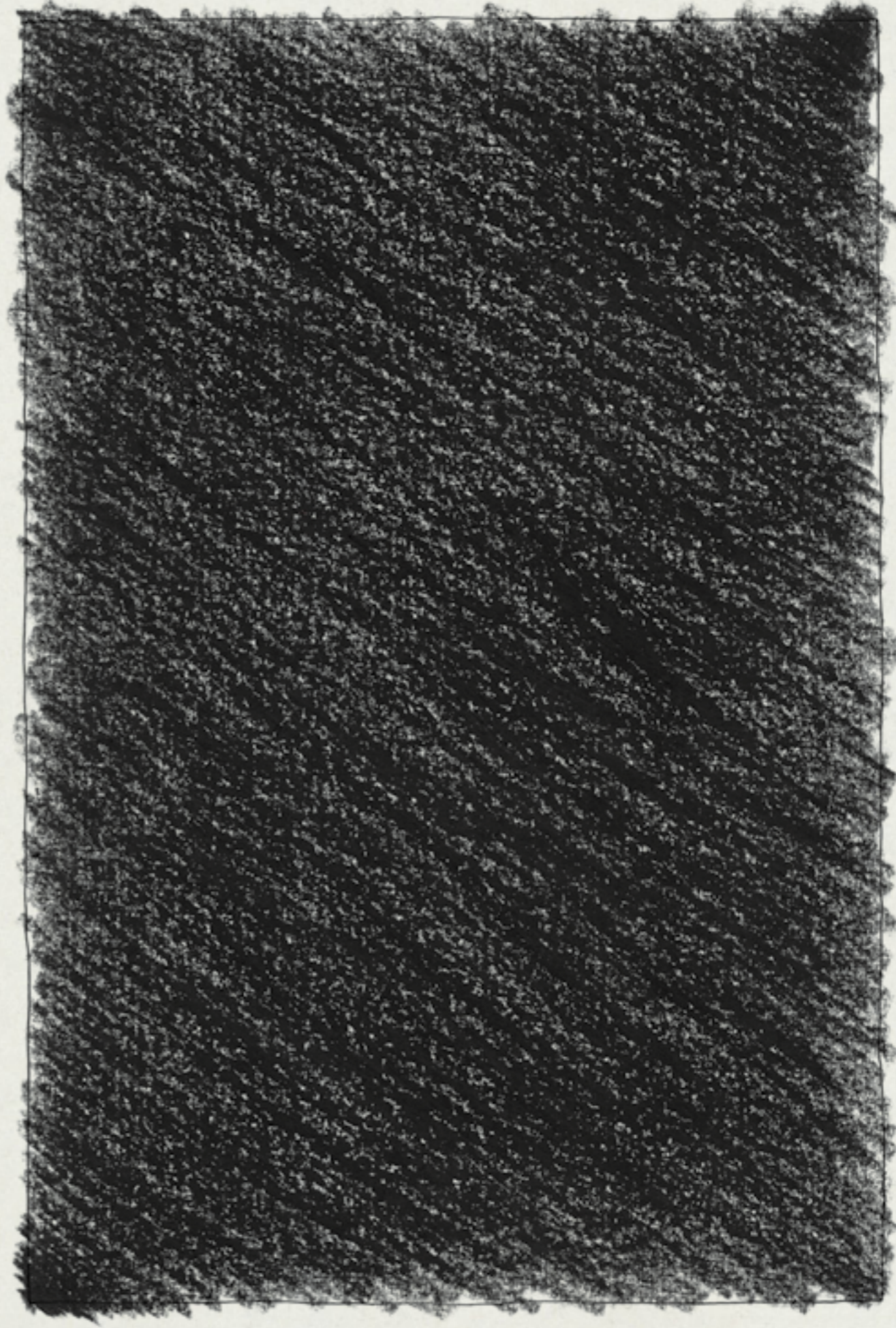
 ASSOCIAÇÃO
CULTURAL
VIDEOBRASIL

COMUNIDADES IMAGINADAS

Marilá Dardot

Livro de Colorir

Brasil 2017-2019



Polícia encontra
R\$ 51 mi em
imóvel que seria
ligado a Geddel



Abertura de mostra no MAM gera polêmica

A causa foi interação de criança com bonecas na em performance



DA FOME AO MEDO

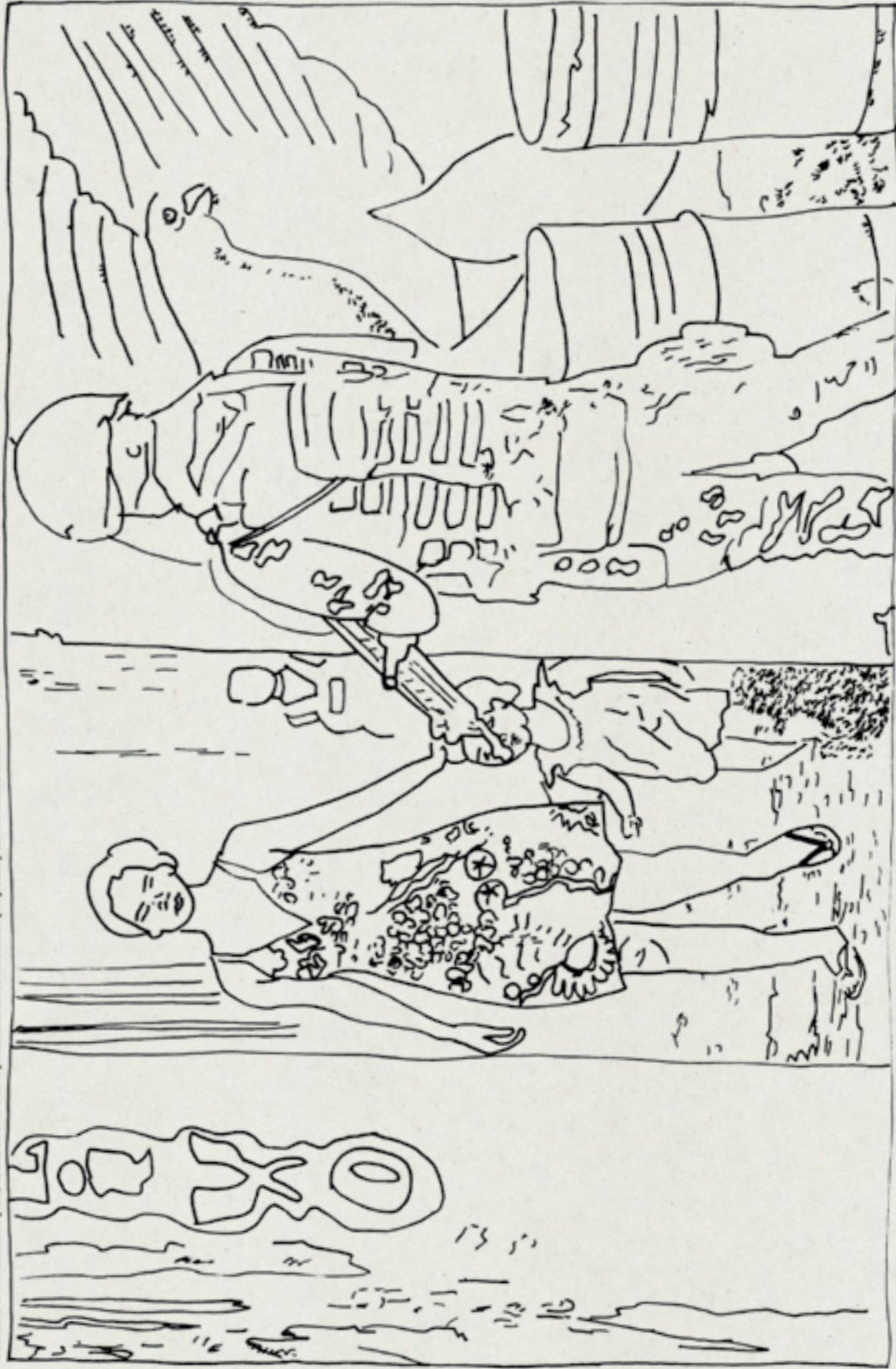
Falta de trabalho e de comida motivou família a fugir da Venezuela para o Brasil, onde se tornou alvo de ataque com fogo em Boa Vista



16 FOLHA DE SÃO PAULO
17 FOLHA DE SÃO PAULO
18 FOLHA DE SÃO PAULO
19 FOLHA DE SÃO PAULO
20 FOLHA DE SÃO PAULO
21 FOLHA DE SÃO PAULO
22 FOLHA DE SÃO PAULO
23 FOLHA DE SÃO PAULO
24 FOLHA DE SÃO PAULO
25 FOLHA DE SÃO PAULO
26 FOLHA DE SÃO PAULO
27 FOLHA DE SÃO PAULO
28 FOLHA DE SÃO PAULO
29 FOLHA DE SÃO PAULO
30 FOLHA DE SÃO PAULO
31 FOLHA DE SÃO PAULO
32 FOLHA DE SÃO PAULO
33 FOLHA DE SÃO PAULO
34 FOLHA DE SÃO PAULO
35 FOLHA DE SÃO PAULO
36 FOLHA DE SÃO PAULO
37 FOLHA DE SÃO PAULO
38 FOLHA DE SÃO PAULO
39 FOLHA DE SÃO PAULO
40 FOLHA DE SÃO PAULO
41 FOLHA DE SÃO PAULO
42 FOLHA DE SÃO PAULO
43 FOLHA DE SÃO PAULO
44 FOLHA DE SÃO PAULO
45 FOLHA DE SÃO PAULO
46 FOLHA DE SÃO PAULO
47 FOLHA DE SÃO PAULO
48 FOLHA DE SÃO PAULO
49 FOLHA DE SÃO PAULO
50 FOLHA DE SÃO PAULO
51 FOLHA DE SÃO PAULO
52 FOLHA DE SÃO PAULO
53 FOLHA DE SÃO PAULO
54 FOLHA DE SÃO PAULO
55 FOLHA DE SÃO PAULO
56 FOLHA DE SÃO PAULO
57 FOLHA DE SÃO PAULO
58 FOLHA DE SÃO PAULO
59 FOLHA DE SÃO PAULO
60 FOLHA DE SÃO PAULO
61 FOLHA DE SÃO PAULO
62 FOLHA DE SÃO PAULO
63 FOLHA DE SÃO PAULO
64 FOLHA DE SÃO PAULO
65 FOLHA DE SÃO PAULO
66 FOLHA DE SÃO PAULO
67 FOLHA DE SÃO PAULO
68 FOLHA DE SÃO PAULO
69 FOLHA DE SÃO PAULO
70 FOLHA DE SÃO PAULO
71 FOLHA DE SÃO PAULO
72 FOLHA DE SÃO PAULO
73 FOLHA DE SÃO PAULO
74 FOLHA DE SÃO PAULO
75 FOLHA DE SÃO PAULO
76 FOLHA DE SÃO PAULO
77 FOLHA DE SÃO PAULO
78 FOLHA DE SÃO PAULO
79 FOLHA DE SÃO PAULO
80 FOLHA DE SÃO PAULO
81 FOLHA DE SÃO PAULO
82 FOLHA DE SÃO PAULO
83 FOLHA DE SÃO PAULO
84 FOLHA DE SÃO PAULO
85 FOLHA DE SÃO PAULO
86 FOLHA DE SÃO PAULO
87 FOLHA DE SÃO PAULO
88 FOLHA DE SÃO PAULO
89 FOLHA DE SÃO PAULO
90 FOLHA DE SÃO PAULO
91 FOLHA DE SÃO PAULO
92 FOLHA DE SÃO PAULO
93 FOLHA DE SÃO PAULO
94 FOLHA DE SÃO PAULO
95 FOLHA DE SÃO PAULO
96 FOLHA DE SÃO PAULO
97 FOLHA DE SÃO PAULO
98 FOLHA DE SÃO PAULO
99 FOLHA DE SÃO PAULO
100 FOLHA DE SÃO PAULO

Judiciário e Congresso articulam criação de um 'SUS da segurança'

Em meio à violência no país, ministros do STF e parlamentares retomam proposta parada desde 2012



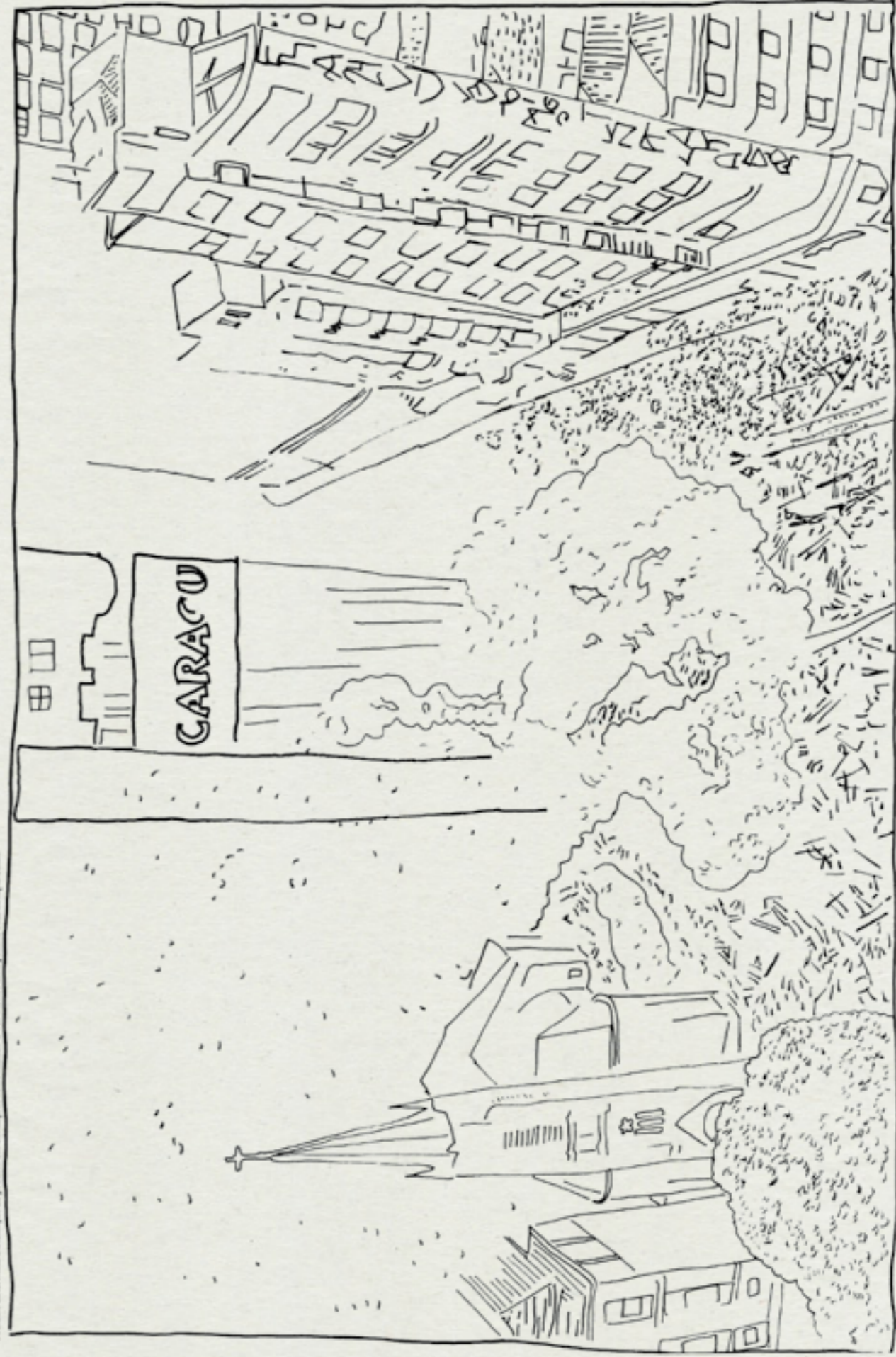
Polícia acredita em execução de vereadora; atos reúnem multidões

Marcelle Franco havia denunciado supostos crimes cometidos por PMs; Polícia Federal vai auxiliar nas investigações

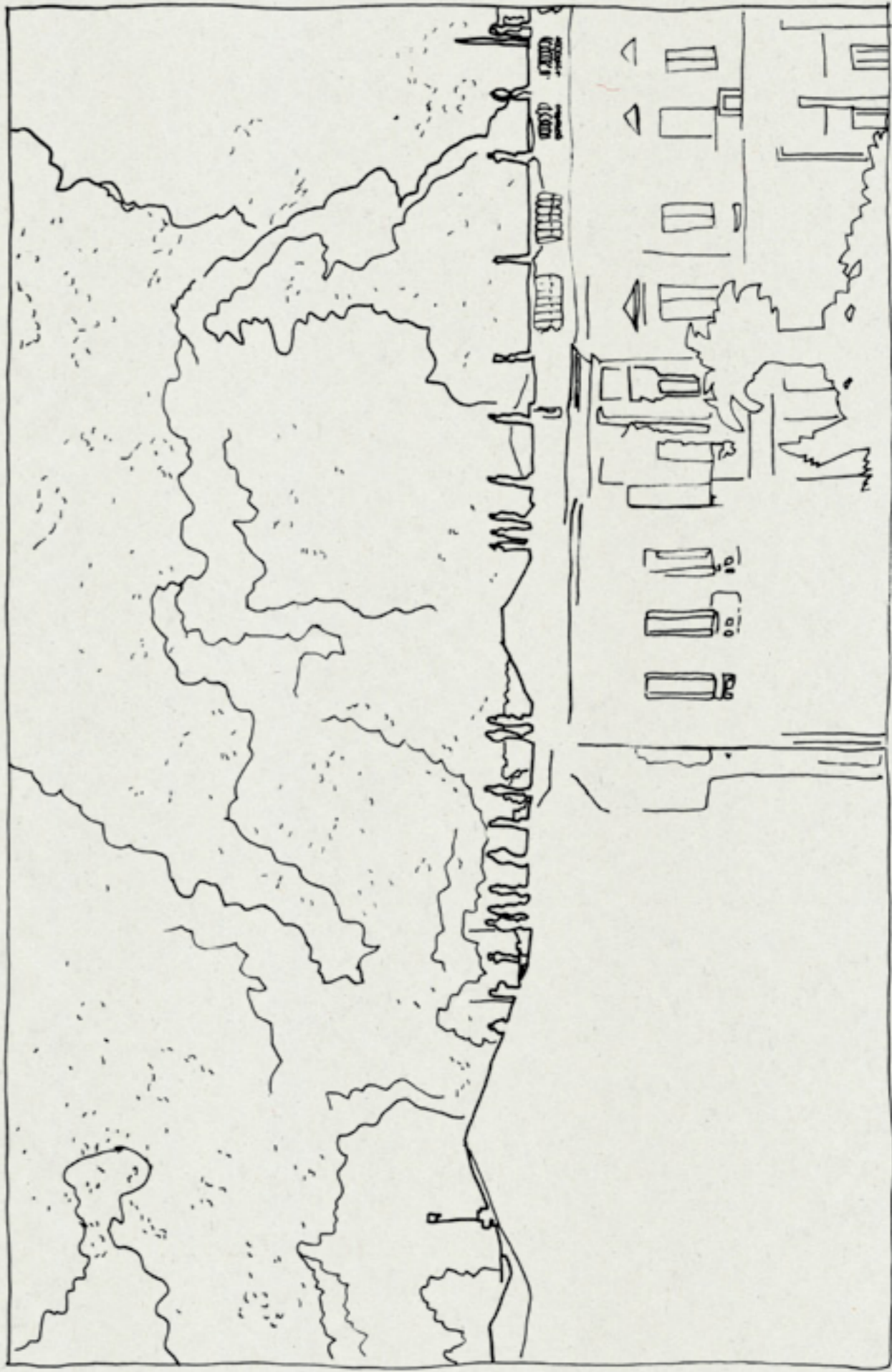


Prédio com sem-teto desaba e Covas fala em avaliar outros 70

Edifícios de 24 andares no centro pegou fogo e caiu • Evacuados, moradores da Unidade era ocupado por 146 famílias • Prefeitura decretou a suspensão de prazos em licitações semelhantes • Ao menos uma pessoa está desaparecida



Incrédulo destrói o Museu Nacional, no Rio
Um hidrelista de grandes proporções destruiu a área do Museu Nacional, no Rio. Especializado em história natural e em paleontologia, o local abriga coleções de fósseis, minerais, plantas e animais, incluindo o esqueleto de um dinossauro. O local será reconstruído após o fechamento do empreendimento de energia.



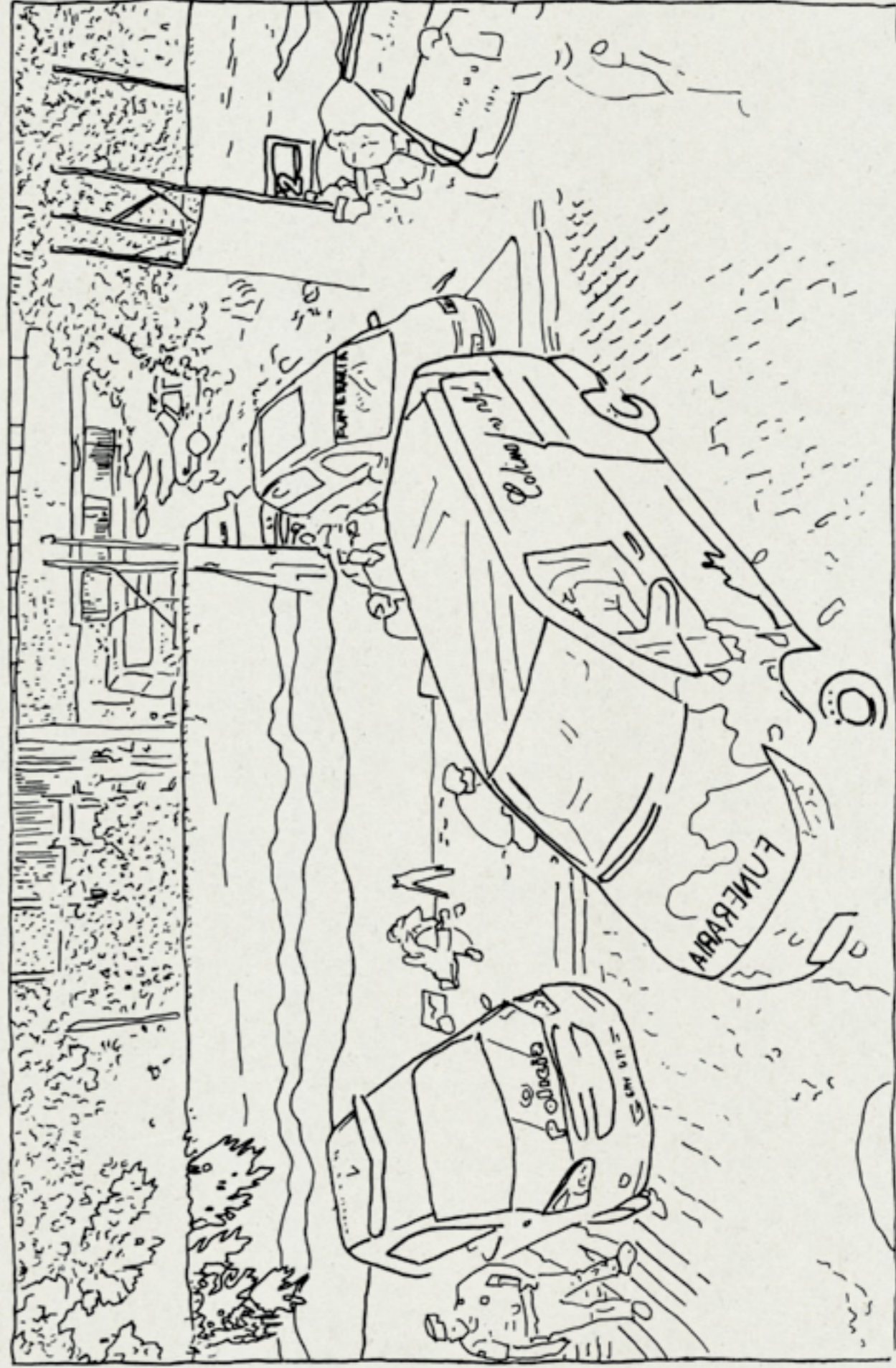
Barragem se rompe, provoca mortes e deixa desaparecidos

Pelo menos 7 pessoas morreram após estrutura da Vale em Brumadinho (MG) desmoronar, não há informações sobre as causas



Destruição. Barragem trabalhava para evitar enchente sobrestada por lama, com pessoas feridas e desaparecidas, de acordo com o governo de Minas

**Ex-alunos matam oito pessoas
em ataque a escola em Suzano**



ATOS NAS CAPTAS RECORDAM DITADURA MILITAR

Jovens mostram tatuagens com lema do regime militar (Brasil ame-o ou deixe-o) em São Paulo, onde houve confronto entre grupos rivais em Brasília, participantes simulam torturas

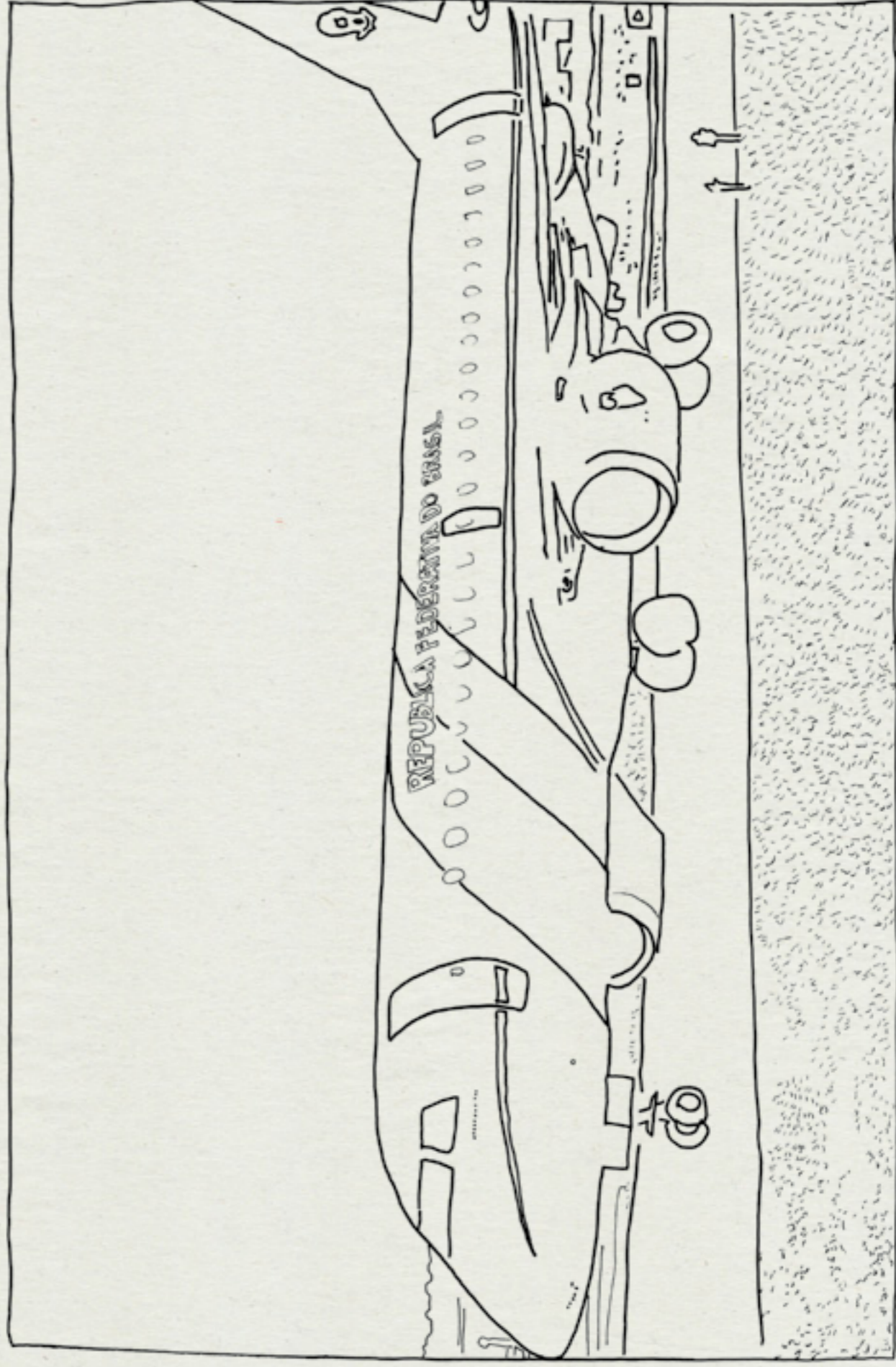


**Exército prende dez militares
após assassinato de músico no Rio**



Governo busca elos de militar que levou droga em jato da FAB

Sargento levava 39 kg de cocaína em avião que acompanhava Bolsonaro



**21ª BIENAL DE
ARTE CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL
COMUNIDADES IMAGINADAS
9.10.2019 — 2.2.2020**

**21ST CONTEMPORARY
ART BIENNIAL
SESC_VIDEOBRASIL
IMAGINED COMMUNITIES
10.9.2019 — 2.2.2020**

**IMAGINED
COMMUNITIES**

**21ª BIENAL DE
ARTE CONTEMPORÂNEA
SESC_VIDEOBRASIL**



**direção artística [artistic director]
SOLANGE OLIVEIRA FARKAS**

**curadores [curators]
GABRIEL BOGOSSIAN
LUIA DUARTE
MIGUEL A. LÓPEZ**

**21ST CONTEMPORARY
ART BIENNIAL
SESC_VIDEOBRASIL**

**COMUNIDADES
IMAGINADAS**

ENSAIOS ESSAYS

- 33 OUTRAS COMUNIDADES
34 OTHER COMMUNITIES
Danilo Santos de Miranda
- 35 BIENNAIS DA URGÊNCIA
38 BIENNIALS OF URGENCY
Solange O. Farkas
- 41 IMAGINAÇÕES COMUNITÁRIAS
48 COMMUNITARIAN IMAGINATIONS
Gabriel Bogossian
Luisa Duarte
Miguel A. López
- 55 UMA FORMA ÉTICA DE EXISTÊNCIA:
O COMUNAL INDÍGENA COMO
HORIZONTE POLÍTICO
58 AN ETHICAL FORM OF EXISTENCE:
THE INDIGENOUS COMMUNAL
AS A POLITICAL HORIZON
Gladys Tzul Tzul
- 61 DES-OUTRIZAÇÃO COMO
MÉTODO (LEH ZO, A ME KE NDE ZA)
66 DISOTHERING AS METHOD
(LEH ZO, A ME KE NDE ZA)
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung
- 70 VISUALIDADES QUEER CARIBENHAS:
REFLEXÕES SOBRE UM PROJETO
(CURATORIAL) INACABADO
73 CARIBBEAN QUEER VISUALITIES:
REFLECTIONS ON AN UNFINISHED
(CURATORIAL) PROJECT
Erica Moiah James
- 280 PREMIAÇÃO
285 PRIZES

ARTISTAS ARTISTS

- 78 Adrián Balseca
80 Ahmad Ghossein
82 Alberto Guarani
86 Alto Amazonas Audiovisual
90 Ana Carvalho, Ariel Kuaray Ortega,
Fernando Ancil, Patrícia Para Yxapy
- 96 André Griffo
102 Andrea Tonacci
106 Aykan Safoğlu
108 Brett Graham
110 ChameckiLerner
112 Clara Ianni
114 Claudia Martínez Garay
118 Dana Awartani
122 Ellie Kyungran Heo
124 Emo de Medeiros
126 Erin Coates
130 Ezra Wube
134 Federico Lamas
136 Gabriela Golder
140 George Drivas
144 Georges Senga
150 Hiwa K
154 Hrair Sarkissian
162 Jim Denomie
166 Jonathas de Andrade
170 Julia Mensch
172 Köken Ergun
176 Luiz de Abreu
182 Marilá Dardot
184 Marton Robinson
186 Maya Shurbaji
188 Megan-Leigh Heilig
192 Mohau Modisakeng
196 Mônica Nador
200 Movimento de Luta nos Bairros,
Vilas e Favelas (MLB)
- 202 Natalia Skobeeva
204 Nelson Makengo
206 Nidhal Chamekh
212 Nilbar Güreş
216 No Martins
220 Noe Martínez
224 Omar Mismar
228 Paul Rosero Contreras
234 Paulo Mendel & Vitor Grunvald
236 Roney Freitas & Isael Maxakali
240 Rosana Paulino
244 Sadik Alfraji
248 Tang Kwok-hin
252 Teresa Margolles
256 Thanh Hoang
258 Thierry Oussou
262 Tiécoura N'Daou
268 Tomaz Klotzel
272 #VoteLGBT
276 Ximena Garrido-Lecca

OUTRAS COMUNIDADES

DANILO SANTOS DE MIRANDA
diretor do Sesc São Paulo

A ideia de Estado-nação orienta o modo como um país é governado. Por meio dela, a população é levada a crer no pertencimento a uma comunidade coesa, que assim se reconhece por compartilhar a mesma língua, cultura e história – geralmente em detrimento das tradições minoritárias. Esse mesmo Estado conduz seu povo através da construção de uma certa identidade nacional, a qual resulta de práticas simbólicas voltadas a inculcar valores e formas de vida na população, ao mesmo tempo em que forjam a continuidade de um passado supostamente comum.

Se, por um lado, o capitalismo estimulou a formação do Estado-nação, por outro, ele também o tensiona e o recria ao sabor dos seus interesses. Com a explosão do livre mercado mundial, a soberania que o define se vê abalada na base. A dinâmica do capital faz com que as fronteiras entre os países sejam relativizadas. Marcada pelo constante e intenso deslocamento de coisas, pessoas e ideias, a lógica mercantil espraia-se por todo o globo, impondo critérios de otimização, quantificação, produtividade e lucratividade.

Contudo, ao mesmo tempo em que os países têm suas fronteiras borradas por injunções financeiras e mercadológicas, nacionalismos de cunho xenófobo ressurgem por toda parte. Um de seus sintomas aparece na repulsa ao estrangeiro, algo que se

acirra com os atuais movimentos migratórios – por sinal, desencadeados pelo próprio descontrole do sistema de produção e acumulação capitalista e pelos conflitos que ele gera. Diante desse dilema, cujas consequências vão se revelando catastróficas, somos convocados a repensar a pertinência da organização do Estado em função de valores nacionalistas.

Sensível a tais problemáticas, o campo da arte mostra-se favorável à imaginação de outras maneiras de constituir comunidades, baseadas em identificações e processos decididamente alternativos aos da pátria – tendo em conta as injustiças e dívidas que os Estados nacionais carregam consigo, sobretudo no que se refere aos “involuntários da pátria”, conforme expressão do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro. É dessa delicada conjuntura histórica que provém o recorte curatorial da 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil.

Comunidades imaginadas reúne experiências artísticas dispostas a conceber o comum e seus respectivos laços a partir de aspectos e compromissos não hegemônicos. Na condição de instituição sociocultural afeita ao exercício da imaginação de possíveis, ao Sesc compete repercutir e mediar perspectivas plurais, com vistas a contribuir para o processo de reavaliação e reinvenção do nosso lugar no mundo.

OTHER COMMUNITIES

DANILO SANTOS DE MIRANDA
director of Sesc São Paulo

The Nation-State is an idea that determines the way a country is governed. It is a notion that leads the population to believe that it belongs to a cohesive community with a shared language, culture, and history that all too often eclipse minority traditions. This same State rallies its people behind a certain national identity derived from symbolic practices designed to instill values and ways of life while forging continuity out of a supposedly shared past.

If, on the one hand, capitalism fostered the formation of the Nation-State, on the other, it reshaped and recast it according to its interests. With the proliferation of the global free market, the sovereignty that defined the Nation-State has been shaken to its core. Capital dynamics has relativized national borders, with constant, massive flows of goods, people, and ideas spreading the mercantile logic around the globe, imposing its criteria of optimization, quantification, productivity, and profitability.

However, while nations see their borders blurred by financial and market impediments, xenophobic nationalisms have resurged the world over. One of the symptoms of this is a growing rejection of the foreign, a phenomenon intensified by present-day migratory

shifts, themselves triggered by unfettered capitalist production and accumulation, and the conflicts they generate. Faced with the dilemma, the consequences of which are proving utterly catastrophic, we are invited to rethink the pertinence of organizing Statehood around nationalist values.

Sensitive to these problems, the art field emerges as a hotbed out of which to conjure new ways of building communities, based on identifications and processes above and beyond those of the nation, bearing in mind the injustice and debt nations carry at their core, especially regarding what the anthropologist Eduardo Viveiros de Castro called the “involuntários da pátria” [involuntary nationals]. It is from this fraught historical conjuncture that the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil draws its curatorial tone.

Imagined Communities gathers together artistic experiences eager to embrace the communal, and new social bonds based on non-hegemonic aspects and commitments. As a sociocultural institution compelled to imagine possibilities, it is Sesc's duty to resonate and gauge plural perspectives, so as to contribute to the process of reassessing and reinventing our place in the world.

BIENAIIS DA URGÊNCIA

SOLANGE O. FARKAS
diretora artística da 21ª Bienal de Arte Contemporânea
Sesc_Videobrasil

Com novo nome, a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil honra uma longa história de mudanças estratégicas e ajustes de rota. Como ao internacionalizar sua mostra principal, em 1990, ao definir seu foco na produção do Sul global, em 1994, e ao abrir-se a todas as linguagens artísticas, em 2011, o Videobrasil volta a afirmar sua natureza permeável aos tempos: organismo vivo, em atualização constante, autoriza-se, de tempos em tempos, a se desfazer de traços daquilo que deixou de ser para lançar-se a experiências que o colocam ainda mais claramente na direção do que já é.

O novo nome faz mais que sacramentar uma periodicidade. Ele reflete a percepção de que nossa lógica estrutural, nossa prática investigativa e nossas aspirações curatoriais nos aproximam, mais que de festivais multiculturais, do papel desempenhado hoje pelas bienais internacionais de arte. Em especial aquelas que, sobretudo na última década, vêm contribuindo para desenhar um panorama mais diverso e instigante da produção global, ao dar visibilidade a artistas e propostas ainda pouco apreciados e/ou oriundos de regiões de menor representatividade no circuito tradicional.

Grandes, como Sharjah, nos Emirados Árabes, que em dez anos ganhou protagonismo e se impõe fortemente no circuito das bienais europeias, pequenas ou de médio porte, como Cuenca e Dak'Art, ou icônicas, mesmo lutando com enormes dificuldades, como Havana, muitas compartilham o desejo de dar a conhecer o que há de mais vigoroso na produção de determinado local ou região e, ao mesmo tempo, de ajudar a suprir a falta de uma articulação significativa para a arte contemporânea realizada fora do eixo tradicionalmente abastado, mapeado e estabelecido.

Na contramão de bienais espetaculosas e superlativas, cujas escolhas sugerem, cada vez mais obviamente, pouca independência – quando não franca promiscuidade – em relação ao sistema e ao mercado das artes, essas mostras são construídas a partir de olhares curatoriais plurais, necessariamente inquietos e dispostos a arriscar. Sua ambição não é

sempre produzir impacto para além de seu território, mas sim devolver a arte ao lugar onde ela ganha relevância: na dimensão crítica, desassossegada, criadora de mundos.

Nossa mudança de nome tem, portanto, um aspecto pragmático, na medida em que nos alinha ainda mais a nossos pares no mundo: as instituições e os eventos que, como nós, trabalham para construir e fortalecer um circuito paralelo para a arte produzida nas regiões que estão fora do foco usual. E que, sem isentar-se diante das questões urgentes do nosso tempo, escolhem iluminar curadorias, manifestações e reflexões que aportem algo de relevante ao pensamento sobre arte e seu papel em um contexto de crise econômica e retrocesso político.

O desejo de mapear a produção das regiões de passado colonial do chamado Sul global – para, de fato, revelar pesquisas que ainda não foram vistas e artistas de quem ainda não se ouviu falar o suficiente – segue nos movendo como Bienal. Para isso, mantivemos o mecanismo que é o fundamento de nossa pesquisa: a convocatória aberta. Só ela garante condições igualitárias de acesso a artistas que estão fora dos circuitos de visibilidade e que, sem contar com qualquer chancela crítica ou de mercado, constituem revelações potenciais.

Até aqui, as linhas curatoriais que compunham o desenho de nossas exposições emergiam do próprio conjunto de trabalhos selecionados. Nesta edição, o princípio se mantém, mas com uma variação importante: pela primeira vez, experimentou-se propor aos participantes, já na convocatória, um tema norteador. O motivo escolhido, *Comunidades imaginadas*, contrapõe aos nacionalismos recrudescidos de hoje uma utopia de reconstrução do mundo que parte de novas articulações e coletividades, relacionadas a identidade, afeto e afinidade.

Derivado do ensaio homônimo de Benedict Anderson, o conceito foi uma contribuição do pesquisador e curador Gabriel Bogossian, que também teve papel decisivo nas transformações

postas em prática a partir desta edição, mas em estudo desde a anterior. Curador-adjunto da Associação Cultural Videobrasil desde 2017, Bogossian integra, com os convidados Luisa Duarte e Miguel Angel López, o núcleo de curadores desta Bienal. Cada um aporta ao processo uma pesquisa própria, que reforça lugares de fala, amplia temas de reflexão e aprofunda a proposta curatorial. Bogossian tem interesse especial pela representação visual dos povos indígenas brasileiros; López, pela produção sul-americana e caribenha e as articulações dos corpos dissidentes na cena contemporânea; e Luisa Duarte, pela expressão artística brasileira em sua dimensão política, tanto em uma perspectiva histórica quanto no presente.

Depois das últimas eleições brasileiras, cumpre questionar que comunidades ainda podem, mais que imaginadas ou supostas, ser visíveis e vividas cotidianamente. Alvos preferenciais dos eleitos, LGBTQI+¹, negros, indígenas, mulheres e outros grupos minorizados aprofundam suas práticas comunitárias em resposta, buscando garantir direitos arduamente (e há tão pouco tempo) conquistados. Mais que se superpor e mesclar, as comunidades possíveis parecem ganhar contornos mais definidos e regras mais rígidas de pertencimento.

Explorando os caminhos indicados em seu partido curatorial, a 21ª edição da Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil reafirma sua posição a favor dessas comunidades minorizadas, colocando em foco, ao mesmo tempo, sua produção artística e a luta a favor de seus direitos. Por isso, além das ações que normalmente mobilizam nossa rede internacional de instituições parceiras para reforçar a convocatória em regiões de pouca capilaridade e circuitos desarticulados, nesta edição foram feitos esforços em direção a segmentos específicos.

A ideia era, por exemplo, garantir a presença de artistas que só são incluídos em mostras coletivas de arte contemporânea de caráter temático, como se pertencessem, de alguma forma, a uma espécie à parte. Às vezes travestida de deferência, essa modalidade de apagamento atinge, por exemplo, artistas de etnias indígenas e/ou povos originários. Para fazer com que a convocatória chegasse até eles, contamos, no Brasil, com a ajuda de organizações que são referência na relação com nossos povos indígenas, como o Instituto Socioambiental, ou no fomento de sua produção audiovisual, como a Vídeo nas Aldeias, de Vincent Carelli. Na frente internacional, foram acionadas agências que apoiam a produção cultural de povos originais em países europeus, no Canadá, na Austrália, nos Estados Unidos e na Nova Zelândia.

A convocatória para a 21ª Bienal foi respondida por mais de 2 mil artistas de 105 países. O trabalho exaustivo de análise e seleção não levou em conta apenas as propostas apresentadas especificamente

para o evento, mas também o portfólio de cada artista inscrito. Para criar um recorte representativo das principais inquietações e práticas reveladas pelo conjunto das obras, eu e os curadores contamos com a colaboração da uruguaia radicada na Bahia Alejandra Muñoz e os brasileiros Juliana Gontijo e Raphael Fonseca, curadores, críticos e professores com trânsito por campos como história da arte, arquitetura e educação.

Para amplificar questões urgentes colocadas pelo conjunto das obras selecionadas, trouxemos para dentro dele trabalhos de outros cinco artistas, os dois primeiros comissionados pela Bienal: Rosana Paulino, que pela primeira vez se arrisca a trabalhar com vídeo, aborda questões de memória, ancestralidade e identidade negra; Thierry Oussou, do Benim, que explora a presença inflamável da memória colonial no presente; Andrea Tonacci, um precursor na militância audiovisual pelas etnias indígenas brasileiras; a mexicana Teresa Margolles, que trata da violência da experiência social nos países latinos, sobretudo contra as mulheres; e o fotógrafo sírio Hrair Sarkissian, cujas imagens remetem ao destino de refugiados e perseguidos políticos. Escolhidos por critérios poéticos e de representatividade, os cinco aportam artefatos de enorme potência ao debate sobre ancestralidade, descolonização, comunidades indígenas, negritude e violência do Estado.

Divido com os curadores a responsabilidade pelos conteúdos das três plataformas que compõem a 21ª Bienal: o segmento expositivo que, pela primeira vez, reúne, no mesmo espaço, artistas e coletivos selecionados e convidados, num total de 55, vindos de 28 países da América Latina, África, Ásia e Oriente Médio; os programas públicos, que se estendem até janeiro de 2020, com pensadores e pesquisadores brasileiros e estrangeiros aprofundando temas sugeridos e suscitados pelo conjunto das obras, além de encontros com artistas e performances; e duas publicações, que incluem este catálogo e uma compilação de ensaios destinada a garantir sobrevida às principais reflexões realizadas no contexto do encontro.

Por último, mas da maior importância, enfatizo a presença das mulheres, deliberadamente marcante, em todas as esferas de trabalho e decisão da 21ª Bienal de Arte Contemporânea. Em 2019, os prêmios de residência, aquisição e em dinheiro oferecidos pela Bienal serão atribuídos por um júri exclusivamente feminino composto por Alexia Tala, curadora-geral da Bienal de Arte Paiz da Guatemala, a curadora independente sul-africana Gabi Ngcobo, a artista Rosângela Rennó, a historiadora da arte Reem Fadda, curadora do Departamento de Cultura e Turismo de Abu Dhabi, e a portuguesa Marta Mestre, que foi

docente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, e hoje ensina história das artes não ocidentais na Universidade Nova de Lisboa.

Em meio às ameaças – renovadas diariamente – que pairam neste momento sobre tantas liberdades e valores fundamentais, é um alento poder reiterar o elogio da diversidade, do pensamento que transforma e do exercício da cultura. Nesse sentido, somos mais gratos que nunca ao Sesc São Paulo, cuja parceria torna possível realizar nosso projeto de inclusão de artistas relevantes e pesquisas necessárias em um circuito de visibilidade e troca. É um orgulho fazer parte, de alguma maneira, do projeto generoso e contemporâneo de formação sociocultural que a instituição vem colocando em prática, de forma tão comprometida, nas últimas décadas.

Pela primeira vez, ocupamos o Sesc 24 de Maio, equipamento que oferece um oásis de lazer e de cultura – em uma arquitetura icônica, no melhor sentido – à população plural de seu entorno, incluindo um contingente grande de refugiados. Para uma Bienal que se dispõe a examinar as repercussões, na arte, da onda nacionalista em curso no mundo e do ciclo regressivo que vivemos – abrindo-se para comunidades sem Estado e sem nação, regidas por laços de origem e místicos, por migrações e dissidências –, não poderia haver espaço mais adequado. ●

SOLANGE O. FARKAS (Brasil, 1955). Com quatro décadas de trânsito no meio cultural, foi curadora-chefe do Museu de Arte Moderna da Bahia (2007-2010) e curadora convidada de festivais e mostras como FUSO (Portugal, 2011, 2013 e 2017), Dak'Art – Bienal de Arte Africana Contemporânea (Senegal, 2016), 6º Festival Internacional de Vídeo de Jacarta (Indonésia, 2013), 10ª Bienal de Sharjah (Emirados Árabes Unidos, 2011), 16ª Bienal de Cerveira (Portugal, 2011) e 5ª Videozone – Bienal Internacional de Videoarte (Israel, 2010). Criadora e diretora da Associação Cultural Videobrasil, atua como diretora artística do festival e bienal Sesc_Videobrasil desde sua primeira edição, em 1983, investindo na constituição de seu acervo e de uma ampla rede de parceiros institucionais nos cinco continentes. Nos últimos anos, integrou o júri de premiação da 14ª Bienal de Sharjah (2019), o comitê de premiação do Prince Claus Fund Award (2017-2018) e o júri da 10ª Bienal Africana de Fotografia – Rencontres de Bamako (Mali, 2015), e participou da organização da mostra *Anthropocene Project*, no Ilmin Museum of Art (Coreia, 2019). É membro do comitê de jurados do EYE Art & Film Prize de Amsterdã e do conselho consultivo do espaço Pivô, em São Paulo. Em 2017, foi contemplada com o Montblanc Arts Patronage Award, prêmio da fundação alemã destinado a profissionais com trajetória de destaque no apoio ao desenvolvimento das diversas expressões artísticas e culturais. Fez parte do comitê de seleção dos curadores da 11ª Bienal de Berlim, que acontece em 2020.

¹ Sigla que engloba lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros, queer, intersexo e assexuados, entre outras identificações.

BIENNIALS OF URGENCY

SOLANGE O. FARKAS

artistic director of the 21th Bienal de Arte Contemporânea
Sesc_Videobrasil

Under a new name, the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil honors a long history of strategic shifts and changes of course: the decision to internationalize our main show in 1990; to train our focus on the global South in 1994; and to open up to all artistic languages in 2011. Once again, Videobrasil asserts its permeable nature, sensitive to the times, a living organism, constantly evolving, periodically allowing itself to shed old skin in order to better pursue experiences that set it more clearly en route to greet the new.

The new name does more than just anoint a periodicity. It reflects the perception that our structural logic, our investigative practice, and our curatorial aspirations are taking us beyond the remit of the multicultural festival into the role played today by international art biennials. Especially those that, over the last decade or so, have helped draft a more instigating and diverse panorama of global output by lending visibility to artists and projects that attract little appreciation and/or hail from regions that are less represented on the international scene.

Whether large, like Sharjah, in the United Arab Emirates, which, in only ten years, has eked out a space that puts it on a par with the major European biennials, small or medium-sized, such as Cuenca and Dak'Art, or iconic, albeit struggling with enormous difficulties, like Havana, many such events share the desire to showcase what is most vigorous in local or regional production and, at the same time, help redress the sidelining of a considerable parcel of today's contemporary art being created off the well-funded, well-mapped, and consolidated artistic grid.

Running counter to the spectacular, superlative biennials whose choices betray, increasingly blatantly, their lack of independence from—if not outright collusion with—the art system and market, these shows emerge from plural curatorial perspectives that are edgy and willing to take risks. Their ambition is not always to have an impact beyond their home territory, but rather to restore art to where it has relevance, namely, to a critical, restless, world-creating dimension.

There is, therefore, a pragmatic aspect to our name change, insofar as it aligns us more fully with our peers around the world: institutions and events that, like us, work to build and strengthen a parallel circuit for art produced in regions that are usually overlooked. And which, without dodging the pressing questions of our time, choose to favor curatorial projects, manifestations, and reflections that have something relevant to add to art and its role in a context of economic crisis and political retrocession.

The desire to map artistic production in regions with a colonial past in the so-called global South—in order to reveal research that has still not been shown and artists about whom not nearly enough has been said—remains our driving force as a Biennial. In order to do that, we have maintained the mechanism that has served us so well: the open call. It's the only way we can ensure equal opportunities for those off the customary circuits and who, lacking the rubber stamp of the art market and its gatekeeper critics, are potential revelations in their fields.

Up until now, the curatorial fronts that structured our exhibitions have always emerged out of the body of selected works. That principle is maintained in this edition, but with one crucial difference: for the first time, we have suggested a guiding theme to the participants right from the open call. The chosen theme, *Imagined Communities*, pits itself against the hackneyed nationalisms we see resurge today and suggests a utopia of a world rebuilt out of new networks and collectivities based on identities, emotional bonds, and affinities.

Derived from the homonymous essay by Benedict Anderson, the concept was a contribution of the researcher and curator Gabriel Bogossian, who also played a decisive role in the transformations put in place in the present edition, but under study since the previous one. Assistant curator of the Associação Cultural Videobrasil since 2017, Bogossian integrates, with the guests Luisa Duarte and Miguel Angel López, the curatorial team of this Biennial. Each of whom

brought to the process the benefit of research that reinforces “places of speech,” broadens themes for reflection, and deepens our curatorial proposal. Bogossian focuses on the visual representation of Brazilian indigenous peoples; Lopez, on South American and Caribbean production and the interconnectedness of dissident bodies on the contemporary art scene; and Luisa Duarte, on the political dimension of Brazilian artistic expression seen from a present and historical perspective.

In the wake of the recent Brazilian elections, it has become more urgent than ever for us to question which communities, not just imagined or supposed, can still be brought to bear in our daily lives. Prime targets for the incumbents, women and the LGBTQI+,¹ black and indigenous movements and other minority groups steel their community practices in response, bracing themselves to defend so recently hard-won rights. Rather than superpose and blend into one another, these possible communities seem to have taken on more clearly drawn contours and adopted more rigid rules of belonging.

Exploring the paths set down its curatorial project, the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil reaffirms its position in favor of these minority communities, bringing their artistic production and fight for their rights into the spotlight. As such, in addition to the actions we usually roll out through our international network of partner institutions, in order to reinforce and buttress the call in regions with little capillarity and fragmented circuits, for this edition we made a particular effort to reach out to specific segments.

The idea was, for example, to guarantee space for artists who are only ever included in thematic collective contemporary art shows, as if they somehow belonged to another breed of artist. Sometimes dressed up as deference, this sort of erasure affects artists from indigenous ethnicities and/or native peoples. To ensure that our call reached them, we were able to enlist the help of organizations that are references in relating to indigenous tribes, such as Instituto Socioambiental, or in fostering their audiovisual production, such as Vincent Carelli's *Vídeo nas Aldeias* [Video in the Villages]. On the international level, we got in touch with agencies that support the cultural production of native peoples across Europe, Canada, Australia, the USA, and New Zealand.

Two thousand artists from 105 countries answered the open call for submissions to the 21st Biennial. The exhaustive analysis and selection process did not just consider proposals submitted specifically to the event, but also the portfolio of each artist who registered. In order to create a representative outline of the main concerns and practices revealed by the set of works, the curators and I rely on the collaboration of the Bahia-based Uruguayan Alejandra Muñoz and the Brazilians Juliana Gontijo and Raphael Fonseca, curators, critics

and professors who travel through fields such as art history, architecture and education.

To amplify the pressing questions posed by the selected works, we added the contributions of five other artists, the first two of which were Biennial commissions: Rosana Paulino, who, on her first foray into video, broaches issues of black memory, ancestral ties, and identity; Thierry Oussou, from Benin, who explores the incendiary presence of colonial memory; Andrea Tonacci, a pioneer in audiovisual militancy in favor of Brazilian indigenous ethnicities; Mexican Teresa Margolles, who deals with the violence of social experience in Latin American countries, especially against women; and the Syrian photographer Hrair Sarkissian, whose pictures focus on the fate of refugees and the politically persecuted. Chosen on poetic grounds and for their representative flavor, these artists add enormously powerful artworks to the debate on ancestral belonging, decolonization, indigenous communities, negritude, and State violence.

I share with the three curators the responsibility for selecting the contents of the three platforms that comprise the 21st Biennial: the exhibition segment, which, for the first time, gathers together in one and the same space selected and guest artists and collectives, fifty-five in all, from twenty-eight countries across Latin America, Africa, Asia, and the Middle East; the public programs, which will run through to January 2020, featuring Brazilian and foreign thinkers and researchers delving into themes suggested and raised by the Biennial's body of work, as well as performances and encounters with artists; and two publications, including this catalogue and a compilation of essays intended to prolong and reverberate the main reflections stirred by this encounter.

Lastly, but most importantly, I must stress the female presence here, which is deliberately striking, across every sphere of creation and decision-making behind the 21st Contemporary Art Biennial. In 2019, the residency, acquisition, and cash prizes offered by the Biennial will be awarded by an all-women jury comprised by Alexia Tala, curator-general of the Arte Paiz Biennial in Guatemala; the South African independent curator Gabi Ngcobo; the artist Rosângela Rennó; the art historian Reem Fadda, curator of the Abu Dhabi Department of Culture and Tourism; and the Portuguese academic Marta Mestre, who taught at the Parque Lage Visual Arts School in Rio de Janeiro and currently lectures the history of non-Western art at the Universidade Nova de Lisboa.

Amidst the constantly renewed threats hanging over so many fundamental freedoms and values, it is a balm to be able to reaffirm and praise diversity,

transformative thought, and the exercise of culture. In this sense, we are more grateful than ever to Sesc São Paulo, whose partnership makes it possible for us to bring to fruition our project for the inclusion of relevant artists and necessary research on a circuit of visibility and exchange. We are proud to be a part of the generous and contemporary project of sociocultural formation the institution has pursued with such steadfast commitment over the last few decades.

For the first time, we occupy the iconic Sesc 24 de Maio building, a veritable oasis of leisure and culture for the surrounding population, including a significant contingent of refugees. There could be no more fitting venue for a Biennial that aims to explore the artistic repercussions of the nationalist wave sweeping across the world today and the backward-sliding cycle it has triggered, a Biennial that is open to State-less, nation-less communities, bound by ties of origin and mysticism, migrations, and dissidences. ●

SOLANGE O. FARKAS (Brazil, 1955). With over four decades working on the cultural scene, she was chief curator of the Museu de Arte Moderna da Bahia (2007–2010) and guest curator at numerous festivals and exhibitions, including FUSO (Portugal, 2011, 2013, and 2017), Dak'Art – African Contemporary Art Biennale (Senegal, 2016), the 6th Jakarta International Video Festival (Indonesia, 2013), 10th Sharjah Biennial (United Arab Emirates, 2011), 16th Bienal de Cerveira (Portugal, 2011), and 5th Videozone – International Video Art Biennial (Israel, 2010). She is the founder and director of Associação Cultural Videobrasil, where she has spent years building an archive and an institutional partnership network spanning five continents. She has been artistic director of the Sesc_Videobrasil festival and biennial since the maiden edition in 1983. In recent years, she featured on the jury panels of the 14th Sharjah Biennial (2019), the Awards Committee of the Prince Claus Fund Award (2017–2018), and the 10th Bamako Encounters – African Photography Biennial (Mali, 2015), and helped organize the *Anthropocene Project* exhibition at the Ilmin Museum of Art (South Korea, 2019). She is a juror on the EYE Art & Film Prize (Amsterdam) and a member of the advisory board to the art and culture venue Pivô, in São Paulo. In 2017, she received the Montblanc Arts Patronage Award (Germany), granted to professionals with outstanding careers in fostering a range of artistic and cultural expressions. She also sat on the international selection committee that chose the curators for the 11th Berlin Biennale, to be held in 2020.

1 Initialism that stands for lesbians, gays, bisexuals, transvestites, transsexuals, transgender, queer, intersex and asexuals, among other identifications.

IMAGINAÇÕES COMUNITÁRIAS

GABRIEL BOGOSSIAN
LUISA DUARTE
MIGUEL A. LÓPEZ

Comunidades imaginadas, o livro de Benedict Anderson¹ que empresta seu título à 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil, é um estudo sobre as origens do nacionalismo e sua expressão administrativa, cultural e política. As nações e as nacionalidades, afirma o autor, são constituídas por exercícios imaginativos nos quais a seleção e o esquecimento têm papel tão importante quanto os conteúdos supostamente originais (ou originários) consolidados nas identidades nacionais. Lilia M. Schwarcz, na introdução da edição brasileira ao livro de Anderson, destaca como exemplo o caso do Brasil: no século 19, “em pleno Império”, nós nos imaginávamos em um país europeu, “no máximo indígena”, enquanto mais de 80% da população era de negros e mestiços.

Atestando o caráter imaginativo da identidade nacional, continua Schwarcz, a mestiçagem, que até então assombrava nossos intelectuais e homens de ciência, passa, nos anos 1930, a ser vista como uma espécie de redenção, e a capoeira, o candomblé e o samba são tomados como símbolos de brasilidade. Contemporaneamente, em nosso mundo saturado de mercadorias, o nacionalismo ainda mobiliza pequenos e grandes afetos, e seus símbolos são vistos, seja nos estádios e nos dias pátrios, seja nas disputas bélicas ou comerciais em curso na arena internacional.

Imaginário não é, está claro, o oposto de real: é preciso, segundo Anderson, imaginar as nações de maneira consistente e sistemática, e mesmo planejá-las, para que se realizem; tal gesto nos vincula a uma rede comunitária e afetiva de sentidos. Em seu livro, Anderson defende também a importância do capitalismo editorial e das comunidades de leitores para a consolidação de uma ideia de nacionalidade; hoje, as redes de informação continuam criando suas próprias comunidades internacionais de consumidores de notícias, verdadeiras ou falsas, e redefinindo o curso dos debates políticos em diferentes países.

Aí, o nacionalismo ganha tons tóxicos e reaparece como subtexto de eleições nacionais – EUA e Índia, Itália e Brasil, entre outros tantos exemplos –, na votação do Brexit e nos debates

em torno do aquecimento global. Ecoando seus mantras, massas digitais de humanos e robôs impactam a governança global; a mais recente crise europeia da imigração foi campo fértil para manifestações de um nacionalismo tão feroz quanto racista e, na era da opinião pessoal, mesmo alguns de nossos pequenos líderes se posicionaram pelo Twitter perante esses grandes temas.

Como título da 21ª Bienal Sesc_Videobrasil, *Comunidades imaginadas* resume uma investigação em torno da presença de certas preocupações comunitárias nas produções artísticas do Sul global. A arte, tradicionalmente convocada ao exercício imaginativo do nacionalismo a fim de fornecer as imagens que lhe dão substância, aqui aparece em chave invertida, nas sombras dos monumentos e nas lacunas das imaginações oficiais. Nesse sentido, a presença, pela primeira vez, de artistas e coletivos de povos originários e indígenas de diferentes países se destaca nesta edição, marcando um alargamento das fronteiras do Sul abrangido pela convocatória.

Fundamentalmente nações sem Estado, maoris, guaranis e matis são alguns dos povos representados na exposição e em seu programa de vídeos, um gesto inicial no sentido de dar ouvidos à vibrante produção contemporânea do mundo indígena. Tendo em vista o caso brasileiro, em que a imagem de um índio genérico foi evocada ao longo de décadas como símbolo das origens do país e da identidade de um nacionalismo *mestiço*, a exibição dessas obras busca lançar luz sobre suas poéticas contra-hegemônicas e suas redes de legitimação, em um momento em que, para além do mundo da arte, vivemos violentos ataques aos direitos indígenas e à integridade de seus territórios.

O partido curatorial descrito na convocatória da 21ª Bienal mencionava o ressurgimento do nacionalismo neste começo de século, e as comunidades nativas, originárias ou indígenas, como temas iniciais de interesse. Em um processo desse porte, no entanto, um partido jamais abolirá o acaso; a seleção apresentada é, assim, naturalmente mais ampla e

diversificada que o texto que a anunciava. Ela inclui, por exemplo, de modo inesperado e bem-vindo, uma série de trabalhos de grupos ativistas e movimentos sociais. Em vídeos, publicações, ações com o público e serviços oferecidos à população trans, eles buscam assinalar disputas sociais correntes e ampliar, a partir de sua inserção em circuitos institucionais de arte, os sentidos das comunidades do presente.

As obras dos 55 artistas participantes da Bienal estão distribuídas entre o Sesc 24 de Maio e este catálogo. Após o processo de seleção, foi possível reuni-las em cinco grupos, no intuito de delinear os eixos conceituais desta edição. Com limites naturalmente porosos e interpenetrando-se a todo tempo, esses eixos apontam para diferentes exercícios de imaginação comunitária e propõem um circuito de sentidos que se reflete, de modo aproximado, na disposição das obras no espaço expositivo.

Esse circuito destaca, primeiro, a capacidade que certos objetos têm de evocar a história, como se guardassem as memórias de seus diferentes proprietários ou refletissem um cruzamento de significados que combina arte, tradições nacionais e cultura de massa. Os conflitos entre passado e futuro que dão forma ao presente aproximam um segundo conjunto de obras, no qual a permanência da tradição, às vezes como trauma, e a ideia da moradia como lugar simbólico das raízes são temas-chave. As raízes, desta vez lançadas sobre o território, e os conflitos pela posse e pela exploração da terra que estão na base da experiência social no Brasil (assim como em outros países do Sul) aproximam um terceiro conjunto de trabalhos.

Os dois núcleos finais ultrapassam o espaço expositivo e ocupam outros andares do Sesc 24 de Maio, além do programa de vídeos desta edição. Com forte presença de produções negras e LGBTQI+, o primeiro inclui obras que reverberam mais diretamente o presente e seus conflitos. O último conjunto, com obras de imigrantes de diferentes origens, traz relatos sobre experiências de deslocamento ou exílio, nos quais a perspectiva estrangeira enseja a revisão do passado e dos horizontes de futuro. As propostas de ações envolvendo o público, em particular, tratam de ativar diretamente essas reflexões e, junto aos programas públicos, amplificar os desdobramentos desta Bienal.

Além dos vídeos, pinturas, instalações e demais obras dos artistas participantes, esta edição traz também uma seleção de joias africanas em metal da coleção do Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo (MAE-USP) e uma seleção de capas de *O Snob*, jornal caseiro que circulou entre 1963 e 1969 no Rio de Janeiro e foi um dos precursores da imprensa LGBTQI+ no Brasil. As joias, produzidas por grupos ashanti, fon e iorubá, foram integradas ao MAE-USP no fim dos anos 1970 e

são exibidas, em sua maioria, pela primeira vez. A seleção das peças ficou a cargo do pesquisador e curador Renato Araújo que, desde 2003, trabalha com a coleção do museu. Para as capas de *O Snob*, que tem todas as suas edições guardadas no Arquivo Edgar Leuenroth, na Unicamp, a referência foram as pesquisas de Rogério Costa, que gentilmente cedeu o vasto material levantado durante sua investigação.

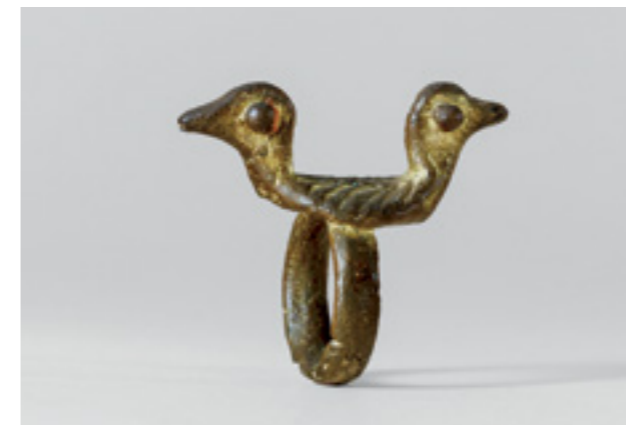
Joias e publicações, evocando aqueles que as usaram ou leram, permitem vislumbrar as variadas formas que assume nossa imaginação comunitária. Nesta exposição, reforçam também a dimensão museal de uma bienal. Em tempos em que nossos museus queimam, a presença de coleções guardadas em arquivos e museus universitários dá nova mostra da importância dessas instituições para a vida cultural do país.

De forma semelhante, os programas públicos da 21ª Bienal buscam, nas interseções entre diferentes campos e saberes, o diálogo com o pulso do presente que caracteriza suas escolhas curatoriais. O mundo que parece colapsar à nossa frente, varrido por ventos retrógrados, o faz em reação às imensas conquistas das últimas décadas. Depois de uma série de avanços no território dos costumes e das chamadas micropolíticas, que encontram no campo da arte toda uma revisão histórica sob um ponto de vista decolonial – incorporando, de maneira decisiva, paisagens estéticas/éticas produzidas no chamado Sul global –, testemunhamos uma espécie de contrarrevolução, que em parte responde à visibilidade alcançada por uma multiplicidade de existências antes silenciadas. Essa conjuntura ultrapassa a vida social e política: tem o poder de embotar também a imaginação, a subjetividade e o inconsciente, o que é um de seus aspectos mais desafiadores.

Desdobrando-se em um ciclo de debates, conversas com artistas, visitas guiadas e performances, os programas públicos elegem e buscam vocalizar perguntas que ecoam certas urgências do nosso tempo. Como inventar uma nova imaginação política? Que sentido as práticas de povos indígenas e grupos LGBTQI+ podem dar à ideia de comunidade? Qual o papel, em tempos de subjetividades colonizadas, da produção simbólica dos movimentos sociais? Quais insurreições micropolíticas pedem passagem neste momento? Com essas indagações, buscamos acolher vozes e corpos sensíveis aos impasses de nossa época, a fim de imaginar – e inventar, partilhar, trocar –, juntos, outras e inauditas formas de habitar o porvir.

A exposição e os programas públicos são acompanhados por duas publicações que ampliam

Coleção Joias africanas [African Jewelry Collection]
Acervo [Collection] Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo



Pulseira [Wristband], séc. 20 [20th century]
Iwô-Iorubá, Nigéria [Iwô-Yoruba, Nigeria]
liga metálica [metallic alloy]
7 × 10 cm

Anel [Ring], séc. 20 [20th century]
Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]
bronze
5 × 3 cm



Colar [Necklace], séc. 20 [20th century]
Fon, Benim [Benin]
liga metálica [metallic alloy]
18 × 8 × 4 cm

Anel [Ring], séc. 20 [20th century]
Iorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]
metal branco [white metal]
5 × 4 cm

as reflexões do projeto, documentando as obras escolhidas e oferecendo diferentes pontos de vista sobre comunidades imaginárias e imaginações comunitárias. Além deste catálogo, elas incluem um livro que reúne uma série de contribuições teóricas dos participantes dos programas públicos da 21ª Bienal, a ser lançado no final de 2019.

Com o deslocamento do Videobrasil para o modelo de bienal, consideramos importante introduzir, no catálogo, ensaístas, pensadores ou escritores não diretamente ligados à exposição (ou a algum de seus artistas em especial), mas que buscam adensar as discussões relacionadas e oferecer uma perspectiva sobre questões politicamente relevantes. A publicação torna-se uma extensão reflexiva, para além de um registro, da bienal.

Nesse sentido, convidamos para escrever pessoas vindas de geografias e contextos culturais e políticos diversos: Gladys Tzul Tzul, ativista e socióloga maya k'iche'; Erica Moiah James, historiadora da arte e professora da Universidade de Miami; e Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curador, biotecnólogo e diretor artístico da SAVVY Contemporary de Berlim. Seus ensaios enfatizam formas distintas de construir vínculos e comunidades, e de resistir aos modelos de pertencimento do Estado nacional e aos discursos nacionalistas que têm ressurgido com força, através de partidos de ultradireita e de políticas econômicas neoliberais.

Tzul Tzul parte de sua experiência pessoal para se perguntar sobre as implicações de pensar a política a partir de uma chave comunal, destacando como os modelos de autorregulação social das práticas comunais indígenas permitem ressignificar os conceitos de riqueza, propriedade e uso. A autora deixa claro que, ao falar do comunal indígena, não se refere a uma identidade ou a uma essência, mas a uma estratégia e “uma forma particular de relação social” que permite construir uma vida compartilhada e dinâmicas de autonomia, excedendo e desafiando as formas patriarcais de governo estatal e suas políticas de representação, frequentemente colonialistas ou paternalistas.

No segundo ensaio, James observa como os espaços queer permitem imaginar novos territórios de existência, para além dos limites normativos das sociedades do Caribe. Seu texto oferece uma reflexão sobre o Caribbean Queer Visualities, projeto curatorial recente, exposto na Irlanda e na Escócia, que propôs um ambicioso panorama das intersecções entre arte e sexualidades dissidentes, reclamando a imaginação como espaço de regeneração afetiva e de luta social.

A impossibilidade de fazer a exposição circular pelos países do Caribe, por conta de problemas econômicos e, sobretudo, do conservadorismo, evidencia as dificuldades que as instituições locais

enfrentam, ao mesmo tempo em que revela a força da estética, ao imaginar um Caribe onde a reivindicação da autodeterminação sobre os corpos se converte em uma forma de solidariedade intergeracional, e ganha significação política ao reclamar noções alternativas de pertencimento.

Finalmente, Ndikung escreve sobre o conceito de “des-outrização”, uma noção fundamental no programa que o espaço de arte SAVVY Contemporary vem desenvolvendo em Berlim ao longo dos últimos anos. Como ele coloca, “a des-outrização começa pelo reconhecimento de atos e processos de outrização”; isso significa fomentar processos de resistência a ser “outrizado”, imaginando alternativas à construção da identidade social e encorajando outras formas de filiação e produção simbólica. De modo similar, reagindo ao ressurgimento de exposições que enfatizam determinadas regiões geográficas, o autor observa como, em muitos casos, isso “tende a se tornar uma compensação pela falta de um envolvimento adequado com a questão da diversidade no nível da programação, da equipe de trabalho e do público”.

Este catálogo inclui também uma intervenção especial de Marilá Dardot. Nos últimos anos, a artista desenvolveu uma série de desenhos para colorir com base em imagens jornalísticas que frequentemente mostram representações de violência e morte. A artista emula o formato *best-seller* do livro de colorir, que acumula funções pedagógicas, de entretenimento familiar e até mesmo de terapia contra o estresse. No catálogo, assim como na exposição da 21ª Bienal, os desenhos de Dardot reproduzem uma série de notícias sobre situações ocorridas no Brasil entre 2017 e 2019 – período marcado por um virada conservadora na orientação política do país –, incluindo sempre a data e a fonte de onde cada imagem foi tirada. Assim, a artista nos convida a estabelecer uma relação própria com essas representações, que também poderão ser coloridas nas salas de exibição da 21ª Bienal. ●

O Snob, 1963-1969

Editado por [edited by] Agildo Guimarães

Coleção [Collection] Arquivo Edgard Leuenroth (Universidade Estadual de Campinas)
reproduções fotográficas [photographic reproductions], 2019, 21,6 × 35,6 cm cada [each]



Capa [Cover], ano [year] VII,
n. 1, 1969



Capa [Cover], ano [year] VI,
n. 3, 1968



Capa [Cover], ano [year] II,
n. 4, 1964



Capa [Cover], ano [year] II,
n. 15, 1964



Capa [Cover], ano [year] IV,
n. 3, 1966

GABRIEL BOGOSSIAN (Brasil, 1983) é curador adjunto da Associação Cultural Videobrasil, além de editor e tradutor independente. Desde 2007, desenvolve pesquisa sobre a representação dos povos indígenas no Brasil, articulando a produção de imagens da arte contemporânea, do jornalismo e dos movimentos sociais. Como curador, realizou as exposições *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (Galpão VB, São Paulo, 2017); *O museu inexistente* (Funarte, São Paulo, 2017), em parceria com o artista Victor Leguy; *Akram Zaatari – Amanhã vai ficar tudo bem* (Galpão VB, São Paulo, 2016); *Cruzeiro do Sul* (Paço das Artes, São Paulo, 2015); e *Transperformance 3: Corpo estranho* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2014). Colaborador das revistas *Artelogie* e *BRAVO!*, traduziu *Americanismo e fordismo*, de Antonio Gramsci (Hedra, 2008), e *Caos calmo*, de Sandro Veronese (Rocco, 2007), entre outras obras.

LUISA DUARTE (Brasil, 1979) é crítica de arte, curadora independente e professora. Mestre em filosofia pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP), é doutoranda em teoria da arte pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Foi crítica de arte do jornal *O Globo* (2009-2017) e membro do conselho consultivo do MAM São Paulo (2009-2012). Integrou a equipe curatorial do programa Rumos Artes Visuais / Itaú Cultural (2005-2006) e coordenou o ciclo de conferências *A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro – Memória e projeção* (28ª Bienal de São Paulo, 2008). Organizou, com Adriano Pedrosa, o livro *ABC – Arte brasileira contemporânea* (Cosac & Naify, 2014) e, com Pedro Duarte, o Seminário Internacional Biblioteca Walter Benjamin (MAR – Museu de Arte do Rio, 2016). Foi curadora das exposições *Quarta-feira de cinzas* (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2015) e *Tunga – O rigor da distração* (MAR, 2018).

MIGUEL A. LÓPEZ (Peru, 1983) é escritor, pesquisador e curador. É codiretor e curador-chefe do espaço de arte TEOR/éTica, em San José, Costa Rica, e cofundador, em 2014, do espaço independente Bisagra, em Lima, Peru. Seu trabalho investiga dinâmicas colaborativas e rearticulações feministas da arte e da cultura nas últimas décadas. Publicou em revistas como *Afterall*, *Artforum*, *E-flux Journal* e *Art in America*. Foi curador de exposições como *Energías sociales / fuerzas vitales*, *Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo 1993-2018* (ICPNA, Lima, 2018) e *The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War* (REDCAT, Los Angeles, e Perez Art Museum, Miami, 2017-2018), e da seção *Deus é bicha* da 31ª Bienal de São Paulo (2014). Ele é o autor de *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Metales Pesados, Chile, 2017). Em 2016, recebeu o Independent Vision Curatorial Award da Independent Curators International (ICI, Nova York).

1 Benedict Anderson.
Comunidades imaginadas.
São Paulo: Companhia das
Letras, 2008.

COMMUNITARIAN IMAGINATIONS

GABRIEL BOGOSSIAN
LUISA DUARTE
MIGUEL A. LÓPEZ

Imagined Communities, the book by Benedict Anderson¹ from which the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil takes its name, is a study about the origins of nationalism and its administrative, cultural, and political expressions. For the author, nations and nationalities are forged by imaginative exercises in which selection and oblivion play just as important a role as the supposedly original (or ordinary) contents consolidated in national identities. In her introduction to the Brazilian edition of Anderson's book, Lilia M. Schwarcz takes Brazil as a case in point: in the 19th century, in "full flourish of the empire," Brazilians saw themselves as inhabiting a European or, "at the very most, indigenous" country, while blacks and mestizos accounted for more than 80 percent of the population.

Corroborating the imaginative character of national identity, Schwarcz points out that miscegenation, long the bane of our intellectuals and men of science, came to be viewed, from the 1930s onwards, as a redemption of sorts, while Afro cultural and religious features, such as capoeira, candomblé, and samba, became the very symbols of Brazilian identity. More contemporaneously, in our market-soaked world, nationalism still musters passions great and small, and its symbols are there for all to see, be it in stadiums and on parade days, or in military conflicts and trade wars in the international arena.

As should be clear by now, imaginary is undoubtedly not the opposite of real. For Anderson, nations can only come to fruition if consistently and systematically imagined and adequately planned. Doing so binds us in a communal and emotional network of meanings. Anderson also argues for the importance of editorial capitalism and reader communities in consolidating notions of nationality; today, information networks are busily creating their own international communities of (fake) news consumers, and so changing the course of the political debate in a host of nations. In such cases, nationalism takes on a toxic aspect and reappears as the subtext to presidential and parliamentary elections in the USA, India, Italy, and

Brazil, among countless others, not to mention the Brexit referendum and the debate on global warming. Today, slogan-sewing digital mobs and bots have a real bearing on global governance; the recent refugee crisis in Europe provided a hotbed for nationalist sentiment of the fiercest and most racist kind, and, in this age of the personal soapbox, even some of our little leaders have taken to dispatching via Twitter on these crucial themes.

As the title of the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil, *Imagined Communities* encapsulates an investigation into the presence of certain communitarian concerns in artistic output from the global South. Art, traditionally roped into the imaginative exercise of nationalism in order to supply its founding images, appears here in the reverse role, operating in the shade of grand monuments and within the cracks and crevices of official imaginations. In this sense, the considerable first-time presence of artists and collectives from original and indigenous peoples from different countries and continents confirms the broadened notion of the South adopted in the open call.

Fundamentally State-less nations, Maoris, Guaranis, and Matis are just some of the peoples represented in the exhibition and on the video program in what is a first step toward lending an ear to the vibrant contemporary production emerging out of the indigenous world. Regarding Brazil itself, where the generic image of the Indian was long evoked as a symbol of the nation's origins and of an identity grounded in a mestizo nationalism, the exhibition of works by indigenous artists endeavors to shed light on their counter-hegemonic poetics and networks of legitimization, at a time when, beyond the bounds of art, indigenous rights and traditional homelands are coming under increasingly violent attack.

The curatorial statement in the open call for the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil specified the resurgence of nationalism this century, and native (original and indigenous) communities as

the primary subjects of interest. In a process of this size, however, no statement or premise can account for accident. The selection presented is, naturally, much broader and more diverse than the call could have foreseen. One unexpected, but very welcome inclusion was a series of works by activist groups and social movements. In videos, publications, public actions, and services catering to the trans community, they seek to flag ongoing social disputes and broaden the meanings of present-day communities through their insertion on the institutional art scene.

The works by the fifty-five artists participating in the Biennial will be distributed between the Sesc 24 de Maio building and this catalogue. With the selection made, we were able to split the works into five groups in order to highlight the conceptual pillars of this edition. With naturally porous boundaries and constant overlap, these five fields point toward different exercises in communitarian imagination and propose a circuit of meanings loosely reflected in the way the works are laid out in the exhibition space.

The first group on this circuit underscores the capacity certain objects have to evoke history as if they bore within themselves the memories of their former owners or reflected a cross-fertilization of meanings that combines art, national traditions, and mass culture. The conflicts between the past and the future that shape the present gather together the second cluster of works, in which the permanence of tradition (often as trauma) and the idea of the dwelling as a symbolic place of roots and hearth stand out as key themes. Roots that have taken hold in a new land, and conflicts over the occupation and use of the earth, developmental aspects of the social experience in Brazil and throughout much of the South, set the tone for the third cluster of works.

In conjunction with this edition's video program, the final two nuclei roam beyond the exhibition hall per se to occupy other floors of Sesc 24 de Maio. With Black and LGBTQI+ output featuring strongly, the first of these includes works that resonate more directly with the present and its many conflicts. The final set, consisting of contributions by immigrants from different origins, offers first-hand accounts of displacement and exile, in which the foreign perspective fosters the revision of the past and the horizons of the future. In particular, projects involving the audience participation endeavor to trigger these reflections and so, in tandem with the public programs, expand the Biennial's zone of impact.

In addition to videos, paintings, installations, and other artworks, this edition also presents a selection of African jewelry wrought in metal belonging to the Universidade de São Paulo's Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE-USP) and a selection of covers of *O Snob* magazine, a garage journal that circulated in Rio de Janeiro between 1963 and 1969. The rag

was a precursor to the LGBTQI+ press in Brazil. The jewelry, produced by the Ashanti, Fon, and Yoruba, was integrated into the MAE-USP collection in the late 1970s and many of the pieces are being exhibited here for the first time. In charge of the selection was the curator Renato Araújo, who has been working with the museum's collection since 2003. When it came to choosing the covers of *O Snob*, every single issue of which can be found at the Edgar Leuenroth Archive, at Unicamp, the reference adopted was the work of Rogério Costa, who kindly allowed us access to his vast research findings.

Jewelry and publications, evoking wearers and readers, afford a glimpse of the varied forms our communitarian imagination can assume. In this exhibition, they also underscore the museum-like dimension of a biennial. At a time when our museums are burning down, the presence of collections safeguarded in archives and university museums serves as a powerful reminder of the importance of these institutions to the cultural life of the nation.

Similarly, and operating at the intersections between different fields and knowledge bases, the 21st Biennial's public programs strive to dialogue with the *esprit du jour* that guides its curatorial choices. The world that seems to be collapsing all around us, toppled by retrograde winds, does so in reaction to the hard-won victories of recent decades. After a series of advances in mores and micropolitics, accompanied, in the field of art, with a historical revision from a de-colonial perspective—incorporating, in a most decisive way, the ethical/aesthetic landscapes produced by the global South—we are now seeing a sort of counter-revolution, stirred in part by the visibility garnered by a multiplicity of existences hitherto forced into the shadows and silence. This conjuncture goes beyond social and political life: it has the power to jade the imagination, subjectivity, and the unconscious too, and therein lies one of its most challenging features.

Unpacking into a cycle of debates, conversations with artists, guided tours, and performances, the public programs identify and vocalize questions that echo the urgencies of our time. How are we to invent a new political imagination? What meaning can the practices of indigenous peoples and LGBTQI+ groups lend to the idea of community? In a time of colonized subjectivities, what is the role played by the symbolic production of social movements? What micro-political insurrections are chomping at the bit at this time? With these questions, we look to reach out to voices and bodies that are sensitive to the impasses of our age so that we can imagine, invent, share, and exchange new and unheard-of ways of living the future.

The exhibition and public programs are accompanied by two publications that broaden the project's reflections, documenting the selected works and offering different points of view on imaginary communities and communitarian imaginations. In addition to this catalogue, there will also be a book, scheduled for publication late in 2019, that presents a series of theoretical contributions from the participants on the 21st Biennial's public programs.

With Videobrasil's shift to a biennial model, we thought it important that the catalogue should include essayists, thinkers, and authors not directly linked to the exhibition (or to any of its featured artists in particular), but whose contributions bring new depth to the related discussions and offer fresh perspectives on politically relevant issues. The present publication thus becomes a reflexive extension to the Biennial, rather than a simple record of it.

Toward this end, we invited guest authors from a range of geographies and cultural and political contexts: Gladys Tzul Tzul, a Maya K'iche' activist and sociologist; Erica Moiah James, an art historian and lecturer with the University of Miami; and Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, curator, biotechnologist, and artistic director of SAVVY Contemporary in Berlin. Their essays emphasize distinct forms of forging bonds and communities and of resisting the models of belonging to a nation-state and the nationalist rhetoric that has rebounded so vehemently through ultra-right parties and neoliberal economic policies.

Tzul Tzul embarks from her own personal experience in asking about the implications of thinking politics from a communal perspective, highlighting how the models of social self-regulation in communal indigenous practices make it possible to re-signify the concepts of wealth, property, and use. The author makes clear that, in speaking about the indigenous communal, she is not referring to an identity or an essence, but to a strategy and "a particular form of social relationship" that allows groups to build a shared life and dynamics of autonomy that not only supersede, but openly challenge state government and the politics of representation, which are frequently colonial or paternalistic.

In the second essay, James observes how queer spaces enable us to imagine new territories of existence beyond the normative limits of Caribbean society. Her text reflects on Caribbean Queer Visualities, a recent curatorial project exhibited in Ireland and Scotland that proposes an ambitious panorama of intersections between art and dissident sexualities, proclaiming imagination as an arena for emotional regeneration and social struggle.

The inviability of taking the exhibition on a tour of Caribbean nations, partly due to economic constraints, but mainly because of the prevailing conservatism, reveals the difficulties faced by the local institutions. At the same time, it evinces the

power of aesthetics by imagining a Caribbean in which the clamor for self-determination over one's body has become a form of intergenerational solidarity and taken on a political significance by demanding new alternatives of belonging.

Finally, Ndikung writes about the concept of "de-otherization," a fundamental notion on the program developed in recent years by the Berlin-based cultural center SAVVY Contemporary. As he puts it, "dis-othering starts with the recognition of the acts and processes of othering"; as such, it means fostering processes of resistance to being "otherized," imagining alternatives for the construction of social identity, and encouraging other forms of filiation and symbolic production. Similarly, reacting to the resurgence of exhibitions that stress determined geographical regions, the author observes how, in many cases, this "tends to become a compensation for a lack of proper engagement with issues of diversity at the level of program, personnel, and public."

This catalogue also features a special intervention by Marilá Dardot. In recent years, the artist has created a series of coloring-book drawings based on photo-journalism images, often representing violence and death. The artist adopts and adapts the best-selling coloring-book format, with its combined pedagogical, entertainment, and even stress-busting functions. In the catalogue, as in the exhibition itself, Dardot's drawings reproduce photographs (with date and source duly cited) that accompanied Brazilian news stories that broke between 2017 and 2019—a period during which the country took a brusque swing to the right. Thus the artist invites us to establish a relationship with these representations, which visitors to the 21st Biennial will be able to color in for themselves in the exhibition hall. ●

GABRIEL BOGOSSIAN (Brazil, 1983) is assistant curator at the Associação Cultural Videobrasil and an independent editor and translator. Since 2007, he has been researching the representation of Amerindian tribes in Brazil, cross-comparing image production in contemporary art, the press, and social movements. As a curator, his exhibitions include *Nada levarei quando morrer, aqueles que me devem cobrarei no inferno* (Galpão VB, São Paulo, 2017); *O museu inexistente* (Funarte, São Paulo, 2017), in partnership with the artist Victor Leguy; *Amanhã vai ficar tudo bem* (Galpão VB, São Paulo, 2016); *Cruzeiro do Sul* (Paço das Artes, São Paulo, 2015); and *Transperformance 3: Corpo estranho* (Oi Futuro, Rio de Janeiro, 2014). He contributes to the magazines *Artelogie* and *BRAVO!*, and his translated works include *Americanismo e fordismo*, by Antonio Gramsci (Hedra, 2008), and *Caos calmo*, by Sandro Veronese (Rocco, 2007).

LUISA DUARTE (Brazil, 1979) is an art critic, independent curator, and lecturer. She holds a master's degree in philosophy from the Pontifícia Universidade Católica (PUC-SP) and is pursuing a doctorate in art theory from the Universidade Estadual do Rio de Janeiro. A former art critic with the daily newspaper *O Globo* (2009–2017) and a member of the advisory board to MAM São Paulo (2009–2012), she was part of the curatorial team on the Rumos Artes Visuais / Itaú Cultural program (2005–2006) and coordinated the cycle of conferences *A Bienal de São Paulo e o meio artístico brasileiro – Memória e projeção* (28th Bienal de São Paulo, 2008). In conjunction with Adriano Pedrosa, she organized the book *ABC – Arte brasileira contemporânea* (Cosac & Naify, 2014), and, with Pedro Duarte, the Walter Benjamin Library International Seminar (MAR – Museu de Arte do Rio, 2016). Her curatorial experience includes the exhibitions *Quarta-feira de cinzas* (Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2015) and *Tunga – O rigor da distração* (MAR, 2018).

MIGUEL A. LÓPEZ (Peru, 1983) is an author, researcher, and curator. He is co-director and chief curator of the art venue TEOR/ética, in San José, Costa Rica, and, in 2014, co-founded the independent space Bisagra, in Lima, Peru. His work investigates collaborative dynamics and feminist rearticulations of art and culture over the last few decades. His writings have featured in various magazines, such as *Afterall*, *Artforum*, *E-flux Journal*, and *Art in America*. His curatorial credits include the exhibitions *Energías sociales / fuerzas vitales*, *Natalia Iguíñiz: arte, activismo, feminismo 1993–2018* (ICPNA, Lima, 2018) and *The Words of Others: León Ferrari and Rhetoric in Times of War* (REDCAT, Los Angeles, and Perez Art Museum, Miami, 2017–2018), and the *Deus é bicha* section of the 31st Bienal de São Paulo (2014). He is the author of *Robar la historia. Contrarrelatos y prácticas artísticas de oposición* (Metales Pesados, Chile, 2017). In 2016, he received the Independent Vision Curatorial Award from Independent Curators International (ICI, New York).

1 Benedict Anderson, *Imagined Communities* (New York: Verso, 1983).

ENSAIOS

ESSAYS

UMA FORMA ÉTICA DE EXISTÊNCIA: O COMUNAL INDÍGENA COMO HORIZONTE POLÍTICO

GLADYS TZUL TZUL

Qual o significado que a política adquire quando a pensamos a partir de uma chave comunal? Como se produz uma existência ética em um mundo comunal? Essas duas questões me serviram de base para ensaiar uma reflexão que analise a energia, o corpo e a força a partir dos quais se produzem a vida e a efetividade de algumas lutas indígenas. Embora busque abarcar a luta indígena como um todo, este ensaio concentra sua análise em uma parte dela, especificamente aquela que é considerada não estadocêntrica. Uma luta não estadocêntrica funciona resguardando bens comuns e o benefício coletivo, e não tem, entre seus objetivos, tomar o Estado para governá-lo; busca, sim, permanentemente, estabelecer mecanismos que continuem permitindo a subsistência de formas históricas plurais de governo comunal indígena.

Nesses governos comunais indígenas¹, aparecerão formas de *riqueza concreta*², isto é, aquela riqueza que é oferecida pelo uso, a propriedade e a posse da terra comunal, pelo uso e gestão de fontes de água, pela fertilidade da terra, pelas produções de imagens em tecidos. Por *riqueza concreta* é preciso entender, também, os bens comunais que são produzidos sem mediação do dinheiro, isto é, em economias cuja existência não é plenamente mediada pelo mercado. Exemplo disso são as comunidades que, com suas culturas, garantem sua alimentação durante um ciclo completo, o que faz com que nem sempre precisem comprar alimentos no mercado.

Quando conversava sobre esses conceitos com Severino Sharupi, dirigente de terras e território da Confederação de Nacionalidades Indígenas do Equador (Conaie – Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), ele disse: “Sim, não é que nós, povos indígenas, sejamos pobres; não temos papel-moeda, mas temos água, comida para o ano inteiro. Embora existam crises econômicas, não ficamos sem comida”³.

Na variada geografia do continente Abya Yala⁴, existem governos comunais que regem a terra; sua mera existência administra a riqueza concreta, o que impede a totalização da propriedade privada como

paradigma da política. Governos que se sustentam na assembleia como estratégia deliberativa; no trabalho comunal como energia que organiza e produz o bem-estar; na qualidade comunal da terra como condição; e em estratégias de autorregulação social, entre outras instituições.

Se pensarmos o político a partir de algumas estratégias de garantia de vida dos governos comunais indígenas, poderemos ter acesso a imagens e subjetividades, histórias e horizontes capazes de pluralizar os espectros da sociedade em geral. Creio que, ao pensar a política a partir de uma chave comunal, poderemos ter elementos para subverter o presente e imaginar um futuro que não resulte inalcançável, mas que se sustente na eficácia concreta ancorada na história das lutas indígenas, sem que isso signifique utilizar conceitos totalizantes.

Pensar a política a partir de uma chave comunal, neste texto, significa habilitar a compreensão para o fazer cotidiano. Trata-se, assim, de ater-se às múltiplas práticas que são realizadas para garantir a reprodução da vida. Isto é, as técnicas sofisticadas que regem a produção da água que bebemos, o reflorestamento dos bosques, o cuidado e a manutenção dos cemitérios onde terminaremos, e também a organização de festas.

O MUNDO COTIDIANO: SUSTENTO EFICAZ DA LONGA RESISTÊNCIA INDÍGENA

“Ninguém se enterra sozinho, porque ninguém vive sozinho.” Esta poderosa afirmação nos remete a uma das formas de articulação da vida social em uma comunidade indígena do altiplano ocidental da Guatemala. Remete-nos, também, ao âmbito do tempo cotidiano, à potência do fazer coletivo e aos limites que se impõem em um mundo que, cada vez mais, concebe as relações centradas no intercâmbio monetário como a única forma possível. Pois o mundo comunal cotidiano é o sustento eficaz da longa resistência

e autonomia indígena: criou formas cotidianas de autorregulação social, conservou o caráter comunal da terra e produziu uma série de histórias que sustentam a explicação de um mundo não centrado na propriedade privada como única forma de relação. O comunal indígena – por não se referir a uma essência ou identidade, mas a uma estratégia para tornar possível – é uma forma particular de relação social que administra a possibilidade de compartilhar água, terras, histórias, imagens, tecidos – e a dignidade da vida.

Há uma série de regulamentos acerca dos usos e abusos do comunal. A existência da infinidade de rituais e de formas energéticas que se pautam pelo agradecimento à água, às sementes ou às terras terá que ser compreendida na complexidade desses governos comunais, que também produzem formas simbólicas e imaginárias. A organização e a produção do belo através das festas, assim como a produção de imagens nos *guipiles* [bordados] e demais artes têxteis, não deveriam ser compreendidas como proezas individuais, mas como a soma do trabalho e da inteligência comunal⁵ acumulada ao longo dos séculos. Tudo o que foi dito aqui possibilita compreender os comunais a partir das formas de controle e de criação de bens materiais e simbólicos que, ao longo dos anos, geraram horizontes e práticas concretas centradas no bem comum.

A COLUNA VERTEBRAL DA VIDA COMUNAL

Reproduzir a vida requer formas de organização social centradas no trabalho comunal. Nas comunidades indígenas, existem diversas formas, técnicas e tempos de organizar o trabalho comunal. Nas sociedades indígenas que compartilham um mesmo território, esse trabalho aparecerá como medida de inclusão social; assim, para que uma pessoa seja incluída e possa usar a água, por exemplo, ela tem de ser submetida a procedimentos que contemplam, primordialmente, o trabalho comunal.

Se alguém novo chega à comunidade, pode desfrutar do bosque, da água e demais bens comuns que temos, mas precisa se apresentar na assembleia, e ali se define quantas jornadas de trabalho comunal deve fazer para poder ter direito a usar a água, assim também o incluímos para que aprenda nossa maneira de viver em comunidade⁶.

Esse registro, feito em meu trabalho de campo, nos apresenta com clareza formas de inclusão não centradas na identidade, mas na qualidade comunal do trabalho. Uma definição do trabalho comunal em sociedades indígenas: nessas comunidades, a água que se bebe ou os caminhos por onde se transita são produzidos por centenas de homens e mulheres, meninos e meninas, que realizam o trabalho comum.

Esse tipo de trabalho é realizado em dias festivos, ou em dias úteis, conforme se decida nas assembleias comunais. As datas e os horários sempre consideram as trajetórias individuais e as necessidades de cada família.

Além disso, formas clássicas de trabalho remunerado também existem nos mundos comunais, isto é, há carpinteiros, tecelões, comerciantes, profissionais, pesquisadores sociais, músicos, operários de construção, migrantes etc.

Uma condição de trabalho comunal não exclui, portanto, o trabalho remunerado. Por isso, trajetórias e desejos individuais podem ser possíveis, desde que, e na medida em que, as condições materiais para o desenvolvimento da vida cotidiana existam.

Sou agricultor e, com o que planto, consigo o bastante para viver com minha família o ano inteiro. Temos o nosso milho, mas trabalhamos no caminho que todos usamos em conjunto com todos os membros da comunidade, e cuidamos do olho-d'água, reflorestamos à volta dele, assim todas as famílias têm água. Às vezes, algumas pessoas não querem fazer o trabalho comunal na comunidade, mas sempre acabam fazendo, porque seria uma vergonha beber uma água pela qual não trabalharam⁷.

A fala de Gómez, membro da comunidade da aldeia La Viña, em Petén, aborda a complexidade do descumprimento do trabalho comunal e os efeitos que isso acarreta. O trabalho comunal adquire, então, um sentido ético na vida. Nesse contexto, a ética contempla uma forma justa de existência no mundo, pois nenhuma pessoa poderia viver do trabalho comunal de outra. Mas precisa viver de acordo com a energia aportada ao coletivo que vive e caminha pela mesma senda.

Nesse sentido, o trabalho comunal é a energia primordial a partir da qual se produz a riqueza concreta da vida comunal; ao mesmo tempo, possibilita um horizonte ético de existência, e estratégias de inclusão que não são centradas em uma identidade essencial.

A luta política que não está centrada nessa identidade essencial é aquela que trata de criar condições para administrar a vida cotidiana, sem que se exproprie o trabalho de outros e de outras para viver. ●

GLADYS TZUL TZUL é maya k'iche' da Guatemala e doutora em sociologia. Pesquisa a política comunal dos povos originais de seu país e as lutas das mulheres indígenas, tema dos livros que publicou. Atualmente, dedica-se a pesquisar estratégias de reconstrução comunal após o genocídio da guerra civil na Guatemala (1960-1996). Integrou a equipe que assessorou a Assembleia de Autoridades Indígenas no processo de Reforma Constitucional do Setor de Justiça guatemalteco em 2017. Em 2018, recebeu o Prêmio Voltaire de Pesquisa e Tolerância, outorgado pela Universidade de Potsdam, Alemanha.

1 Foram esses governos indígenas que, por cinco séculos, encabeçaram esforços intensos de resistência à república – que é o prolongamento da colônia. Os arquivos históricos mostram um repertório de lutas comunais travadas na Real Audiência ou nos Julgamentos Privativos de Índios, nos quais as comunidades reclamavam suas terras. Em outros textos, escrevi que a luta pela terra seria o motor da história indígena. Por séculos, as comunidades levaram à frente processos pujantes de recuperação, fosse pela ação concreta de “recuperar” ou pela via da compra. A terra é o lugar fundamental para a reprodução da vida, por isso, sua qualidade comunal estimula e produz lutas de longa duração.

2 Usar o termo *riqueza concreta* permite pensar os bens comuns não como meros bens-objetos, mas como processos sociais que demandam trabalho comunal. É um sistema de organização e um processo deliberativo que cuida de produzir aquilo que todos compartilham e de que desfrutam. A busca e a construção dos meios de riqueza concreta – aquilo que se produz sem mediação plena do dinheiro: água, bosques, festas, fertilidade da terra – resultam em uma chave interessante que possibilita a compreensão dos processos por meio dos quais as comunidades conseguiram se recompor depois da guerra guatemalteca, que durou mais de trinta anos e deixou mais de 200 mil mortos. Cf. Gladys Tzul Tzul. “Rebuilding Communal Life. Ixil women and the desire for life in Guatemala”. In: “Women Rising in the Americas”. *NACLA Report on the Americas*, v. 50, nº 4, 2018.

3 Gladys Tzul Tzul. *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena: mujeres y tramas de parentesco*. Guatemala: SOCEE, Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos; Tz'ikin, Centro de Investigación y Pluralismo Jurídico; Maya' Wuj Editorial, 2016.

4 Segundo Porto-Gonçalves, “Abya Yala na língua do povo Kuna significa ‘Terra madura’, ‘Terra Viva’ ou ‘Terra em florescimento’ e é sinônimo de América”. Carlos Walter Porto-Gonçalves. “Abya Yala”. In: Emir Sader et al. *Latino-americana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*. São Paulo: Boitempo, 2006. Disponível em: latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala. Acesso em 2019. [N.E.]

5 Cf. Gladys Tzul Tzul. “¿Cómo construyen crítica las comunidades indígenas? Un acercamiento a las formas de la exclusión epistémica. In: *LASA Forum*, v. XLVI, nº 1, inverno de 2015.

6 Gladys Tzul Tzul. *Diário de campo nº 8*. San Pablo, San Marcos, Guatemala, 2019.

7 Id.

AN ETHICAL FORM OF EXISTENCE: THE INDIGENOUS COMMUNAL AS A POLITICAL HORIZON

GLADYS TZUL TZUL

What meaning does politics take on when we approach it from a communal perspective? How do you produce an ethical existence in a communal world? These two questions served as the basis for a reflection that analyzed the energy, the body, and the strength from which certain indigenous struggles draw their life and effectiveness. While that reflection strives to encompass the Amerindian struggle as a whole, the present essay focuses on a specific part of it—namely, the non-statocentric aspect. A non-statocentric struggle safeguards the common good and common goods without attempting to harness State power in order to achieve its aims. On the contrary, its modus operandi is to constantly establish mechanisms that can ensure the subsistence of historically plural forms of indigenous communal self-governance.

What will emerge under these communal indigenous governments¹ are forms of *concrete wealth*,² that is, wealth that is offered through the use, ownership, and occupation of communal homelands, the use and stewardship of water resources, through soil fertility, and the production of textile culture. By *concrete wealth* we must also understand communal goods that are produced without monetary intermediation, through economies that are not entirely market-driven. The indigenous communities are an example, as they can grow enough to eat year-round without needing to buy foodstuffs through commerce.

When I spoke about these concepts with Severino Sharupi, director of lands and homelands for the Confederation of Indigenous Nationalities of Ecuador (Conaie – Confederación de Nacionalidades Indígenas del Ecuador), he said, “Yes, it’s not that we, the indigenous peoples, are poor. We don’t have paper currency, but we do have water, and food all year round. Economic crises come and go, but we never want for food.”³

On the varied geography of the Abya Yala⁴ continent, there are communal governments that look after the land and manage its concrete wealth, and so prevent the totalization of private property as

a political paradigm. I’m talking about governments that opt for assembly as a deliberative strategy; communal labor as the driving force that organizes and produces well-being; insist on the communal quality of the land as a condition; and adopt strategies of social self-regulation.

If we think of politics in terms of certain strategies for ensuring the continuity of communal indigenous governments, we can tap into images and subjectivities, histories and horizons capable of pluralizing the spectrums of society in general. I believe that, by approaching politics from a communal angle, we can find ways to subvert the present and imagine a future that is not unattainable, but which is grounded in the concrete efficacy of the history of indigenous struggles, without needing to resort to totalizing concepts.

By approaching politics from a communal angle, we mean opening our understanding to everyday toil. It’s about adhering to the multiple practices that are pursued in order to ensure the reproduction of life and livelihood. In other words, the sophisticated techniques that govern the production of the water we drink, the forests we replant, the care we take with the burial grounds we end up in, and the feast days we celebrate.

THE EVERYDAY WORLD: EFFECTIVE SUSTENANCE OF PROTRACTED INDIGENOUS STRUGGLE

“No one gets buried alone, because nobody lives alone.” This powerful saying takes us back to one of the ways social life works in the indigenous communities on the western Guatemalan highlands. It also takes us back to the sphere of everyday time, the power of collective work, and the limits imposed by a world that increasingly sees human relations predicated upon monetary exchange as the one and only kind. But the communal world is the longstanding

mainstay of indigenous autonomy: it created everyday forms of social self-regulation, preserved the communal character of the land, and produced a series of histories that debunk the myth that a world based on private property is the only possible way to go. The indigenous communal—structured by a viability strategy rather than an essence or identity—is a specific form of social relationship that manages the sharing of land, natural resources, histories/narratives, images, and textiles—in short, the dignity of life.

There is a whole series of rules concerning communal use and abuse. The existence of a plethora of rituals and energetic forms designed to give thanks for the bounty of water, seeds, and land must be understood in the fullness of their communal governance, which also produces symbolic and imaged meanings. The organization and production of beauty through festivities, not to mention the production of images in our *guipiles* [embroideries] and other textile arts, should not be comprehended as individual feats, but as the result of communal work and intelligence amassed over the centuries.⁵ All that has been said here serves as context for understanding the communal social structures and how they control and create material and symbolic goods that have generated concrete horizons and practices grounded in the common good down through the centuries.

THE BACKBONE OF COMMUNAL LIFE

Reproducing life requires forms of social organization that are centered around communal work. There are various such forms, techniques, and instances within indigenous communities. In indigenous societies that share the same homeland, this work is an instrument of social inclusion. For example, in order to earn the right to use the water, the individual must undergo procedures that are primordially focused on contributions to communal labor.

If new people arrive wanting to join the community, they can use the woods, water, and other resources on condition that they present themselves before the assembly so that a number of working days can be set and they can learn our way of living in community.⁶

The above was noted during my fieldwork and it clearly shows how inclusion is grounded less in identity than in workload. One might define communal work in indigenous societies as follows: in these communities, the water you drink and the trails you follow are produced by hundreds of men, women, and children, who share the burden of labor. This type of work is done on feast days or working days as decided by the communal assembly. The times and dates always take individual conditions and needs into account.

In addition, classic forms of paid labor also exist in the communal life. There are carpenters, weavers, traders, professionals, social researchers, musicians, builders, wanderers, etc.

A condition of communal labor does not, therefore, exclude paid labor. Hence personal careers are possible, so long as, and insofar as, the everyday material conditions permit.

I’m a farmer, and I can provide enough food for myself and my family all year round. We have our corn, but we also work on the community trails alongside everyone else, and we look after the wellsprings and plant around the headwaters, so that everyone can have water. Sometimes people don’t want to do communal work, but they always end up doing it, because it would be a terrible shame on them to drink water they haven’t worked for.⁷

In the quote above, from Gómez, a member of the La Viña community in Petén, we get a sense of the complexity and consequences that surround slacking off on communal work. Shared toil lends an ethical sense to life. In this context, ethics means a fair way of being in the world, because nobody can live off the communal work of others. In other words, everyone survives thanks to the energy the group invests in its community.

In this sense, communal work is the lifeblood that gives rise to the concrete wealth of communal life, whilst providing the ethical parameters for an existence not grounded in essential identities, as well as the strategies for inclusion in community.

A political struggle that is not anchored in essential identity is that which strives to create the conditions for managing everyday life, without expropriating the work and resources of others. ●

GLADYS TZUL TZUL is maya k’iche’ of Guatemala and holds a doctorate in sociology. She researches the communal politics of her country’s native peoples and the struggles of indigenous women, the theme of her published works. She is currently working toward communal rebuilding strategies in the wake of the genocide perpetrated during the Guatemalan civil war (1960–1996). She was part of the team that advised the Assembly of Indigenous Authorities on the Constitutional Reform of the Guatemalan Justice System in 2017. In 2018, she received the Voltaire Prize for Tolerance, International Understanding, and Respect for Difference, conferred by the University of Potsdam, Germany.

1 For five centuries, these forms of indigenous government have spearheaded intense efforts to resist the republic, understood as a mere continuation of the colony. Historical archives reveal a repertoire of communal claims staked at the Royal Audience or Private Indian Trials, in which the communities demanded their homelands. In other texts, I have written that the fight for land was the driving force of indigenous history. For centuries, indigenous communities pursued vibrant processes to reclaim what was theirs, either by “taking it back” or buying it. The land is the cradle in which life reproduces, and that is why it’s communal quality encourages and fosters long-term struggles.

2 The expression *concrete wealth* allows us to think of common assets less as goods than as social processes that require communal labor. It is a system of organization and a deliberative process that seeks to produce provisions that everyone shares and everyone consumes. The search for and creation of the means of producing concrete wealth—that produced without total monetary intermediation: water, woodland, festivals/festivities, soil fertility—result in an interesting perspective that helps us understand the processes through which indigenous communities managed to rebuild themselves after the Guatemalan war, which lasted thirty years and claimed over two hundred thousand lives. Cf. Gladys Tzul Tzul, “Rebuilding Communal Life. Ixil women and the desire for life in Guatemala,” in “Women Rising in the Americas,” *NACLA Report on the Americas* 50, no. 4 (2018).

3 Gladys Tzul Tzul, *Sistemas de Gobierno Comunal Indígena: mujeres y tramas de parentesco* (Guatemala: SOCEE, Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos; Tz’ikin, Centro de Investigación y Pluralismo Jurídico; Maya’ Wuj Editorial, 2016). Translated for this volume.

4 According to Porto-Gonçalves, “In the language of the Kuna, *Abya Yala* means ‘Ripe Land,’ ‘Living Land,’ or ‘Land in Bloom,’ and is synonymous with America.” Carlos Walter Porto-Gonçalves, “*Abya Yala*,” in *Latino-americana: enciclopédia contemporânea da América Latina e do Caribe*, edited by Emir Sader et al. (São Paulo: Boitempo, 2006), latinoamericana.wiki.br/verbetes/a/abya-yala, accessed in 2019.—Ed.

5 Cf. Gladys Tzul Tzul, “¿Cómo construyen crítica las comunidades indígenas? Un acercamiento a las formas de la exclusión epistémica,” *LASA Forum* XLVI, no. 1 (Winter 2015).

6 Gladys Tzul Tzul, *Field Diary no. 8* (San Pablo, San Marcos, Guatemala, 2019). Translated for this volume.

7 *Ibid.*

DES-OUTRIZAÇÃO COMO MÉTODO¹ (LEH ZO, A ME KE NDE ZA)

BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG

“Não gosto de entrevista. Muitas vezes me fazem a mesma pergunta: o que, no seu trabalho, vem da sua própria cultura? Como se eu tivesse um receita e pudesse, de fato, isolar o ingrediente árabe, o ingrediente mulher, o ingrediente palestino. As pessoas às vezes esperam definições perfeitas de outridade, como se identidade fosse uma coisa fixa e fácil de definir.”
Mona Hatoum, em entrevista a Janine Antoni²

No exato momento em que nós, de tanto repetir e reiterar, começamos a acreditar nos conceitos que postulamos e disseminamos; nesse momento exato do tempo em que pensamos que a noção de pós-outridade³ – sobre a qual refletimos durante anos como sendo um momento duplo de conscientização e transição – começa a se efetivar, parece que passamos por um abalo sísmico que nos empurra a reconsiderar, mas não a rejeitar, o aspecto paradoxal do momento desse pós-outro;⁴ reconsiderar quem sofre a outrização histórica e como, reconsiderar os mecanismos de geração do outro, assim como reconsiderar quem representa quem ou quem tenta moldar o futuro de quem nas sociedades e nos discursos contemporâneos.

Esse abalo nos levou à necessidade de abandonar prefixos e nos concentrar nas raízes das palavras. Parece que, para ser capaz de reconsiderar, é preciso, ao menos temporariamente, abrir mão do “pós” para, assim, conseguir situar “outridade” dentro do contexto dos nossos dias. Especialmente se levarmos em conta que o “pós” de pós-outridade pode estar pendurado em um penhasco, prestes a cair, seja do lado do “pós” de “pós-colonial” – que não implica um fim, mas antes pretende anunciar uma continuidade de uma era moldada pelo passado colonial – ou do lado de “pós-racial” – que costuma ser um disfarce de racismos em formatos e tecnologias metamorfoseados. Seja como for, esta proposta anuncia a remoção do prefixo para analisar adequadamente a “outridade”.

Esse abalo foi despertado por três observações aleatórias:

Primeiro, se alguém com um mínimo de sensibilidade passa os olhos nas manchetes políticas da imprensa, provavelmente vai ouvir repercussões

de discursos que vão da construção de muros para separar países a discussões sobre *bad hombres* e a islamização do Ocidente. Nas palavras de Sasha Polakow-Suransky:

Eles (a direita) efetivamente reivindicaram as causas progressistas da esquerda – do direito gay à igualdade da mulher e a proteção dos judeus contra o antissemitismo – como se fossem deles, ao descrever os imigrantes muçulmanos como principal ameaça a esses três grupos. Como o medo do Islã se espalhou, com o apoio deles, eles se apresentaram como os únicos defensores verdadeiros da identidade ocidental e das liberdades ocidentais – o último baluarte a proteger a civilização judaico-cristã dos bárbaros em seu portão.⁵

Isso se torna interessante quando observamos os esforços da direita para cooptar certos sujeitos historicamente “outrizados” com suas próprias estratégias políticas, preparando novas alianças e forjando denominadores comuns que historicamente eram considerados contraditórios e, ao mesmo tempo, construindo outros “outros” sobre os quais angústias, preconceitos e ressentimentos longamente cultivados possam ser projetados. Esse processo deveria ser compreendido como uma canibalização da “outridade” e uma subsequente regurgitação de “outridade”.

Para alguns sujeitos historicamente “outrizados”, a única coisa que mudou foram os mecanismos e metodologias através dos quais eles agora são objetificados e outrizados.

Assim, em nossa contemporaneidade sociopolítica, pode-se mesmo observar uma

intensificação da construção e do cultivo de “outridades”, transformando velhas concepções de “outro” para servir em novos grupos de pessoas, enquanto, ao mesmo tempo, é perceptível a apropriação do “outro”, para propósitos lucrativos, pelos privilegiados e poderosos.

Em segundo lugar, é possível notar, especialmente no contexto da indústria cultural, o ressurgimento de algo que se poderia chamar de “processo de especificação geográfica”, ou seja, a necessidade de enfatizar certas regiões geográficas. Não se trata, evidentemente, de um fenômeno novo, sobretudo nas instituições museológicas ocidentais e outras infraestruturas culturais, nas quais, com base em certas estratégias culturais e políticas, determinadas regiões geográficas entram ou saem de foco ao sabor da vontade do momento. Alguns observadores têm visto essa prática como parte daquilo que se denomina *soft power* [poder suave], quando a cultura é usada como meio de sutilmente exercer influência política sobre certos grupos culturais e sociais. Tomemos como exemplo um museu ou uma biblioteca na França que escolha destacar a Argélia, na esperança de agradar a comunidade argelina e amenizar ou limpar as feridas de seu passado colonial. Ou tomemos como exemplo o British Council, ou o Instituto Goethe, ou o Institut Français, abrindo centros culturais no mundo inteiro para “promover a cultura”. *Soft power*.

Esse “processo de especificação geográfica” não é mau *per se*. A longa lista, por exemplo, de exposições “africanas” ou “do mundo árabe” realizadas no mundo inteiro de fato contribuiu muito para apresentar ao mundo o que poderia ser a contemporaneidade africana ou árabe. Isso posto, devemos agora tomar a atitude de perguntar: o que significa, hoje, fazer uma exposição “africana” ou uma exposição “árabe”, como vimos no New Museum, no MMK Frankfurt, no BOZAR Brussels, na Fondation Louis Vuitton e em muitos outros museus do Ocidente?⁶ O que significa fazer da geografia o cerne da questão, em vez de discursos conceituais ou filosóficos relevantes? E quanto às questões da representação? Como seria possível representar os 54 países africanos, os milhares de línguas africanas e suas comunidades, dentro de uma exposição dessas? É preciso perguntar de novo, reconsiderando essas questões.

Mas o que inspira esta reflexão agora são as seguintes suspeitas:

Primordialmente, embora o processo de “especificação geográfica” possa ser bem-intencionado, não podemos deixar de pensar no fato de que a eventual apresentação de uma exposição africana, árabe, asiática ou outra similar é mais um ato e, nesse sentido, um ato *reforçado* de “outrização”. Essa suspeita veio à tona pelo motivo de que as instituições costumam se contentar

com o fato de terem feito uma “exposição africana” e, portanto, não precisarem, necessariamente, incluir outros artistas de origem africana em seus programas regulares. Esses projetos de “processo de especificação geográfica”, então, tendem a se tornar uma compensação pela falta de um envolvimento adequado com a questão da diversidade no nível da programação, da equipe de trabalho e do público, e também tendem a colocar o “outro” que eles constroem no “compartimento do selvagem” [*Savage slot*, no original], como Michel-Rolph Trouillot formularia. Em segundo lugar, existe um viés na retórica por meio da qual esses projetos de “especificação geográfica” se acomodam. Com isso, refiro-me à retórica do “dar voz”, “dar espaço”, “dar visibilidade”, “dar atenção”, “dar ouvidos” ao africano, ao asiático, ao árabe, ou quem quer que seja que esteja em questão. Esses fenômenos, que podem ser associados a estratégias de paternalização e infantilização, nos levam a pensar na pertinente questão de Gayatri Spivak: “o subalterno pode falar?”⁷ Todavia, desde Spivak, aprendemos que a questão em jogo não é se o subalterno pode falar, mas, como Seloua Luste Boulbina adaptou, “o não subalterno consegue ouvir?” A questão crucial é se esses grupos geossociais, reunidos de forma estereotipada nessas exposições, especialmente nos museus ocidentais, efetivamente desejam ter uma voz, ter um espaço, ou é o contrário? E nos termos de quem? Eles já não têm seus próprios espaços e vozes? Mais uma vez, a questão em jogo é a agenda por trás dessa retórica, e o fato de ela ser, na verdade, parte importante do processo de construção e cultivo da “outridade” dentro de uma bolha. O que equivale a dizer que o mecanismo exclusivista em relação a esses projetos marca uma diferença entre uma “norma” construída e a “anomalia” construída, que é um projeto que ocorre apenas uma vez, como uma espaçonave que aterrissa e depois some.

Em terceiro lugar, é importante apontar o modelo econômico capitalista por trás desses projetos de “especificação geográfica”. O uso de *slogans*, rótulos e simplificações é a suma da prática econômica neoliberal. Vai de mãos dadas com o conceito de *soft power*, em que a cultura não só é usada para objetivos políticos, mas também serve para alterar e controlar o paradigma econômico. Nos últimos anos, temos ouvido filósofos, economistas e políticos, todos eles dizendo que o futuro do mundo será decidido na África. A reação do setor cultural foi rápida, com projetos de nomes como “Futuros africanos”, “A África é o futuro”, e “afrofuturismos” de vários tipos, como boas embalagens com etiquetas e rótulos, para vender fácil. Tudo vira mercadoria. A comoditização do “outro” e da “outridade”.

Mas vale a pena retroceder alguns passos para refletir. A outridade como fenômeno parece ter

existido sempre, em muitas sociedades, no mundo todo, e representar o “outro” como um processo parece inerente aos processos de formação de identidade de indivíduos e sociedades. Em *Key Concepts in Post-Colonial Studies*,⁸ reitera-se que “a existência de outros é crucial na definição do que é ‘normal’ e na definição do lugar do indivíduo no mundo”.⁹ Isto é, para um indivíduo ou uma sociedade conhecer ou definir a si mesmos, é preciso definir outro indivíduo ou sociedade – que o primeiro indivíduo ou sociedade não seja ou não deseje ser. Muitas vezes, o “outro” torna-se, assim, uma superfície de projeção para todo tipo de características identitárias indesejáveis. Essa é a linha tênue que separa o mero desejo de “outrizar” para descobrir a própria identidade daquela outrização que discrimina e segrega. Mas quando se é o outro, então quem vai ser esse outro “outro”?

Ashcroft, Griffiths e Tiffin logo apontam que se trata muitas vezes de uma posição intercambiável de contrapartes entre o outro e a outrização, em que o poder provavelmente determina quem objetiva quem e quando. Somos tentados a pensar que os projetos de “especificação geográfica” são, então, veículos por meio dos quais esses gradientes de poder se definem, assim como os binarismos de norma e anomalia, ou de si mesmo e outro. Isso evidentemente se aplica a todas as categorias por meio das quais identidades de maioria e minoria são definidas e cultivadas em relação aos poderes políticos, econômicos e sociais – e como passam a definir identidades de raça, cultura, gênero e classe, geografias, geopolíticas e economias.

Do ponto de vista de um discurso e de uma prática feministas, Cherríe Moraga destacou que “o que o opressor costuma fazer com sucesso é simplesmente externalizar seus medos, projetando-os em corpos de mulheres, asiáticos, gays, deficientes, quem quer que pareça mais ‘outro’”.¹⁰ Sem querer igualar o “outrizador” – aquele que desfruta do privilégio de fazer de alguém um “outro” – ao opressor, o argumento de Moraga alinha-se com a tendência do “outrizador” de externalizar e projetar seus medos em outros para efetivar a outrização. Moraga segue em frente com uma explanação do fenômeno:

Mas o que o opressor teme não é tanto a diferença, mas a similaridade. Ele teme descobrir em si mesmo as mesmas dores, os mesmos anseios daquelas pessoas que desprezou. Ele teme a imobilização que sua própria culpa incipiente ameaça. Ele teme que tenha de mudar sua vida a partir do momento em que vir a si mesmo nos corpos das pessoas que chamou de diferentes. Ele teme o ódio, a raiva e a vingança daqueles que feriu.¹¹

Levando isso em conta, o que a “des-outrização” poderia implicar?

Talvez a des-outrização comece pelo reconhecimento de atos e processos de outrização. Pela revelação das tendências profundas que alimentam, justificam, efetivam e mantêm atos e processos de outrização. É dentro dessa percepção e consciência, e sobre ela, e em direção a esses atos e processos de outrização, que podemos nos tornar capazes de construir resistência e nos proteger tanto de sermos outrizados como da urgência de outrizar. O que significa dizer que é nesse reconhecimento do mecanismo ou da tecnologia da outrização que poderemos conseguir evitar as materializações de ambos, substantivo e verbo – outrizado e outrizar.

Des-outrizar poderia implicar todo esforço de resistir à internalização de quaisquer construções que supostamente tornem alguém esse “outro”. A tendência é enxergar a si mesmo através do prisma daquele que constrói outridade, do opressor, o que significa dizer que, diante da violência da contínua diminuição, ou comprimido naquele espaço do compartimento do selvagem em que se é lançado, a psiquê do “outrizado” força esse ser a aceitar uma existência dentro de um espaço marginal e limítrofe.

A des-outrização deve ser uma autorruptura, uma autorresistência por parte do “outrizador” para externalizar seus medos, dores e anseios diante de qualquer ser considerado um possível recipiente. Portanto, com o termo “des-outrização” desejo propor um fenômeno em que a construção da identidade social não seja feita pela projeção sobre um chamado “outro”, mas por uma projeção em direção a si mesmo. Uma autorreflexão. Um bumerangue. Isto é, em vez de procurar ou de empurrar as próprias falhas, fantasias e angústias para os outros, seria possível incorporá-las e vivê-las. Trata-se de reconhecer e incorporar a pleora de variáveis que nos fazem ser.

A des-outrização tem a ver com realizar ou pôr em prática o que bell hooks chama de “o olhar opositivo” (1992), ou seja, a possibilidade de interrogar o olhar do “outrizador”, mas também a importância de olharmos de volta e contra o “outrizador”, enxergando uns aos outros naquele espaço do “outrizado”.

A des-outrização deve ser um ato profundamente não capitalista, não explorador e não orientado pelo lucro, no qual reine o princípio do “aqui se faz, aqui se paga”. Isto é, se os objetivos econômicos capitalistas neoliberais, geopolíticos e geoeconômicos do “lucro sem pensar nas consequências” são catalisadores de atos e processos de outrização, então a des-outrização deve incluir uma negação e uma exclusão de relações baseadas nesses princípios.

A des-outrização precisa equivaler a retirar-se do beco sem saída das relações de poder como base da existência no mundo. A des-outrização é um chamado à exploração da vastidão cósmica da imaginação, dos

novos futuros, novas identidades, novos modos de ser, novos modos de viver juntos no mundo, e a fazê-lo não apesar de nossas diferenças, mas por causa da importância e da riqueza de nossas diferenças. A des-outrização é uma promessa de reimaginação, assim como uma demolição das cartografias de poder e uma reinvenção de geografias. A des-outrização é uma recalibragem das relações humanas e não humanas, espaciais e sociais, independentemente dos poderes estabelecidos, mas baseada em uma interdependência de todos os seres animados e inanimados que coabitam este mundo.

A des-outrização é a prática daquilo que Sara Ahmed chama de “desmancha-prazeres feminista”,¹² significando o ato de resistir ao prazer ou a tomar parte no prazer de rir de alguém, ou de zombar, ou diminuir, ou difamar, ou outrizar alguém. Uma recusa a aceitar o conforto do *status quo* social em relação a misoginia, patriarcado, racismo, classismo e discriminação de gênero. A des-outrização precisará incluir falar, apontar, acusar publicamente as desigualdades, assim como propor modos alternativos de existência, considerando um mundo de justiça e equidade. ●

DR. BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG (Camarões, 1977) é curador independente, autor de livros e biotecnólogo. É o fundador e diretor artístico da SAVVY Contemporary Berlin. Foi o curador associado da documenta 14 em Atenas e Kassel (2017) e atualmente é professor visitante em estudos curatoriais e arte sonora na Städelschule, em Frankfurt.

- 1 Este texto foi escrito como proposta para uma série de palestras, apresentações e uma exposição, realizada no SAVVY Contemporary (Berlim, Alemanha), em setembro de 2018, no contexto do projeto *Dis-Othering: Beyond Afropolitan and Other Labels* [Des-outrização: além do afropolitano e outros rótulos]. A seção de Berlim, intitulada *Dis-Othering as a Method* [Des-outrização como método]: *Leh zo, a me ke nde za* (que, em ngemba, pode ser traduzido literalmente por “mantenha o seu e eu mantenho o meu”), foi concebida para refletir sobre processos e tecnologias contemporâneas da “outrização”. Não se tratava do “outro” – que é simplesmente um “produto”. Em vez disso, tratava-se de uma discussão sobre as metodologias ameboides e mutantes empregadas por instituições e sociedades em geral para construir e cultivar a “outridade”. Enfim, tentava-se reavaliar o conceito de “pós-outridade” do ponto de vista da “des-outrização”, em que questões sobre quem ou como alguém sofre outrização histórica, assim como sobre quem representa quem ou quem tenta moldar qual futuro, se tornam supérfluas. A exposição que acompanha esse projeto – *Geographies of Imagination* [Geografias da imaginação] – dedicava-se a confabular sobre a criação de conexões entre os usos variados e conflitantes da imaginação na construção da outridade e o papel da geografia como instrumento de poder. Como o poder se situa no cerne dos processos de outrização, e como esses processos se conectam a formas de pertencimento que também podemos relacionar a noções de territorialidade e posseção? O outro, escreve Ta-Nehisi Coates, existe além da fronteira do grande “pertencimento” (Ta-Nehisi Coates. “Foreword”. In: Toni Morrison. *The Origin of Others*. Cambridge: Harvard University Press, 2017, p. xv.), algo que contribuiu para produzir a noção de angústia e ansiedade que fez com que supremacistas patriarcais brancos da extrema-direita emergissem outra vez, nas eleições recentes, nos Estados Unidos e em diversos países europeus.
- 2 “Mona Hatoum by Janine Antoni”. *BOMB*, 1 abr. 1998. Disponível em: bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/. Acesso em 2019.
- 3 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung e Regina Römhild. “The Post-Other as Avant-garde”. In: Daniel Baker & Maria Hlavajova (orgs.). *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*. Utrecht: BAK & Amsterdã: Valiz, 2013, pp. 206-25.
- 4 Aqui discutimos o conceito e o momento da pós-outridade da seguinte maneira: naquele momento paradoxal, surge a figura do “pós-outro”, uma figura que ainda traz os sinais da outrização histórica, enquanto, ao mesmo tempo, representa e experimenta futuros desconhecidos além dela. Na sombra da imaginação política dominante, uma realidade cosmopolitanizada de lutas que convivem entre si se desdobra, falando e agindo contra aquele imaginário. O momento do “pós-outro”, no entanto, ainda está em estado de surgimento: ele se revela nas práticas cotidianas do tipo “inconsciente”, quando, p. ex., o anonimato da vida urbana permite ou em infinitos exemplos de interações cotidianas cosmopolitas. [...] Essas práticas ainda estão à espera de serem unidas e tornadas visíveis.
- 5 Sasha Polakow-Suransky. “The ruthlessly effective rebranding of Europe’s new far-right”. *The Guardian*, 1 nov. 2016. Disponível em: www.theguardian.com/world/2016/nov/01/the-ruthlessly-effective-rebranding-of-europes-new-far-right. Acesso em 2019.
- 6 Para citar apenas algumas, *Contemporary African Art*, Studio International, Londres & Nova York, 1969; Camden Arts Centre, Londres, 1969; *African Contemporary Art*, The Gallery, Washington D.C., 1977; *Moderne Kunst aus Afrika im Rahmen des WestBerliner Festivals Horizonte Festival der Weltkulturen* (n. 1, 1979); *Art pour l’Afrique: Exposition internationale d’art contemporain*. Musée National des Arts Africains et Océaniens, Paris (8 jun.–25 jul. 1988); *Art contemporain arabe: collection du Musée du l’Institut du Monde Arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1988; *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Hayward Gallery, Londres, 1989; *Contemporary Art from the Islamic World*, Barbican Concourse Gallery, Londres, 1989; *Africa Explores: 20th-Century African Art*, Center for African Art, Nova York, 1993; *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*, Museum for African Art, Nova York, 1993; *Seen/Unseen*, Bluecoat Gallery, Liverpool, 1994; *Rencontres Africaines: Exposition d’Art Actuel*, Institute du Monde Arabe, Paris, 1994; *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, Nova York, 1995; *An Inside Story: African Art of Our Time*, The Yomiuri Shimbun, Japan Association of Art Museums, Tóquio, 1995; *New Visions: Recent Works by Six African Artists*, Zora Neale Hurston National Museum of Fine Arts, Eatonville, 1995; *Africana, Sala 1*, Roma & Adriano Parise Editore, Verona, 1996; *Africa by Africa: A Photographic View*, Barbican Centre, Londres, 1999; *Authentic/ExCentric, Forum for African Arts*, Ithaca, 2001; *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945-1994*, organizado por Okwui Enwezor, Prestel, Munique-Nova York, 2001; curadoria de Okwui Enwezor, Villa Stuck, Munique (15 fev.-22 abr. 2001); Haus der Kulturen der Welt, Berlim (18 mai.-22 jul. 2001); Museum of Contemporary Art, Chicago (8 set.-30 dez. 2001); P.S.1 Contemporary Art Center & The Museum of Modern Art, Nova York (10 fev.-5 mai. 2002); *Fault Lines: Contemporary African Art Shifting Landscapes*, inIVA, Londres, 2003; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (24 jul.-7 nov. 2004), Hayward Gallery, Londres (10 fev.-17 abr. 2005), Centre Georges Pompidou, Paris (25 mai.-15 ago. 2005), Mori Art Museum, Tóquio (fev.-mai. 2006).
- 7 Gayatri Chakravorty Spivak. “Can the Subaltern Speak?”. In: Patrick Williams e Laura Chrisman (orgs.). *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader*. Nova York: Columbia University Press, 1993, pp. 66-111.
- 8 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths & Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. Nova York & Londres: Routledge, 2000.
- 9 *Ibid.*, p. 139.
- 10 Cherríe Moraga. “La Güera”. In: *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. Nova York: Kitchen Table, Women of Color Press., 1983, pp. 27-34.
- 11 *Ibid.*, p. 32.
- 12 Ver Sara Ahmed. “Feminist Killjoys (and other willful subjects)”. *The Scholar and Feminist Online*, vol. 8, n. 3, 2010.

DISOTHERING AS METHOD¹ (LEH ZO, A ME KE NDE ZA)

BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG

“I dislike interviews. I’m often asked the same question: What in your work comes from your own culture? As if I have a recipe and I can actually isolate the Arab ingredient, the woman ingredient, the Palestinian ingredient. People often expect tidy definitions of otherness, as if identity is something fixed and easily definable.”

Mona Hatoum, interview with Janine Antoni²

Just in the nick of time when we, by repetition and reiteration, start believing the concepts we have postulated and disseminated; just at that point in time, when we think that the notion of post-otherness³—which we have reflected upon for years in reference to that double moment of awareness and transition—begins to actualize, we seem to experience a quake that pushes us to reconsider, but not reject, the paradoxicality of the Post-Other moment,⁴ reconsider who and how one bears historical Othering, reconsider the mechanisms of rendering Other, as well as reconsidering who represents whom or who tries to shape whose future in contemporary societies and discourses.

This quake has spurred on the necessity to drop off prefixes and concentrate on root words. It seems as if, to be able to reconsider, one needs to, at least temporarily, abrogate “Post” to be able to situate “Otherness” within our days’ context. Especially, taking into account that the “Post” in Post-Otherness might be dangling off a cliff, threatening to fall either on the side of the “Post” in “Postcolonial”—which doesn’t imply an aftermath but rather intends to announce a continuity of an era shaped by its colonial past—or drop on the side of “Post-racial”—which tends to be a distraction from metamorphosed formats and technologies of racisms. At any rate, this proposal announces the descaling of the prefix in order to scrutinize “Otherness” properly.

This quake has been prompted by three random observations:

Firstly, if one, even with a minimum of sensitivity, took a glance at some current political headlines, one is likely to hear the reverberations of discourses ranging from building walls to separate nations to discussions of “bad Hombres” and of the Islamization of the Occident. As Sasha Polakow-Suransky puts it:

They (the Right) have effectively claimed the progressive causes of the left – from gay rights to women’s equality and protecting Jews from

antisemitism – as their own, by depicting Muslim immigrants as the primary threat to all three groups. As fear of Islam has spread, with their encouragement, they have presented themselves as the only true defenders of western identity and western liberties – the last bulwark protecting a besieged Judeo-Christian civilisation from the barbarians at the gates.⁵

This becomes interesting as one observes the efforts of the right to co-opt certain historically “Othered” subjects with their political strategies, brewing new alliances and forging common denominators that were historically regarded as contradictory, while constructing other “Others” upon which long-cultivated angst, prejudices, and resentments could be projected. This process should be understood as a cannibalization of “Otherness” and a subsequent regurgitation of “Otherness.”

For some historically “Othered” subjects, the only thing that has changed has been the mechanisms and methodologies through which they are objectified and othered.

So, in our sociopolitical contemporary, one can rather observe an intensification in the construction and cultivation of “Otherness,” morphing old conceptions of the “Other” to cloth new groups of people, while at the same time one can observe the appropriation of the “Other” for purposes profitable to the privileged and powerful.

Secondly, one can observe, especially within the context of the cultural industry, the resurfacing of what one might call “geographical specification-ing,” which is to say, the need to put a spotlight on certain geographical regions. This is of course not a new phenomenon, especially within Western museum institutions, or other cultural infrastructures in which, based on certain cultural and political agendas or strategies, certain geographical regions are put in and out of focus at will. Some have seen this practice

as part of what is termed “Soft power,” whereby culture is used as a means to gently exercise political power on certain cultural and social groups. Take for example a museum or library in France which chooses to put a spotlight on Algeria, in the hope that it would appease the Algerian community and soothe or clean the wounds of its colonial past. Or take for example the British Council, the Goethe Institute, or the Institut Français opening cultural centers around the world to “promote culture.” Soft power.

This “geographical specification-ing” is not bad, per se. The long list of, for example, “African shows” or “Arab world shows” around the world did indeed do a great deal in presenting to the world what an African or Arab contemporary could be. That said and that done, one must now take stance to ask: what does it mean to do an “Africa” exhibition or an “Arab” exhibition today, as we have seen at the New Museum, MMK Frankfurt, BOZAR Brussels, Fondation Louis Vuitton, and many other museums in the West?⁶ What does it mean to make geography the subject matter rather than conceptual or philosophical discourses of relevance? What about issues of representation? How would one represent the fifty-four African countries, thousands of African languages, and communities within such an exhibition? These necessitate re-questioning and reconsidering.

But what prompts this reflection now are the following suspicions:

Primarily, while “geographical specification-ing” might be well-intentioned, one can’t avoid thinking of the fact that the occasional presentation of an Africa, Arab, Asia, or similar shows is another, and, for that matter, a *reinforced* act of “Othering.” This suspicion is brought about by the fact that institutions tend to content themselves with the fact that they have done an “Africa show” and therefore do not necessarily need to put in other artists of African origin in their regular program. Such “geographical specification-ing” projects then tend to become a compensation for a lack of proper engagement with issues of diversity at the level of program, personnel, and public and also tend to trust the “Other” they construct into the “Savage slot,” as Michel-Rolph Trouillot would put it. Secondly, there is something about the rhetoric through which such “geographical specification-ing” projects are accommodated. By this I mean the rhetoric of “giving a voice to,” “giving space to,” “making visible,” “taking care of,” “making heard” the African, Asian, Arab, or whoever in question. These phenomena which could be likened to paternalization and infantilization strategies push us to think of Gayatri Spivak’s pertinent question “Can the Subaltern Speak?”⁷ But since Spivak, we have learnt that the issue at stake is not whether the subaltern can speak, but rather, as Seloua Luste Boulbina twists the saying, “Can the non-Subaltern Listen?” The

crucial question is whether these geo-social groups stereotypically put together in such shows, especially in Western museums, do actually wish to be given a voice, space, or otherwise? And under whose terms? Don’t they already have their spaces and voices? Again, the issue at stake is the agenda behind such rhetoric, and the fact that this rhetoric is indeed an important part of the process of constructing and cultivating “Otherness” within a bubble. Which is to say that the exclusive mechanism in relation to such projects marks a difference between a constructed “norm” and the constructed “anomaly,” which is the one-off, spaceship-like project that lands and then disappears. Thirdly, it is important to point to the capitalist economic model lying behind such “geographical specification-ing” projects. The use of slogans, captions, and simplifications is the epitome of Neoliberal economic practice. This goes hand in hand with the concept of Soft power, wherein culture is not only used for political aims but also serves to shift and control the economic paradigm. In the past years, we have heard from philosophers, economists, and politicians alike that the future of the world will be determined in Africa. Prompt was the reaction from the cultural sector, with projects like “African Futures,” “Africa Is the Future,” and various sorts of “Afrofuturisms,” as tags and labels well packaged for easy sales. It all becomes a commodity. The commodification of the “Other” and of “Otherness.”

But it’s worth taking a few steps back to reflect. Otherness as a phenomenon seems to have always existed in many societies all over, and rendering “Other” as a process seems inherent in processes of identity formation of individuals and societies. In *Key Concepts in Post-Colonial Studies*,⁸ it is reiterated that “the existence of others is crucial in defining what is ‘normal’ and in locating one’s own place in the world.”⁹ That is to say, for an individual or society to know or define itself, it needs to define another individual or society which the former individual or society is not or doesn’t wish to be. Often a time the “Other” then becomes a projection surface for all sorts of unwanted identitarian characteristics. That is the thin line that separates the mere wish to ‘other’ in order to find one’s own identity, and othering that is discriminatory and segregational. But if one is the other, then who is “another”?

Ashcroft, Griffiths, and Tiffin are fast to point out that it is often an interchangeable position of other and othering counterparts, where power probably determines who objectifies at what time. One is tempted to think that “geographical specification-ing” projects are then vehicles through which such power gradients are defined, and through which binaries of norm and anomaly, or self and other are defined. This of course applies to all categories through which majority and minority identities are defined and

cultivated in relation to political, economic, and social power and how they come to define race, cultural, gender, and class identities, geographies, geopolitics, and economics.

From a feminist discourse and practice vantage point, Cherríe Moraga pointed out that “what the oppressor often succeeds in doing is simply externalizing his fears, projecting them into the bodies of women, Asians, gays, disabled folks, whoever seems most ‘other.’”¹⁰ Without wanting to equate the “otherer,” the one enjoying the privilege of making another “other,” with the oppressor, Moraga’s argument holds ground with the tendency of the “otherer” externalizing and projecting his or her fears on another in the enactment of othering. Moraga proceeds with an expatiation on the phenomenon:

But it is not really difference the oppressor fears so much as similarity. He fears he will discover in himself the same aches, the same longings as those of the people he has shitted on. He fears the immobilization threatened by his own incipient guilt. He fears he will have to change his life once he has seen himself in the bodies of the people he has called different. He fears the hatred, anger, and vengeance of those he has hurt.¹¹

Taking this into consideration, what could “Dis-Othering” possibly imply?

Perhaps dis-othering starts with the recognition of the acts and processes of othering. With the revelation of the undercurrents that feed, justify, enable, and maintain acts and processes of othering. It is in and upon this awareness and consciousness of and towards these acts and processes of othering that one might be able to build resistance and protect oneself both from being othered and from the urge to other. Which is to say, it is in this recognition of the mechanism or technology of othering that a circumventing of the embodiments of both noun and verb—the othered and othering—can be achieved.

Dis-othering could imply any effort to resist the internalization of any constructs that are said to make one that “other.” The tendency is to see oneself through the prism of the constructor of otherness or the oppressor, which is to say that faced with the violence of continuous belittling or jammed in that space of the savage slot in which one has been thrust, the psyche of the “othered” forces that being to accept an existence within a marginal and liminal space.

Disothering must be a self-break, a self-resistance by the “otherer” to externalize his or her fears, aches, and longings to any being considered a possible recipient. Therefore, with the term “Dis-Othering” I wish to propose the phenomenon in which social identity building is not made by projecting on a so-called “Other,” but rather a projection towards the self.

A self-reflection. A boomerang. That is to say, instead of looking for or deflecting one’s faults, fantasies, angst on some other, one could embody them and live them. It is about acknowledging and embodying the plethora of variables that make us be.

Dis-othering has to do with the realization or the putting in practice of what bell hooks calls the “The Oppositional Gaze” (1992), which is to say the possibility of interrogating the gaze of the “otherer,” but also the importance of looking back at and against the “otherer,” and looking at one another in that space of the “othered.”

Dis-othering must be a deeply non-capitalist, non-exploitative, and non-profit-oriented act, wherein the principle of “what goes around, comes around” reigns. This is to say that if geopolitical, geo-economic, and neo-liberal capitalist economic goals of “profit, come what may” are catalysts to acts and processes of othering, then dis-othering must entail a negation and exemption from relations based on such principles.

Dis-othering must mean getting out of the cul-de-sac of power relations as the basis of being in the world. Dis-othering is a call for explorations of the cosmic vastness of the imagination, of new futures, identities, ways of being, and ways of living together in the world, and of doing so not *despite* our differences, but *because* of the importance and richness of our differences. Dis-othering is a pledge for a reimagination, as much as a dismantling of cartographies of power, and a reinvention of geographies. Dis-othering is a recalibration of human and nonhuman, spacial and social relations independent of the given powers, but based on an interdependency of all animate and inanimate that cohabit this world.

Dis-othering is the practice of what Sara Ahmed calls the “feminist killjoy”¹², which is to say the act of resisting the joy or taking part in the joy of laughing at or mocking or belittling or denigrating or othering someone. A refusal to accept the comfort of societal status quo in relation to misogyny, patriarchy, racism, classism, and genderism. Disothering will have to entail speaking up, pointing out, calling out inequalities, as much as proposing alternative ways of being in and perceiving a world of justice and justness. ●

DR. BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG (Cameroon, 1977) is an independent curator, author, and biotechnologist. He is founder and artistic director of SAVVY Contemporary Berlin. He was curator-at-large for documenta 14 in Athens and Kassel (2017) and is currently guest professor in curatorial studies and sound art at the Städelschule in Frankfurt.

- 1 This text was written as a proposal for a series of discourses, performances, and an exhibition, which took place at SAVVY Contemporary (Berlin, Germany) in September 2018 within the framework of the project *Dis-Othering: Beyond Afropolitan and Other Labels*. The Berlin chapter, entitled *Dis-Othering as a Method: Leh zo, a me ke nde za* (which literally translates from Ngemba as “Keep yours and I keep mine”) was conceived in order to reflect upon contemporary processes and technologies of “Othering.” It was not about the “Other”—which is simply a “product.” Rather, it was a deliberation on the amoebic and morphed methodologies employed by institutions and societies at large to construct and cultivate “otherness.” Finally, it attempted to reevaluate the concept of “post-otherness” from the vantage point of “dis-othering” wherein questions of who and how one bears historical Othering, as well as who represents whom or who tries to shape whose future become superfluous. The exhibition accompanying this project—*Geographies of Imagination*—engaged in confabulations to build connections between the varied and conflicting uses of imagination in constructing otherness and the role of geography as a tool of power. How is power situated at the core of processes of othering, and how are these processes connected to forms of belonging that we could also relate to notions of territoriality and possession? The other, writes Ta-Nehisi Coates, exists beyond the border of the great “belonging” (Ta-Nehisi Coates, foreword to *The Origin of Others*, by Toni Morrison. Cambridge: Harvard University Press, 2017, xv), something that contributed to producing the sense of anxiety that

brought white, patriarchal supremacists of the far right to politically emerge again in recent elections, in the US as much as in several European countries.

- 2 “Mona Hatoum by Janine Antoni,” *BOMB*, April 1, 1998, bombmagazine.org/articles/mona-hatoum/, accessed in 2019.
- 3 Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and Regina Römhild, “The Post-Other as Avant-Garde,” in *We Roma: A Critical Reader in Contemporary Art*, eds. Daniel Baker and Maria Hlavajova (Utrecht: BAK & Amsterdam: Valiz, 2013), 206–225.
- 4 Here we discuss the concept and moment Post-Otherness as follows: In that paradoxical moment, the figure of the “Post-Other” emerges, a figure still bearing the signs of historical Othering while at the same time representing and experimenting with unknown futures beyond it. In the shadow of the dominant political imagination, a cosmopolitanized reality of convivial struggles unfolds, speaking and acting against that imagery. The moment of the “Post-Other,” however, is still in the state of emergence: it unfolds in the everyday practices of the ‘unconscious’ kind when, e.g., the anonymity of urban life allows for infinite examples of everyday cosmopolitan interactions. ... Such practices are still waiting to be united and made visible.
- 5 Sasha Polakow-Suransky, “The ruthlessly effective rebranding of Europe’s new far right,” *The Guardian*, Nov. 1, 2016, www.theguardian.com/world/2016/nov/01/the-ruthlessly-effective-rebranding-of-europes-new-far-right, accessed in 2019.

- 6 For example, *Contemporary African Art*, Studio International, London & New York, 1969; Camden Arts Centre, London, 1969; *African Contemporary Art*, The Gallery, Washington D.C., 1977; *Moderne Kunst aus Afrika im Rahmen des WestBerliner Festivals Horizonte Festival* (Nr. 1, 1979); *Art pour l’Afrique: Exposition internationale d’art contemporain*. Musée National des Arts Africains et Océaniens, Paris (8 June–25 July 1988); *Art contemporain arabe: collection du Musée de l’Institut du Monde Arabe*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1988; *The Other Story: Afro-Asian Artists in Post-War Britain*, Hayward Gallery, London, 1989; *Contemporary Art from the Islamic World*, Barbican Concourse Gallery, London, 1989; *Africa Explores: 20th-Century African Art*, Center for African Art, New York, 1993; *Fusion: West African Artists at the Venice Biennale*, Museum for African Art, New York, 1993; *Seen/Unseen*, Bluecoat Gallery, Liverpool, 1994; *Rencontres Africaines: Exposition d’Art Actuel*, Institut du Monde Arabe, Paris, 1994; *Seven Stories about Modern Art in Africa*, Flammarion, New York, 1995; *An Inside Story: African Art of Our Time*, The Yomiuri Shimbun, Japan Association of Art Museums, Tokyo, 1995; *New Visions: Recent Works by Six African Artists*, Zora Neale Hurston National Museum of Fine Arts, Eatonville, 1995; *Africana, Sala 1*, Roma & Adriano Parise Editore, Verona, 1996; *Africa by Africa: A Photographic View*, Barbican Centre, London, 1999; *Authentic/ExCentric*, Forum for African Arts, Ithaca, 2001; *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, edited by Okwui Enwezor, Prestel, Munich-New York, 2001, curated by Okwui Enwezor, Villa Stuck, Munich (15 Feb.–22 April 2001); Haus der

- Kulturen der Welt, Berlin (18 May–22 July 2001); Museum of Contemporary Art, Chicago (8 Sept.–30 Dec. 2001); P.S.1 Contemporary Art Center & The Museum of Modern Art, New York (10 Feb.–5 May 2002); *Fault Lines: Contemporary African Art Shifting Landscapes*, inIVA, London, 2003; *Africa Remix*, Museum Kunst Palast, Düsseldorf (24 July–7 Nov. 2004), Hayward Gallery, London (10 Feb.–17 April 2005), Centre Georges Pompidou, Paris (25 May–15 Oct. 2005), Mori Art Museum, Tokyo (Feb.–May. 2006)... just to name a few.
- 7 Gayatri Chakravorty Spivak, “Can the Subaltern Speak?,” in *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: a reader*, eds. Patrick Williams and Laura Chrisman (New York: Columbia University Press., 1993), 66–111.
- 8 Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, and Helen Tiffin, *Key Concepts in Post-Colonial Studies* (New York & London: Routledge, 2000).
- 9 Ashcroft, Griffiths, and Tiffin, 139.
- 10 Cherríe Moraga, “La Güera,” in *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*. New York: Kitchen Table, Women of Color Press., 1983), 27–34.
- 11 Moraga, 32.
- 12 See Sara Ahmed, “Feminist Killjoys (and other willful subjects),” *The Scholar and Feminist Online* 8, no. 3 (2010).

VISUALIDADES QUEER CARIBENHAS: REFLEXÕES SOBRE UM PROJETO (CURATORIAL) INACABADO¹

ERICA MOIAH JAMES

Em 2014, o Small Axe Project – um coletivo que promove a expansão e a revisão do escopo da crítica caribenha em múltiplas plataformas – voltou suas lentes críticas para a arte que lida com práticas estéticas queer no contexto do Caribe global. Para mim, queer havia passado a definir interrupções ou desafios à autoridade das normatividades culturais. E, na ocasião, entendi *queering* como irrupção intencional e fratura de *uma coisa* a ser transformada, catalisada e aberta em suas possibilidades. Tratava-se tanto de um adjetivo como de uma ação fundamentados nos estudos de sexualidade e de gênero, porém capazes de descrever muitas situações e ações sem deixar essa história para trás. Era necessário compreender sua história para entender sua força de intervenção.

O projeto Small Axe (SX) entende o Caribe como um espaço queer. Alinhado com minha posição pessoal em relação às histórias da arte regionais, o projeto afirma que as narrativas caribenhas, suas modalidades e temporalidades geralmente excedem os limites e as estruturas das modernidades normativas. Ao mesmo tempo, reconhece que a região teve dificuldades fundamentais até entrar em acordo com sua identidade queer; o aspecto queer do Caribe está associado à violência, muitas vezes lida como um vírus ou uma contaminação a ser erradicada, uma pústula a ser extirpada, um demônio a ser exorcizado, um pecado a ser redimido.

Em muitas partes do Caribe onde as religiões “ocidentais” dominam, houve protestos públicos contra pessoas LGBTQI+. Em 1998, nas Bahamas, foi armado um protesto de cerca de cem pessoas, liderado por pastores locais, contra a chegada de um navio trazendo aproximadamente oitocentas passageiras lésbicas. Naquele mesmo ano, antes, nas Ilhas Cayman, um cruzeiro gay não tivera permissão de atracar em função de uma oposição semelhante à presença de turistas homossexuais nas ilhas². Por mais dramáticos e profundamente expressivos de uma homofobia arraigada que tenham sido esses

eventos, a violência contra pessoas LGBTQI+ é, ao mesmo tempo, tão comum quanto espetacular: manifesta basicamente na linguagem, está introjetada no discurso cotidiano. A violência física, no entanto, parece estar em ascensão ou cada vez mais visível.

A Jamaica tem estado na linha de frente na defesa da comunidade LGBTQI+ contra a violência. Em 2015, sete organizações locais e internacionais lideradas pelo J-FLAG (Jamaica Forum for Lesbians, All-Sexuals, and Gays) [Fórum jamaicano de lésbicas, pansexuais e gays] enviou um relatório da sociedade civil sobre as violações de direitos humanos contra lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros no país à Iniciativa dos Direitos Humanos das Nações Unidas, acusando a Jamaica de não haver feito o suficiente para proteger os direitos humanos, a segurança geral e o bem-estar da população LGBTQI+, e reivindicando a descriminalização das relações entre pessoas do mesmo sexo³. O relatório listava episódios repetidos de violência física e sexual extrema que haviam vitimado pessoas LGBTQI+ no país. É um documento angustiante, que deixa evidente as circunstâncias reais em que o projeto SX começou a trabalhar.

Em 2013, o SX identificou que um número crescente de artistas caribenhos vinha explorando o potencial do *queering* [o ato de assumir-se ou tornar-se queer] como estratégia desestabilizadora e disruptiva dos paradigmas convencionais da individualidade e da sociabilidade, por meio de uma linguagem visual capaz de configurar uma prática artística de vanguarda. A política e as pessoas LGBTQI+ estavam sendo literalmente estetizadas, usadas pelos artistas como tema, sem que houvesse um discurso para fundamentar o trabalho. O SX logo começou a descrever essa arte como *visualidades queer caribenhas* [na sigla original, CQV].

O Caribe é um espaço onde línguas inteiras foram criadas na época moderna; línguas que continuam a viver e a evoluir. Portanto, em vez de entender o termo como algo fixo, admitido pela ou imposto à região, neste contexto, queer torna-se fluido, um

signo apropriado para uma alteridade gerativa. Ao se tornar queer, os artistas do Caribe Global estavam construindo uma linguagem expansiva através de um tema, uma forma e processos que exigiam uma análise mais detalhada. O SX passou a ver esses trabalhos como uma expansão radical da prática artística caribenha – algo que pedia atenção, na medida em que ocorria publicamente.

As discussões sobre o formato das intervenções propostas pelo SX envolveram considerações profundas sobre várias questões maiores, autorreflexivas, que visavam uma análise crítica da relação ética do SX com o trabalho: como uma publicação pode alimentar um discurso? Como poderia estimular novos arranjos de conceitos que estão visíveis nas práticas artísticas, mas não integralmente presentes no discurso crítico? Como poderia centralizar esse trabalho, empregando um método que permitisse à arte enunciar de forma mais plena sua própria posição crítica? Como poderíamos pensar a arte em seu próprio ponto de criticalidade emergente? E como esse encontro poderia ser marcado? Se essas questões apontam precisamente para o conceito de estética queer, como, então, os artistas caribenhos têm reagido às limitações ideológicas, e às vezes legais, em torno da identidade sexual e da prática sexual? Como têm reagido ao estado conformista e às práticas comunitárias que dizem respeito a modelos de família, parentesco e pertencimento? A estética queer é visível para além da biografia do artista? Como? Seria possível ler um engajamento dissidente com a identidade sexual na prática visual caribenha? Se sim, de que maneiras isso se dá? Seria possível falar amplamente de uma visualidade queer no Caribe? E, em caso afirmativo, quais são as dimensões da estética queer caribenha e quais seriam as implicações de uma perspectiva queer na prática artística caribenha contemporânea?

Eram *muitas* questões necessárias, que exigiam longos debates, conversas e considerações, sabendo-se que, para estimular um discurso, o SX não precisava de respostas prontas, mas de uma posição crítica que abrisse espaço para a arte centralizar a intervenção e moldar um discurso emergente.

Desde o início, o projeto Small Axe tem se comprometido integralmente a cultivar a pesquisa e os estudos centrados no Caribe. No início dos anos 2000, o artista Christopher Cozier estimulou o projeto a incluir obras de artistas plásticos em suas formações críticas. Pouco antes do surgimento das CQV, o SX havia finalizado um projeto de vários anos, financiado pela Warhol Foundation, intitulado *The Visual Life of Catastrophic Histories* [A vida visual de histórias catastróficas], que culminou em uma conferência espetacular na Yale University em 2011 e em novos trabalhos acadêmicos apresentados em sete edições da publicação (do número 36 ao 42). No

entanto, o formato tradicional da conferência pareceu mais um epitáfio que um caminho para intervenções expandidas sobre o tema. Para as *Caribbean Queer Visualities*, o SX queria imaginar algo diferente.

No intuito de conferir centralidade à arte e aos artistas, de modo que coubesse a eles conduzir a conversa, o SX organizou duas sessões pequenas na Yale University, no outono de 2014, e na Columbia University, na primavera de 2015, sobre o tema das visualidades queer caribenhas. Dez artistas foram pareados com dez escritores, formando cinco duplas. As cinco duplas foram convidadas para todas as sessões, para garantir que artistas e escritores se conhecessem e estabelecessem uma conexão. Na sequência de cada conversa, os artistas eram solicitados a criar novas obras de arte, sobre as quais os escritores depois fariam análises formais, construindo, assim, um arquivo de textos sobre arte contemporânea.

A exposição das obras no Caribe e o franqueamento total do acesso aos textos foram fundamentais para o conceito de formação discursiva do SX. Como afirmou David Scott, o SX acredita que a “arte oferece entradas únicas e de amplo espectro para um diálogo polissêmico, que tanto descreve os passados políticos e estéticos da região quanto reorienta suas preocupações com o presente político e estético”. Se conduzida de maneira apropriada, uma exposição de CQV no Caribe seria o fulcro do projeto. As conversas práticas trataram de como isso poderia ser feito de forma segura e efetiva, e, ao mesmo tempo, inovadora no aspecto curatorial. A herança do colonialismo torna o deslocamento de trabalhos artísticos entre regiões dificultoso, em função, entre outros fatores, da escassez de transportes inter-regionais, das altas taxas alfandegárias, da burocracia labiríntica, das desconfianças entre as ilhas, da corrupção, das instituições enfraquecidas e politicamente comprometidas, e dos custos proibitivos dos negócios em geral. Além disso, havia as ameaças de violência física contra os artistas participantes, e o custo cultural que as instituições dispostas a participar do projeto poderiam ter de pagar por expor as obras. Como o SX poderia cultivar conversas, transportar e expor arte de uma forma que fosse capaz de dissolver os obstáculos à produção e ao transporte, e as restrições sociais homofóbicas?

O CQV ofereceu uma oportunidade de empregar a curadoria como extensão do processo artístico e do trabalho escrito em condições experimentais. Todos os trabalhos produzidos para a exposição emergiram de linguagens visuais próprias, às vezes mais claramente centradas em sexualidade e gênero, mas na maioria dos casos ocupando-se simultaneamente de múltiplas conversações. Esses trabalhos foram poderosos lembretes do que se torna possível quando já não se julga útil ou necessário se explicar a si mesmo para alguém que o vê como *outro* em relação

à normatividade autoimposta. Afirmavam o prazer, a liberdade e o poder autorrealizado de se ter uma visão própria e criar estéticas e formas significativas no momento presente. O projeto construiu obras boas, úteis, mas, para mim, continua inacabado.

Nos preparativos para a exposição, o SX estimulou os artistas a criar obras que fossem reprodutíveis ou digitais; obras que pudessem viajar virtualmente, ou que fossem leves, para reduzir os custos de transporte. Isso também significava obras que, caso fossem destruídas, uma possibilidade real, pudessem ser recriadas facilmente. Quando discutimos espaços expositivos no Caribe, algumas instituições nacionais expressaram interesse. Na medida em que esse entusiasmo não se sustentou, surgiu o interesse da rede de espaços administrados por artistas na região, que, na minha opinião, dão vida à arte contemporânea no Caribe. Eles ofereceram a oportunidade de fazer algo inovador do ponto de vista curatorial, algo capaz de ultrapassar as divisões regionais em múltiplos níveis; mas isso nunca aconteceu. A falta de recursos, tanto financeiros como humanos, tornou impossível essa realização regional.

Como resultado do apoio do British Arts Council e sua representante regional na época, Annalee Davis, o SX produziu a exposição *Caribbean Queer Visualities* duas vezes fora do Caribe: primeiro na Golden Thread Gallery, como parte do Outburst Festival, em Belfast, Irlanda, e, depois, na Transmission Gallery, espaço de artistas em Glasgow, Escócia, com sucesso de crítica. Essas exposições afirmavam abordagens éticas, acadêmicas e curatoriais que sempre imaginei possíveis. No entanto, o fato de a exposição das CQVs nunca ter acontecido no Caribe me incomoda até hoje. Ainda que os recursos financeiros e humanos sejam obstáculos reais, creio que tenham se tornado insuperáveis – apesar da visão original do SX – talvez por termos nos concentrado demais nos perigos, ou talvez por ter sido um projeto feito muito de cima para baixo, que deveria ter incluído ainda mais no planejamento central não apenas os artistas, mas também os temas e objetos das obras e as organizações locais, com vistas a uma circulação mais fácil.

No encontro da CQV em Yale, em 2014, o cineasta Kareem Mortimer exibiu seu curta-metragem *She* (2012), sobre mulheres transgêneras nas Bahamas que viviam em grande risco pessoal. Recentemente, membros dessa comunidade participaram de uma coletiva de imprensa que teria sido impensável anos atrás, reunindo-se para anunciar o encontro da The United Caribbean Trans Network [Rede de trans caribenhas unidas], organização de líderes trans de países da CARICOM e da OEA, nas Bahamas. Foram notícia nos principais jornais, afirmando o surgimento – literalmente das sombras – do grupo e sua luta pública, corajosa, pelos direitos trans nas Bahamas, no Caribe e nas Américas de modo geral. Esse ato

público me deu forças; demonstrou o tipo de coragem que é necessária em algo muito menos arriscado: curadoria. A exposição CQV oferecia a possibilidade de práticas curatoriais queer. Ela cultivou uma produção acadêmica incrível e a tornou disponível para o público. Estimulou obras incisivas e concentrou atenção nas práticas intergeracionais de artistas conhecidos, profundamente envolvidos com o poder político e pessoal da forma estética. Liberou o terreno metafórico para que o discurso se expandisse. Do ponto de vista curatorial, a exposição tinha um papel importante a cumprir na região, mas foi incapaz de ir longe o bastante. Todavia, o caminho foi aberto para o trabalho continuar, e quem sabe possamos tentar de novo amanhã. ●

ERICA MOIAH JAMES é doutora e professora-assistente do Departamento de Arte e História da Arte da University of Miami. Foi professora da Yale University e diretora, fundadora e curadora-chefe da National Art Gallery das Bahamas. É membra do Centro de Humanidades da University of Miami (2019-2020) e membra afiliada do Visual Identities in Art and Design (VIAD) Center da University of Johannesburg, África do Sul (2019-2022). Trabalhou no comitê editorial da Small Axe Inc. de 2013 a 2019.

1 Entre 2014 e 2017, fui cocuradora do projeto curatorial *Caribbean Queer Visualities*, parte do Small Axe. Era uma iniciativa multifacetada, profundamente alinhada com minha crença na capacidade crítica da arte como forma teórica e na necessidade de exposições com curadorias mais rigorosas, que englobem ideias mais expandidas do Caribe e novas metodologias para envolver as obras e as experiências delas. Como cocuradores do projeto, as vozes de David Scott e Nijah Cunningham têm grande importância aqui, mas assumo total responsabilidade por qualquer imprecisão involuntária.

2 Jessica Robertson. "Bahamians Protest Gay Cruise Ship". Associated Press News, 14 de abril de 1998. Disponível em www.apnews.com/f0d99adb1e8ca2db62accad4ce1fb3da. Acessado em 2019.

3 *Human Rights Violations Against Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Jamaica: A Shadow Report Submitted for consideration at the 116th Session of the Human Rights Committee March 2016, Geneva, Dec. 2015.* Apresentado por J-FLAG, Women's Empowerment for Change (WE-Change), Colour Pink Group (CPG), Aphrodite's PRIDE Jamaica, Faculdade de Direito da University of the West Indies, Mona, Jamaica Center for International Human Rights, Northwestern University Pritzker School of Law Global Initiatives for Human Rights of Heartland Alliance for Human Needs & Human Rights.

CARIBBEAN QUEER VISUALITIES: REFLECTIONS ON AN UNFINISHED (CURATORIAL) PROJECT¹

ERICA MOIAH JAMES

In 2014, the Small Axe Project—a collective that promotes the expansion and revision of the scope of Caribbean criticism across multiple platforms—turned its critical lens towards art that grappled with queer aesthetic practices in the context of the global Caribbean. To me, *Queer* had come to define interruptions in or challenges to the authority of cultural normativities. And at the time, I understood queering as intentionally irrupting and fracturing a *thing* to transform, catalyze, and open up its possibilities. It was both an adjective and action grounded in sexuality and gender studies but capable of describing many situations and actions without leaving this history behind. Its history was necessary to understand the power of the intervention.

Small Axe (SX) sees the Caribbean as a “queer” space. Aligned with my personal position towards regional art histories, the project asserts that Caribbean narratives, its modalities, its temporalities regularly exceed the limits and frames of normative modernities. At the same time, it recognizes that the region has had fundamental difficulties coming to terms with its queer self; queerness in the Caribbean is attuned to violence, too often read as a virus or contagion to be eradicated, a boil to be excised, a demon to be cast out, a sin to be cleansed.

In many parts of the Caribbean where “western” religions dominate, there have been public protests against LGBTQI+ persons. In 1998, in The Bahamas, a protest of about one hundred persons led by local pastors was mounted against the arrival of a ship carrying approximately eight hundred lesbian passengers. Earlier that year in the Cayman Islands, a gay cruise was denied docking because of similar opposition to the presence of gay tourists on the islands.² As dramatic and deeply expressive of ingrained homophobia as these events were, at the very same time, violence against LGBTQI+ persons is both ordinary and spectacular, delivered primarily through language and embedded in everyday discourse. However, physical violence appears to be on the rise and or more visible.

Jamaica has been at the forefront in its advocacy against LGBTQI+ violence. In 2015, seven local and international organizations led by J-FLAG (Jamaica Forum for Lesbians, All-Sexuals, and Gays) submitted a shadow report on Human Rights Violations Against Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender People in Jamaica to the United Nations Human Rights Initiative, charging that the country had not done enough to protect the human rights, general safety, and well-being of LGBTQI+ persons, and calling for same-sex sexual relations to be decriminalized.³ The report goes on to list repeated occurrences of extreme physical and sexual violence to the point of death for LGBTQI+ persons in the country. It is a harrowing document that makes clear the real-life circumstances in which SX began its work.

By 2013, SX recognized that a growing number of Caribbean artists were exploring queering's potential to become a strategy that unsettles and disrupts conventional paradigms of individuality and sociality through a visual language capable of crafting an avant-garde artistic practice. Quite literally, LGBTQI+ politics and persons were being aestheticized and presented as subjects by artists without a discourse to ground the work. SX soon began to describe this art in terms of *Caribbean Queer Visualities (CQV)*.

The Caribbean is a space where entire languages have been created in the modern age; languages that continue to live and evolve. Therefore, rather than viewing the term as something fixed, owned, or imposed by/on the region, in this context, “queer” became fluid, a suitable sign for a generative alterity. By queering, Global Caribbean artists were building an expansive language through subject, form, and processes in ways that demanded closer scrutiny. SX came to see their work as a radical expansion of Caribbean artistic practice that demanded attention as it did its work publicly.

Discussions on the shape of SX's proposed intervention came through thoughtful consideration of series of big questions that were self-reflexive

and intended to critically examine SX's ethical relationship to the work: How can a journal nourish a discourse? How might it stimulate new engagements of concepts visible in artistic practices, but not fully rendered in critical conversations? How might it center this work by deploying a method that allows art to more fully enunciate its own critical position? How might we think of art at its own point of emergent criticality? And how might this encounter be marked? If these questions are pointed precisely to the concept of queer aesthetics, how then have Caribbean artists responded to the ideological and sometimes legal constraints around sexual identity and sexual practice? How have they responded to the conformist state and community practices concerning modes of family, kinship, and belonging? How? Is queer aesthetics visible beyond the biography of the artist? Can one read dissenting engagements with sexual identity in the practice of Caribbean visual practitioners? If so, in what ways? Can one speak broadly of a "queer visuality" in the Caribbean? And if so, what are the dimensions of Caribbean queer aesthetics, and what might the implications be for a queer perspective on Caribbean contemporary art practice? A lot of necessary questions that required lengthy debates, conversations, and considerations knowing that in order to stimulate discourse, SX did not have to have fully fledged answers, but a critical position that made space for the art to center the intervention and shape an emergent discourse.

From its beginning, the Small Axe Project has been wholly committed to cultivating research and scholarship centered on the Caribbean. In the early 2000s, the artist Christopher Cozier encouraged the Project to include the work of the visual artists to its critical formations. Just prior to CQV, SX had completed a multi-year project funded by the Warhol Foundation entitled *The Visual Life of Catastrophic Histories*, which culminated in a spectacular conference at Yale University in 2011, and new scholarly work featured in seven issues of the journal (Issues 36–42). However, the traditional conference format seemed like an epitaph rather than a path to extended interventions on the theme. For *Caribbean Queer Visualities*, SX wanted to imagine differently.

In order to center the art and artists in a way where they led the conversation, SX organized two intimate sessions at Yale University in the fall of 2014 and Columbia University in the spring of 2015 on the theme "Caribbean Queer Visualities." Ten artists were paired with ten writers. Five pairs were invited to each session, ensuring that artists and writers met and established a connection. In the wake of each conversation, artists were commissioned to create new works of art which the writers would then formally examine, building the archive of contemporary art writing.

Exhibiting the artwork in the Caribbean, and providing open access to the writing were central to SX's concept of discursive formation. As David Scott has stated, SX believes that "art offers unique and far-ranging points of entry to a polysemic dialogue that both describes the region's political and aesthetic pasts and reorients its concerns with the political and aesthetic present." If done right, a CQV exhibition in the Caribbean would become the fulcrum of the project. Practical conversations centered on how this could be done safely and effectively while innovating curatorially. The afterlives of colonialism make it difficult to move art regionally; poor interregional transportation, high customs duties, labyrinthine bureaucracy, inter-"island" mistrust, corruption, weakened, politically compromised institutions, and the prohibitive costs of doing business, all factor in. Added to this were the threat of physical violence against participating artists and the cultural costs institutions, willing to engage with the project, might pay by exhibiting the work. How might SX cultivate conversations, transfer and exhibit art in ways that dissolved constraints of production, transport, and societal restraints of homophobia?

CQV provided an opportunity to deploy curation as an extension of the artistic process and the written work into experiential conditions. All of the art produced for the show emerged from discreet visual languages, at times more clearly centered on sexuality and gender, but in most cases occupying multiple conversations simultaneously. The work was a powerful reminder of what becomes possible when one no longer finds it useful or necessary to explain one's self to another that sees you as *Other* in relation to their self-prescribed normativity. It affirmed the pleasure, freedom, and self-actualizing power to own one's vision and make aesthetics and form meaningful in the present moment. The project did good, useful work, but for me, it remains unfinished.

In preparation for the exhibition, SX encouraged artists to create work that was reproducible or digitally based; work that could travel virtually, or lightly to reduce costs. This was also art that if destroyed, a real possibility, could easily be reproduced. When we discussed Caribbean venues, some national spaces expressed interest. While that interest was not sustained, ongoing interest came from the network of regional artist-run spaces, which in my view give life to contemporary art in the Caribbean. They provided the chance to do something innovative curatorially, capable of leaping through regional divisions on multiple levels, but it never happened. Resources, both monetary and human, made the vision impossible to realize regionally.

As a result of support from the British Arts Council and its regional representative at the time, Annalee Davis, SX did produce the *Caribbean Queer Visualities*

exhibition twice outside of the region: first at the Golden Thread Gallery as part of the Outburst Festival in Belfast, Ireland, and later at the artist-run Transmission Gallery in Glasgow, Scotland—to critical acclaim. These exhibitions affirmed ethical, scholarly, and curatorial approaches I had always imagined possible. However, that CQV never made it to the Caribbean bothers me to this day. Though money and human resources are real hurdles, I think they became insurmountable—despite SX's original vision, perhaps because we focused too precisely on the dangers, or perhaps because it was still too much of a top-down project that should have included not only artists but the subjects of the work and local organizations even more in the central planning to better navigate concerns.

At the CQV gathering at Yale (2014), filmmaker Kareem Mortimer shared the short film *She* (2012) focused on transgender women in The Bahamas, who lived their lives at great personal risk. Recently members of this community held a press conference that would have been unthinkable several years ago, gathering to announce the meeting of The United Caribbean Trans Network, an organization consisting of trans leaders from CARICOM and OAS countries, in The Bahamas. It was a regular news item in the leading newspapers, affirming the group's emergence from the literal shadows and their public, fearless fight for trans rights in The Bahamas, the Caribbean, and Americas more broadly. This act humbled me; it demonstrated the kind of fearlessness necessary in something with far less stakes: curation. CQV offered the possibility to queer curatorial practices. It cultivated incredible scholarship and made it publicly available. It stimulated sharp work and focused attention on the intergenerational practices of stellar artists, deeply engaged in the political and personal capacity of aesthetic form. It cleared the metaphorical bush to expand the discourse. Curatorially, it had important work to do in the region but was unable to go far enough. But the path has been cleared for the work to continue, and perhaps we can try again tomorrow. ●

- 1 Between 2014 and 2017, I co-curated *Caribbean Queer Visualities* as part of the Small Axe Project. It was a multifaceted initiative deeply aligned with my belief in the critical capacity of art as theoretical form and the need for more tightly curated exhibitions that grapple with more expansive ideas of the Caribbean and new methodologies to engage the work and experiences of the work. As co-curators of the project, the voices of David Scott and Nijah Cunningham loom large here, but I take full responsibility for any unintended misrepresentations.
- 2 Jessica Robertson, "Bahamians Protest Gay Cruise Ship," Associated Press News, April 14, 1998, www.apnews.com/f0d99adb1e8ca2db62accad4ce1fb3da, accessed in 2019.

- 3 *Human Rights Violations Against Lesbian, Gay, Bisexual, and Transgender (LGBT) People in Jamaica: A Shadow Report Submitted for consideration at the 116th Session of the Human Rights Committee March 2016, Geneva, Dec. 2015.* Submitted by J-FLAG, Women's Empowerment for Change (WE-Change), Colour Pink Group (CPG), Aphrodite's PRIDE Jamaica, Faculty of Law, the University of the West Indies, Mona Campus, Jamaica Center for International Human Rights, Northwestern University Pritzker School of Law Global Initiatives for Human Rights of Heartland Alliance for Human Needs & Human Rights.

ERICA MOIAH JAMES, PhD, is an assistant professor in the Department of Art and Art History at the University of Miami. She held a professorship at Yale University and was founding director and chief curator of the National Art Gallery of The Bahamas. Professor James is a 2019–2020 fellow at the Humanities Center, University of Miami, and an affiliated faculty member at the Visual Identities in Art and Design (VIAD) Center at the University of Johannesburg, SA (2019–2022). She served on the Editorial Board of Small Axe Inc. from 2013 to 2019.

ARTISTAS

ARTISTS

ADRIÁN BALSECA

Quito, Ecuador, 1989
Vive em Quito

A filmografia de Adrián Balseca com frequência cria situações que complexificam e subvertem os discursos nacionais e a ordem simbólica da modernidade. Seu trabalho é uma revisão da história, assim como de uma série de processos associados à violência colonial, ao nascimento das repúblicas nas Américas e a uma sequência de episódios de agressão ambiental, entre outros, que observa criticamente as mudanças nas formas de produção afetiva e econômica nos últimos dois séculos. Balseca presta atenção às tensões entre a exploração de países do sul e a industrialização no Ocidente.

The Skin of Labor [A pele do trabalho] é uma obra que explora a memória da extração da borracha na Amazônia. O artista filma a extração do látex em uma paisagem tropical. A suspensão aquosa de cor branca emana do tronco da árvore para ser recolhida em um recipiente que tem forma de mão, semelhante a uma luva, alegoria da mão de obra e da força de trabalho predominantemente escravizada e da exploração de numerosas etnias indígenas.

Assim como em trabalhos anteriores, o artista constrói uma tensão entre os elementos que representa: de um lado, a beleza do fluxo contínuo do látex (com todas as conotações associadas à produção de vida, como a semelhança com o sêmen ou o leite); de outro, a presença fantasmagórica da morte no meio da natureza. A alusão à “pele” aparece sugerida na própria casca ferida das árvores, que simboliza, também, a crueldade contra a vida humana e vegetal, sustentáculo do projeto extrativista que até hoje organiza o mundo. ● Miguel A. López

Quito, Ecuador, 1989
Lives in Quito

Adrián Balseca's filmography frequently creates situations that complicate and subvert the national discourses and symbolic order of modernity. His work revises history and a series of processes associated with colonial violence, the birth of the American republics and sequential acts of environmental aggression, critically observing the changes that have occurred in the forms of emotional and economic production over the last two centuries. Balseca focuses on the tensions between the exploration and exploitation of southern-cone nations and the industrialization of the West.

The Skin of Labor is a work that explores the memory of rubber-tapping in the Amazon. The artist films the extraction of latex from the tropical landscape. The white liquid trickling from the tree bark is collected in a hand-shaped, glove-like receptacle, an allegory for the largely enslaved workforce and exploited Amerindian ethnicities that underpinned the rubber economy.

As such, as in earlier works, the artist builds a tension between the elements being represented: on the one hand, we have the beauty of the bleeding latex (with all the connotations this conjures, particularly associations with semen and breastmilk), and, on the other, the phantasmagoric presence of death in the midst of nature. The allusion to “skin” is made through the scarred bark, a symbol also of cruelty against human and plant life, the backbone of the extractivist model that sustains our society to this day. ● Miguel A. López

The Skin of Labor, 2016
instalação [installation]



AHMAD GHOSSEIN

Beirute, Líbano, 1981
Vive em Beirute

Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage) [O quarto estágio] investiga as motivações e implicações do desaparecimento de Chico, o famoso mágico libanês de quem Ghossein foi assistente quando criança. Com uma abordagem não realista, a obra é uma espécie de diálogo silencioso entre mágico e artista-cineasta, no qual o ilusionismo de um e de outro se misturam, tendo como panorama de fundo as paisagens do sul do Líbano e os últimas apresentações de Chico. Seu título faz referência ao estágio mais avançado da hipnose, onde o hipnotizador tem acesso ao subconsciente do hipnotizado.

No vídeo, Chico e Ghossein viajam pela região, conhecida por ter sido palco de conflitos no passado em função da proximidade da fronteira com Israel. A dupla visita pequenas cidades acompanhando as apresentações de Chico, que infalivelmente fascina as crianças da plateia.

Entre coelhos e lenços tirados da cartola, Chico reflete sobre seu ofício, às vezes imerso em quartos que evocam os cenários de David Lynch. Como em certos filmes de Lynch, na obra de (Chico e) Ghossein, o ilusionismo funciona como uma espécie de espelho onde o real, ainda que deformado e distorcido, aparece como mais verdadeiro.

Em *Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage)*, o sul emerge como lugar de significados múltiplos, onde se misturam sonho e realidade, passado e presente. Análoga ao palco do mágico, a região é o cenário ideal para o périplo dos dois ilusionistas. A obra foi comissionada pela Sharjah Art Foundation e exibida na Bienal de Sharjah de 2015. ● Gabriel Bogossian

Beirut, Lebanon, 1981
Lives in Beirut

Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage) explores the reasons for and implications of the disappearance of Chico, a famous Lebanese magician for whom the young Ghossein worked as an assistant. Adopting a nonrealist approach, the work is a silent dialogue of sorts between the magician and the artist/filmmaker in which their respective brands of illusionism blend against the backdrops of southern Lebanese landscapes and footage of Chico's last-recorded shows. The title is a reference to the most advanced stage of hypnosis, in which the hypnotist unlocks the analysand's subconscious mind.

In the video, Chico and Ghossein travel throughout the region, long a conflict hotspot due to its proximity to the Israeli border. There they visit small towns, where Chico performs to the delight and fascination of the local children.

Between rabbits conjured from hats, Chico reflects on his craft, often while holed up in rooms that evoke the cinematic settings of David Lynch. Like in Lynch's films, Ghossein's (and Chico's) illusionism holds up a mirror in which the real, though garbled and distorted, seems more true than ever.

In *Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage)*, the south emerges as a place rife with meanings, where dream and reality, past and present meld and blur. Analogous to the magician's stage, the region is the ideal setting for the two illusionists' wanderings. The work was commissioned by the Sharjah Art Foundation and premiered at the Sharjah Biennial in 2015. ● Gabriel Bogossian

Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage), 2015
vídeo [video]



ALBERTO GUARANI

Aldeia Porto Lindo-MS, Brasil, 1983
Vive em Tanguá-RJ, Brasil

Realizado durante as oficinas de cinema do projeto *Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos*, que buscava facilitar o acesso a instrumentos de (auto)representação audiovisual, *Guardiões da memória* reúne material captado em aldeias guarani de diferentes estados brasileiros entre 2013 e 2017. Documento do mundo indígena por ele mesmo, o filme é uma reflexão em torno da religiosidade guarani em seus aspectos metafísicos e morais. Tem como centro os depoimentos de cinco idosos desse povo, que trazem reflexões sobre a vida e a morte, conselhos para o bem-viver e exortações a “todos os parentes que vivem no grande território”. Intercaladas aos testemunhos, cenas de rituais e percursos pelas aldeias onde o filme foi feito juntam-se a uma espécie de material paralelo, no qual três homens, partindo de diferentes contextos, tecem comentários sobre a morte, a religiosidade e o futuro, como em um contraponto às falas dos idosos.

Os cruzamentos entre os planos físico e metafísico estão presentes a todo momento e dão indícios do valor da vida religiosa para os guarani, que já foram chamados de “teólogos da floresta”. A Terra sem mal, tema central de seu profetismo, e a importância da *palavra verdadeira* surgem em alguns depoimentos e nos comentários do diretor, que, em *off*, mas também em quadro, comenta e reflete sobre o filme que está produzindo.

Chama atenção a perspectiva desencantada e pragmática sobre o meio audiovisual, com menções ao valor estratégico da filmagem por parte dos idosos e a presença corriqueira da equipe de gravação em cena. Como em outros de seus filmes, a busca do diretor por registrar a tradição espiritual guarani funciona em um duplo sentido, mirando tanto a documentação propriamente dita – que ressalta as belas palavras e o pensamento de suas lideranças espirituais – quanto seu valor político, que põe em destaque o papel fundamental da religião para a preservação dos direitos desse povo. ● G.B.

Aldeia Porto Lindo-MS, Brazil, 1983
Lives in Tanguá-RJ, Brazil

Held during the film workshops on the *Inventar com a diferença: cinema e direitos humanos* [Inventing with Difference: Cinema and Human Rights] project, which aimed to facilitate access to the tools of audiovisual (self)representation, *Guardiões da memória* [Guardians of Memory] gathers together footage from Guarani Amerindian villages and settlements in different Brazilian states between 2013 and 2017. Itself a document of the indigenous world, the film is a reflection on Guarani religiosity in its metaphysical and moral aspects. At its core lie interviews with five tribal elders, who reflect on life and death, give advice on well-being and offer up exhortations to “all kin living in the great homeland.” Intercalated with these personal testimonies, scenes of rituals and perambulations around the villages where the film was shot are parallel expositions by three men from different backgrounds, whose ponderations about death, religiosity, and the future serve as a counterpoint to the elders’ world views.

Overlap between the physical and metaphysical runs through the film, revealing the value religious life holds for the Guarani, who are sometimes called “the theologians of the forest.” An Earth free of evil, the central theme of their prophecy, and the importance of the *true word* arise in some of the interviews and in the director’s commentary both on and off screen, in which he comments and reflects on the film underway.

One element that calls attention is the film’s disenchanting and pragmatic outlook on the audiovisual medium, with the elders mentioning the strategic value of being filmed and the crew appearing in scene as a matter of course. As in earlier films, Alberto’s search to register the spiritual tradition of the Guarani functions in a dual sense, of both documentation, strictly speaking—which underscores the beautiful words and thinking of the tribe’s spiritual leaders—and its political value, insofar as it highlights the fundamental role religion plays in preserving the rights of this indigenous people. ● G.B.

Guardiões da memória, 2018
vídeo [video]





ALTO AMAZONAS

AUDIOVISUAL

Realizado no Vale do Javari, terra indígena próxima à fronteira do Brasil com a Colômbia e o Peru onde vivem ao menos 24 povos, o tríptico *About Cameras, Spirits and Occupations: a Montage-Essay Triptych* [Sobre câmeras, espíritos e ocupações: um tríptico de montagem-ensaio] é exemplar das alianças e coautorias que perpassam a produção audiovisual indigenista contemporânea. A obra é parte do mestrado do pesquisador brasileiro Markus Enk, na Universidade de Leiden, e traz, em cada um de seus três momentos, questões que circundam a produção da imagem indígena por não indígenas.

Interdependentes, os três vídeos funcionam como curtas-metragens e ecoam dilemas partilhados pela antropologia e o documentário. Presente em todos, o desejo de reconsiderar criticamente as posições tradicionais de poder entre pesquisador e seu Outro, que fundam a autoridade etnográfica, funciona como premissa poética que conecta os elementos. A reinvenção do lugar do autor produz uma obra multivocal, na qual olhares indígenas e não indígenas se articulam plasticamente, conforme as exigências do presente.

O primeiro curta, *The Matis Ancestral Spirit of Madiwin and the Corn Party* [O espírito ancestral Matis, Madiwin, e a festa do milho], reproduz elementos do documentário tradicional (estrutura linear, voz em off explicando a imagem) “do ponto de vista nativo”: Shapu Mëo, um matis, aluno de uma oficina informal de câmera e som ministrada por Enk é o diretor, filmando, editando e narrando o fragmento que vemos. Em *Healthy Politics for Who?* [Política saudável para quem?], a câmera de Enk é agenciada por um grupo kanamari, que o convoca para documentar a ocupação de um posto da Sesai (Secretaria Especial de Saúde Indígena); a autoria coletiva do material gravado, registrando esse momento e depois as assembleias e as declarações de suas lideranças, reflete sua dimensão pluriétnica e estratégica.

Terceiro e último curta da trilogia, *Starring a Reflexive Camera* [Estrelando uma câmera reflexiva], traz as reflexões individuais de Enk e Shapu sobre o exercício da antropologia e o ato de filmar. A disciplina, analisada criticamente pelos dois autores, contrasta com a prática audiovisual, capaz de afetar mentes e corpos. Elaboradas a partir de perspectivas radicalmente distintas, as considerações finais dos dois realizadores consagram a desestabilização da representação etnográfica perseguida ao longo de toda a obra. ● G.B.

Shot in the Javari Valley, an indigenous territory near the Brazilian border with Colombia and Peru, a region home to at least twenty-four different tribes, the triptych *About Cameras, Spirits and Occupations: a Montage-Essay Triptych* is a perfect example of the alliances and co-authorships that run through contemporary Amerindian audiovisual production. The work is part of the master's degree research of the Brazilian researcher Markus Enk at the University of Leiden and its three “panels” raise questions concerning the way the Amerindian image is produced by non-Amerindians.

The three interdependent videos function as short films that echo the shared dilemmas of anthropology and documentary filmmaking. Present throughout, the desire to critically revise the traditional balance of power between the researcher and his or her Other, which underpins ethnographic authority, functions as the poetic premise that connects these elements. This reinvention of the author's position results in a multivocal work in which Amerindian and non-Amerindian perspectives interact visually, as per the present demands.

The first short, *The Matis Ancestral Spirit of Madiwin and the Corn Party*, reproduces elements of the traditional documentary (linear structure and voice overs explaining the image) “from the native's point of view”: Shapu Mëo, a Matis tribesman and student on an informal camera-and-sound workshop administered by Enk, is the director who shoots, edits, and narrates this particular fragment. In *Healthy Politics for Who?*, Enk's camerawork is overseen by a group of Kanamari, who invite the director to document their occupation of a health post run by the Special Department for Indigenous Health (Sesai). The collective authorship of the footage, which records this moment, subsequent tribal assembly, and the declarations of its leaders, reflects its pluriethnic and strategic dimensions.

The third and final panel in the triptych, *Starring a Reflexive Camera*, offers up Enk and Shapu's individual reflections on the exercise of anthropology and the act of filming. The discipline, critically analyzed by the two authors, has the power to affect bodies and minds. Developed out of radically different perspectives, the two authors' final considerations culminate in destabilizing once and for all the ethnographic representation pursued throughout the triptych. ● G.B.

About Cameras, Spirits and Occupations: a Montage-Essay Triptych, 2018
videoinstalação [video installation]





ANA CARVALHO¹, ARIEL KUARAY ORTEGA², FERNANDO ANCIL³, PATRÍCIA PARA YXAPY⁴

[1] São Paulo, Brasil, 1977
Vive em Paudalho
PE, Brasil

[3] São João del-Rei
MG, Brasil, 1980
Vive em Paudalho
PE, Brasil

[1] São Paulo, Brazil, 1977
Lives in Paudalho
PE, Brazil

[3] São João del-Rei
MG, Brazil, 1980
Lives in Paudalho
PE, Brazil

[2] 25 de Mayo,
Argentina, 1985
Vive em São Miguel das
Missões-RS, Brasil

[4] 25 de Mayo,
Argentina, 1985
Vive em São Miguel das
Missões-RS, Brasil

[2] 25 de Mayo,
Argentina, 1985
Lives in São Miguel das
Missões-RS, Brazil

[4] 25 de Mayo,
Argentina, 1985
Lives in São Miguel das
Missões-RS, Brazil

Confluência de muitas vozes, a instalação *Jeguatá – caderno de viagem* é composta por registros do trajeto percorrido pelos autores entre as aldeias guarani Koenju, no Brasil, e Pindó Poty, na Argentina. O título – caminhar, em guarani – evoca a importância social e simbólica da caminhada para esse povo.

Tomando como partido o desejo de visitar Pindó Poty, por onde passaram os pais e avós de Patrícia Para Yxapi e Ariel Ortega, o grupo observa, no percurso, a presença guarani em meio a cidades, estradas e plantações, entrevistando parentes dos dois lados da fronteira. Também se fazem mensageiros entre as aldeias, ao levar fotografias e videocartas trocadas por parentes que, em alguns casos, não se comunicavam havia anos.

A jornada, que se configura como uma versão expandida do exercício cosmopolítico da caminhada guarani, tem seu trajeto definido pelos laços afetivos de Patrícia e Ariel. Cruzando partes do que foi o território tradicional e ultrapassando fronteiras nacionais, ecoa as caminhadas cotidianas feitas no fortalecimento das redes sociais guarani – “andamos para falar com nossos parentes”, diz Elsa, uma das entrevistadas – e a caminhada espiritual, rumo à Terra sem males.

A partir do material produzido na jornada – mapas, fotografias, vídeos e videocartas –, *Jeguatá* busca dar a ver um fragmento do mundo guarani, que se reinventa perante condições de existência cada vez mais adversas. A obra é um desdobramento de um trabalho desenvolvido pelo projeto Vídeo nas Aldeias junto aos guarani mbya e foi contemplada pelo edital Rumos Itaú Cultural 2015-2016. A instalação permite navegar pelos marcos e sentidos da caminhada. Nas palavras de Elsa, “e assim nós vamos, e eles vêm”. ● G.B.

A confluence of many voices, the installation *Jeguatá – caderno de viagem* [Jeguatá – Travelogue] consists of records of the route the authors followed between the Guarani villages of Koenju, in Brazil, and Pindó Poty, in Argentina. The title—Guarani for ‘walk’—evokes the social and symbolic importance walking holds for this indigenous people.

Driven by a desire to visit Pindó Poty, home for a time to Patrícia Para Yxapi and Ariel Ortega’s parents and grandparents, the group scoured the towns, roads, and plantations for signs of the Guarani presence, and interviewed fellow tribespeople on either side of the border. They served as messengers between the villages, delivering photographs and video letters from relatives scattered so far apart they had often been unable to communicate for years.

An expanded version of the cosmopolitical exercise of the Guarani walkabout, the journey was structured by Patrícia and Ariel’s emotional ties and crossed swathes of their people’s homeland, regardless of national borders. They revisited the old paths trodden by Guarani sociability—“we walk so we can talk to family,” says Elsa, one of the interviewees—and the spiritual journey toward the mythical Terra sem males [Land of No Woe].

Based on the material produced during of the journey—maps, photographs, videos, and video letters—*Jeguatá* strives to present a sliver of a Guarani world that is forced to reinvent itself in the face of increasingly adverse conditions. The work derives from a project by Vídeo nas Aldeias on the Guarani Mbya, and was selected for funding under Rumos Itaú Cultural 2015–2016. The installation allows the viewer to wander among the physical and spiritual milestones and layered meanings of this journey. In the words of Elsa, “that’s how we get going, and they come a-coming.” ● G.B.

Jeguatá – caderno de viagem, 2018
instalação [installation]







ANDRÉ GRIFFO

Barra Mansa-RJ, Brasil, 1979
Vive no Rio de Janeiro, Brasil

Sem insinuar um apressado posicionamento político do artista, mas situando o trabalho em seu tempo histórico, a reprodução da imagem de Luiz Inácio Lula da Silva e Dilma Rousseff no último discurso do ex-presidente antes de sua prisão é objeto central em *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia*, de André Griffo. Desde o golpe parlamentar e midiático ocorrido no Brasil em 2016, vemos ruir uma democracia tão duramente conquistada em outros tempos e que já nos parecia um bem irrevogável. Um golpe que não só retirou Dilma Rousseff da presidência do país como teve seu auge na prisão de Lula, articulada com extrema velocidade para que “o maior líder político existente no país”, nas palavras do artista, não pudesse disputar as eleições de 2018.

Griffo é formado em arquitetura e urbanismo, mas desde 2009 vem se dedicando exclusivamente às artes visuais. Sua pesquisa relaciona-se às rupturas e permanências na formação histórica brasileira, operando como testemunho da imutabilidade de muitos de nossos problemas. As cenas que compõem as pinturas *Percorrer tempos e ver as mesmas coisas* e *Uma cor para cada erro cometido* são construídas a partir de referências ao período colonial, encontradas em fotografias, pinturas, desenhos e também na arquitetura. Os personagens dessas imagens – o patriarca, a esposa, os filhos, os escravizados, o filho bastardo, os representantes da Igreja e os políticos – sugerem narrativas que não só expõem a formação social de um Brasil colonial e escravocrata, em algum lugar do passado, mas também inspiram reflexões sobre as desigualdades perversas de nosso presente. ● Luisa Duarte

Barra Mansa-RJ, Brazil, 1979
Lives in Rio de Janeiro, Brazil

Without insinuating any rash political stance on the artist's part, but situating his work within its historical moment, a still taken from footage of Luiz Inácio Lula da Silva and Dilma Rousseff at the former president's farewell speech prior to his arrest is the focus of André Griffo's *O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia* [The coup, prison, and other maneuvers incompatible with democracy]. Since the media-endorsed congressional coup of 2016, we have seen our hard-won democracy—which we'd come to think of as unassailable—creak and crack under the strain. It was a coup that not only ousted Dilma Rousseff from power but put Lula in jail at breakneck processual speed, just in time to prevent the man the artist calls the “country's greatest political leader” from running for election in 2018.

Griffo graduated in architecture and urbanism but has worked exclusively in the visual arts since 2009. His research is related to the ruptures and constancies in Brazil's historical formation, operating as a witness to the immutability of many of the country's problems. The scenes that comprise *Percorrer tempos e ver as mesmas coisas* [Seeing the same things as times elapse] and *Uma cor para cada erro cometido* [A color for every mistake made] are built around references to the colonial period lifted from photographs, paintings, drawings, and architecture. The characters in these images—the patriarch, the wife, the children, the enslaved, the bastard son, the representatives of the Church and the politicians—suggest narratives that not only lay bare the social formation of a colonial Brazil powered by slave labor but also inspire reflection on the perverse inequalities of the present. ● Luisa Duarte

O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia, 2018
óleo sobre tela [oil on canvas]





nas páginas anteriores [on the previous pages]
Percorrer tempos e ver as mesmas coisas, 2017
óleo sobre tela [oil on canvas]

Uma cor para cada erro cometido, 2017
óleo sobre tela [oil on canvas]



ANDREA TONACCI

Roma, Itália, 1944 –
São Paulo, Brasil, 2016

Figura de destaque do chamado cinema marginal, o cineasta Andrea Tonacci tem sua produção marcada pelo desejo de fazer coincidir as dimensões ética e estética do gesto cinematográfico. Suas primeiras obras dedicadas à “questão indígena” são parte de um período de virada na representação desses povos, quando a imagem de um “índio” edênico passou a dar lugar a uma percepção menos idealizada do mundo indígena. Desse período são os vídeos que integram *Struggle to Be Heard: Voices of Indigenous Activists* [A luta para ser ouvido: vozes de ativistas indígenas], nos quais o diretor entrevista lideranças indígenas dos Estados Unidos, Canadá, México, Peru, Guatemala e Brasil.

O projeto foi iniciado em 1977, com o título *Visão dos vencidos*. A intenção era levar, de uma comunidade indígena para outra, depoimentos e imagens que pudessem contribuir para a percepção de uma história comum de violações e de resistência no continente americano. Dois anos depois, no entanto, quando se tornou claro que a imagem da resistência indígena só poderia ser produzida a partir da perspectiva cultural e temporal desses povos, Tonacci interrompeu as filmagens.

Em 2014, com o apoio do casal de artistas Maria Thereza Alves e Jimmie Durham, as fitas foram restauradas e digitalizadas e, em 2016, Alves exibiu na Haus der Kulturen der Welt suas entrevistas com Ampam Karakras, liderança shuar, as lideranças tupiniquim Alexandre, Sezenando, Regina e Bino, e dona Aurora, liderança guarani, além do próprio Durham que, na época da entrevista, integrava o International Indian Treaty Council. Na ocasião, as entrevistas guarani e tupiniquim foram mostradas comentadas por Jocelino da Silvera e Merong Santos Tapurumã, jovens tupiniquim e pataxó há-hã-hãe. O conjunto de depoimentos exibidos na 21ª Bienal Sesc_Videobrasil busca dar perspectiva histórica aos debates e disputas do presente e é complementado por uma entrevista com Alves, realizada em maio de 2019. ● G.B.

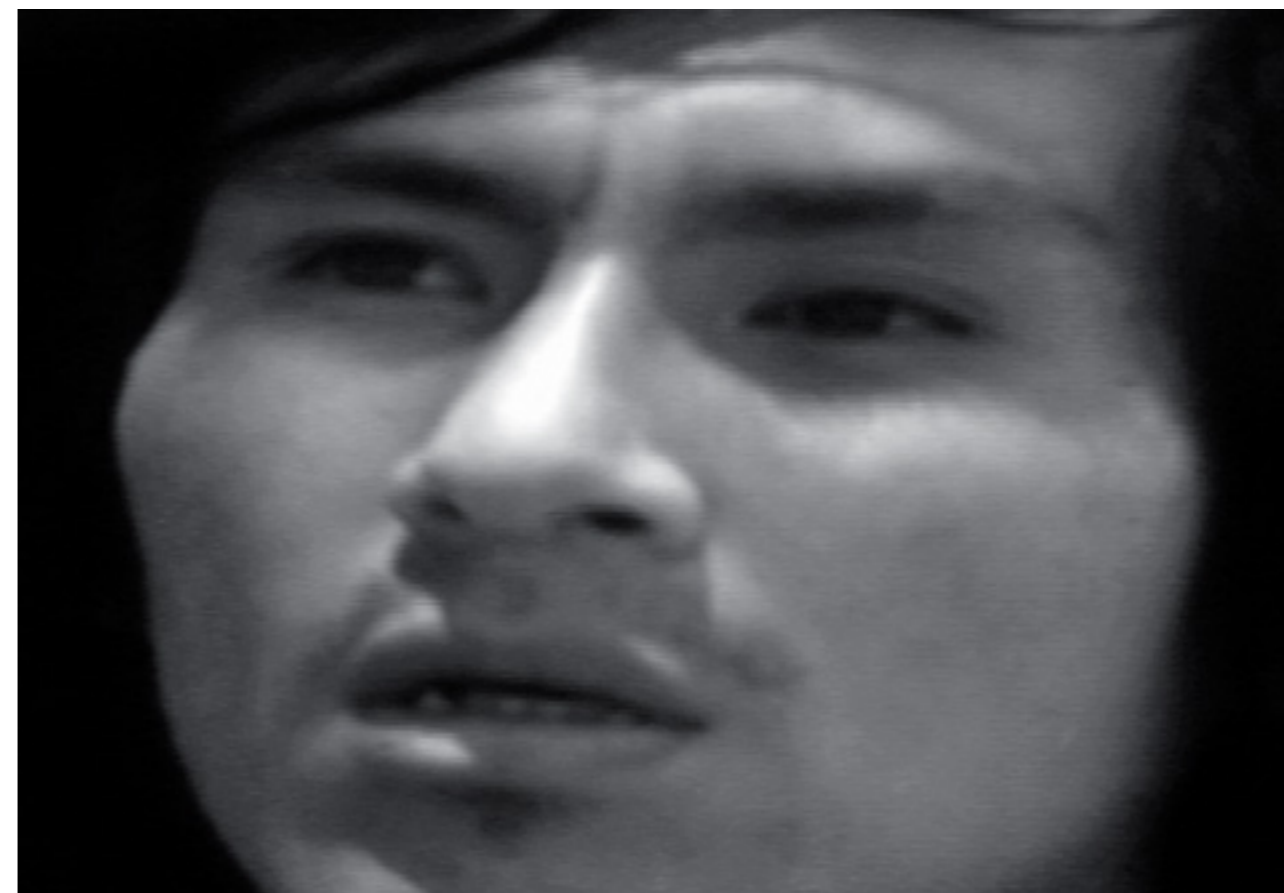
Rome, Italy, 1944 –
São Paulo, Brazil, 2016

A leading figure in fringe cinema, the filmmaker Andrea Tonacci's output is marked by the desire to overlap the ethical and aesthetic dimensions of the cinematographic gesture. His first works devoted to the “indigenous issue” belong to a pivotal phase in the way these peoples were represented, when the Edenic image of the “indian” began to give way to a less idealized perception. The footage that makes up *Struggle to Be Heard: Voices of Indigenous Activists* was from this very period, and shows the director filming and interviewing indigenous leaders in the United States, Canada, Mexico, Peru, Guatemala, and Brazil.

The project began in 1977, under the title *Visão dos vencidos* [Vision of the Vanquished]. The intention back then was to collect interviews and images that might contribute to a sense of a shared history of violations and resistance across the American continent, and take the footage on a tour of indigenous communities. However, two years later, when it became clear that the image of indigenous resistance could only be produced from within the temporal and cultural perspective of these peoples themselves, Tonacci stopped filming.

In 2014, with the support of the artists Maria Thereza Alves and Jimmie Durham, the footage was restored and converted to digital. In 2016, at the Haus der Kulturen der Welt, Alves screened Tonacci's interviews with the Shuar leader Ampam Karakras; the Tupiniquim leaders Alexandre, Sezenando, Regina, and Bino; the Guarani elder Aurora; and with Durham himself, then a member of the International Indian Treaty Council. On the occasion, the Guarani and Tupiniquim interviews were shown with commentary by Jocelino da Silvera and Merong Santos Tapurumã, youths from the Tupiniquim and Pataxó há-hã-hãe. The interviews shown at the 21st Bienal Sesc_Videobrasil looks to lend some historical perspective to the current debates and disputes and is rounded out with an interview with Alves conducted in May 2019. ● G.B.

Struggle to Be Heard: Voices of Indigenous Activists, 1979-1980
vídeos [videos]





AYKAN SAFOĞLU

Istambul, Turquia, 1984
Vive entre Istambul e Berlim, Alemanha

Reflexão em torno da memória, da homossexualidade e principalmente do lugar da alteridade, que se sobrepõe, às vezes, à condição de estrangeiro, *Off-White Tulips* [Tulipas esbranquiçadas], do turco radicado na Alemanha Aykan Safoğlu, assume como premissa poética uma espécie de videocarta do artista ao escritor norte-americano James Baldwin (1924-1987), que viveu em Istambul entre 1961 e 1971. A partir de um conjunto de fotografias de Baldwin em seu período turco, Safoğlu evoca as experiências do escritor no país enquanto resgata fragmentos de sua própria história familiar, que ressoam aqui e ali a história da Turquia. Com uma suave fala em *off*, o artista transita livremente pelo passado em um devaneio da memória que, às vezes deliberadamente ambíguo, fala tanto de Baldwin quanto de si próprio.

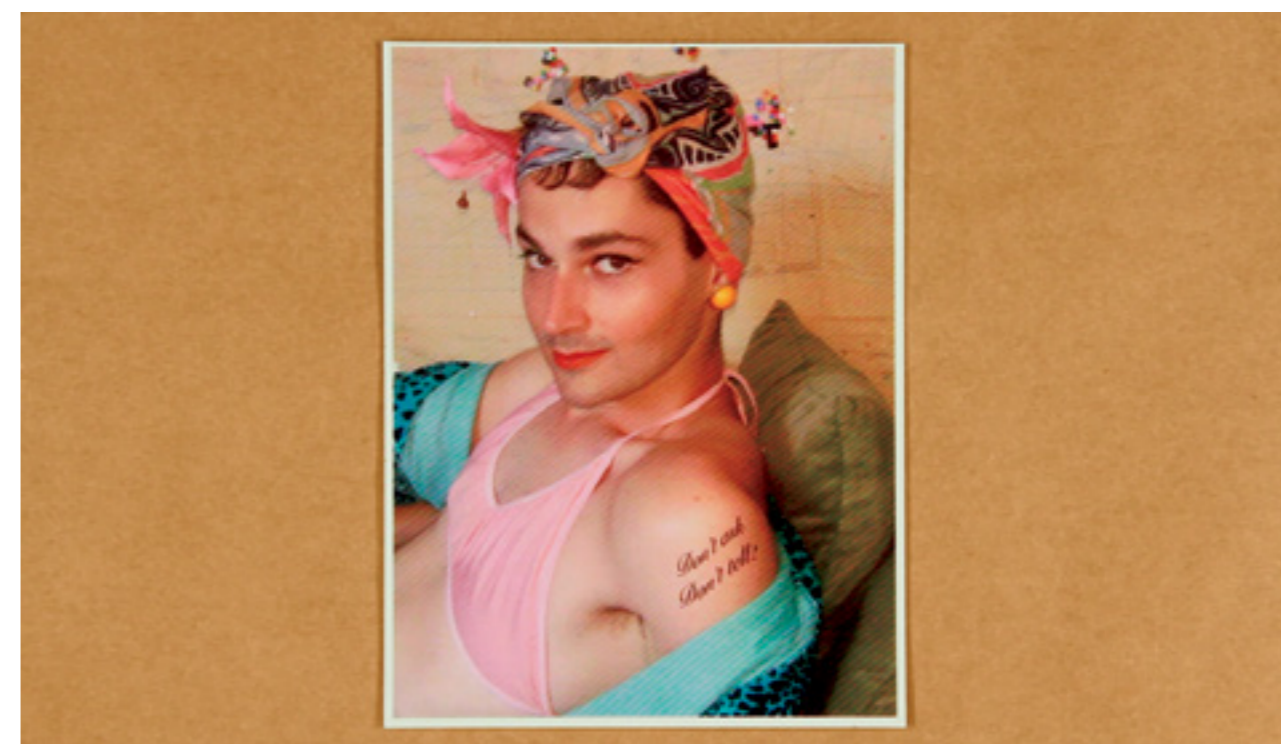
A presença de James Baldwin na Istambul dos anos 1960 ressoa as relações socioculturais do período que, menos opressoras, produzem um contraste com a Turquia contemporânea que Safoğlu abandona. O vídeo explora as diferenças entre eles: o escritor, permanentemente estrangeiro mesmo após dez anos no país, não aprendeu a língua de seus anfitriões, ao passo que é em alemão que Safoğlu lê Baldwin. Apesar disso, é na cumplicidade possível entre os dois homens gays que a obra se funda, como se buscasse, em um ir e vir afetuoso e digressivo entre vidas e tempos distintos, reconhecer uma espécie de memória comum LGBTQI+, que permanece, a despeito do tempo transcorrido. Nesse lugar, composto ao mesmo tempo pela *memorabilia* baldwiniana, por elementos das culturas turca e norte-americana e pelas fotos de infância do artista, as tulipas, símbolo nacionalista de um período de florescimento cultural na Turquia, ressurgem dissidentes: *off-white* [esbranquiçado] é, em turco, a expressão usada para designar genericamente as bichas. Nesse sentido, a obra de Safoğlu pode ser vista como uma espécie de carta à pátria, em busca de compreender a difícil relação do país com sua população LGBTQI+. ● G.B.

Istambul, Turkey, 1984
Lives between Istanbul and Berlin, Germany

A reflection on memory, homosexuality, and, especially, the position of alterity, which occasionally overlaps with the condition of being a foreigner, *Off-White Tulips*, by Aykan Safoğlu, a Germany-based Turkish filmmaker, adopts as its poetic premise a sort of video letter to the North American author James Baldwin (1924–1987), who lived in Istanbul between 1961 and 1971. Based on a series of photographs taken of Baldwin during his Turkish hiatus, Safoğlu evokes the author's experiences in the country whilst recovering fragments of his own family history, which resonate with certain elements of Turkish history. With his smooth voice-over, the artist transits freely through the past in a mnemonic reverie that, whilst sometimes deliberately ambiguous, speaks of both Baldwin and himself.

James Baldwin's presence in Istanbul in the 1960s resonates with the sociocultural relations of the period, which, less oppressive than now, draw a stark contrast with the contemporary Turkey Safoğlu has abandoned. The video explores the differences between Baldwin and himself: the American author, though in Turkey for ten years, always remained a foreigner and never learned the local language, while Safoğlu read Baldwin's works in German, his adopted tongue. Despite that, it is the possible fraternity between these two gay men that forms the basis of the work, which, through an affectionate and digressive back-and-forth between distinct lives and times, recognizes something of a shared LGBTQI+ memory that has survived the years. In this place, composed at once by Baldwinian *memorabilia*, Turkish, and North American cultural elements, and the artist's own childhood photos, the tulips, the nationalist symbol of a period of Turkish cultural flourishing, resurge in dissident form: in Turkish, "off-white" is an expression used to designate gays. In this sense, Safoğlu's work can be seen as a letter to his homeland and an attempt to understand its fraught relationship with the LGBTQI+ population. ● G.B.

Off-White Tulips, 2013
vídeo [video]



BRETT GRAHAM

Otahuhu, Nova Zelândia, 1967
Vive em Auckland, Nova Zelândia

Brett Graham é um escultor neozelandês de descendência indígena ngāti koroki iwi māori. Seu trabalho confronta a história ocidental de violência e as formas de diálogo entre a cultura europeia e a maori. Em várias de suas obras, Graham parte de escrituras e materiais históricos que documentam as expedições coloniais, para mostrar que elas foram convertidas em narrativas dominantes sobre os modos como compreendemos o território e o passado.

A instalação *Monument to the Property of Peace and Monument to the Property of Evil* [Monumento à propriedade da paz e monumento à propriedade do mal] evoca as palavras do movimento Pai Mārire, do profeta Panapa de Ngāti Hineuru, antes da Batalha de Ōmarunui, ocorrida em 12 de outubro de 1866. A obra remete à maneira como diferentes processos são interpretados historicamente, aludindo indiretamente à forma como a perspectiva ocidental hegemônica representa as ações indígenas de defesa e a imposição imperialista como um enfrentamento entre “bem” e “mal”. As duas torres remetem aos totens da religião Pai Mārire, mas também a outras formas de monumento que simbolizam a ocupação.

A fragilidade da estrutura de madeira – pouco eficaz para a defesa militar – questiona a ideia e a possibilidade de uma proteção duradoura, aludindo também às ameaças constantes ao direito de habitar seu próprio território que as comunidades nativas enfrentam ainda hoje.

Do mesmo modo, a altura e a escala das esculturas enfatizam os modos como os discursos militarizados de segurança operam na vida contemporânea. Graham nos convida a pensar sobre como a história do mundo é organizada pela migração forçada, pela expulsão e perseguição de muitos cidadãos que se encontram desprotegidos graças a imposições arbitrárias do poder global. ● M.A.L.

Otahuhu, New Zealand, 1967
Lives in Auckland, New Zealand

Brett Graham is a New Zealand sculptor of ngāti koroki iwi māori descent. His work confronts the western history of violence with the forms of dialogue between European and Maori culture. In many of his sculptures, Graham uses historical records and other writings documenting the colonial expeditions in order to show how they were converted into the dominant narratives about how we understand our territories and the past.

The installation *Monument to the Property of Peace and Monument to the Property of Evil* evokes the words of the Pai Mārire prophet Panapa of Ngāti Hineuru, in the build-up to the Battle of Ōmarunui, fought on October 12, 1866. The work looks at the way different processes are interpreted historically, alluding to how the hegemonic western outlook represents indigenous defense and imperialist attack as a clash between “good” and “evil.” The two towers recall Pai Mārire totems, but also other forms of monument symbolizing occupation.

The fragility of the wooden structure, little effective for military defense, calls into question the idea and possibility of lasting protection, while also suggesting the constant threats still hanging over native customary lands.

At the same time, the height and scale of the sculptures stress the ways in which militarized security discourses operate in contemporary life. Graham invites us to reflect on how world history is organized by the forced migration, expulsion, and persecution of citizens left unprotected by the arbitrary impositions of global power. ● M.A.L.

Monument to the Property of Peace and Monument to the Property of Evil, 2017
instalação [installation]



CHAMECKILERNER

ROSANE CHAMECKI
Curitiba, Brasil, 1964

ANDREA LERNER
Curitiba, Brasil, 1966

Vivem em Nova York, EUA

#RESISTA é uma realização do duo ChameckiLerner, colaboração entre as artistas Rosane Chamecki e Andrea Lerner. A obra opera como convite para um possível evento: um áudio descreve em detalhes o percurso de um movimento específico, sugerindo que os participantes presentes o executem.

No movimento, inspirado pelo gesto da escrita, a parte inferior da pelve, paralela ao chão, deve agir como a ponta de um lápis, escrevendo a palavra *#RESISTA*. Na ação, o corpo articula-se como discurso, deslocando aquilo que diz respeito ao privado para transformá-lo em movimento coletivo.

Se no balé clássico a pelve raramente funciona como elemento expressivo, nas danças convocadas pelas artistas – entre elas, o samba e a rumba –, a região é a grande geradora de movimento, aludindo a uma coleção de simbolismos corpóreos, como estabilidade, fertilidade e sexualidade. Em *#RESISTA*, ao evocar o movimento vigoroso determinado pelos quadris, as artistas buscam produzir corpos sociopolíticos a partir da dança.

A obra faz parte de uma série inicialmente criada para a Marcha das Mulheres, que aconteceu em janeiro de 2017, em Washington e em outras cidades do mundo, em resposta à eleição de Donald Trump para a presidência dos EUA. Em oposição a suas posturas ofensivas contra mulheres, homossexuais, imigrantes e outras minorias sociais – profundamente relacionadas à autonomia corporal desses grupos –, o lema “my body, my choice” [“meu corpo, minha escolha”]; no Brasil, “meu corpo, minhas regras”] ressoou de forma mais relevante do que nunca.

Inseridas nesse contexto, as artistas decidiram usar seus corpos como meio de protesto, iniciando uma série de marchas em que os participantes se unem naquilo que elas nomearam “comunidade de pelves vocais”. A intenção é que esse diálogo entre corpos seja o ensaio de uma dança por vir, o início de uma marcha para uma realidade não só imaginada, mas realizada; uma realidade em que todos os corpos possam, quem sabe, ser finalmente livres. ● L.D.

ROSANE CHAMECKI
Curitiba, Brazil, 1964

ANDREA LERNER
Curitiba, Brazil, 1966

The artists live in New York, USA

#RESISTA [Resist] is a production by the duo ChameckiLerner, formed by the artists Rosane Chamecki and Andrea Lerner. The work operates as an invitation to a possible event: an audio track describes a specific movement in great detail, and suggests that the public execute that movement.

In the movement itself, which is inspired by the action of writing by hand, the pelvis, imagined as the nib of a pencil, writes out the word *#RESISTA*. As such, the body becomes a discursive instrument, transforming private physical space into a vector of collective movement.

If, in classical ballet, the pelvis rarely functions as an expressive element, in the dances the artists invite the participants to execute—including samba and rumba—the hips are the pivot of much of the movement, alluding to the a series of bodily symbolisms, such as stability, fertility, and sexuality. In *#RESISTA*, by evoking vigorous hip-heavy movement, the artists strive to conjure sociopolitical bodies out of dance.

The work is part of a series initially created for a Women’s March held in Washington DC and across other world cities in January 2017 as a response to the election of President Donald Trump. In opposition to his offensive attitudes to women, homosexuals, immigrants, and other social minorities—and deeply related to the corporeal autonomy of these groups—the motto “My body, my choice” resonated in a way that was even more relevant than ever.

Within this context, the artists decided to use their bodies as a means of protest, kickstarting a series of marches in which the participants could unite behind what they call “a community of vocal pelvises.” The intention is that this dialogue between bodies be a dry run for a dance still to come, the first step in a march toward a reality that is not only imagined but brought to fruition; a reality in which all bodies can finally be free. ● L.D.

#RESISTA, 2018
peça sonora [sound piece]



CLARA IANNI

São Paulo, Brasil, 1987
Vive em São Paulo

A obra de Clara Ianni é conhecida por investigar as relações entre nossa percepção do tempo, da história e do espaço no atual contexto do capitalismo globalizado. Vídeos, objetos, instalações e ações, seus trabalhos questionam condicionamentos sobre a realidade social, propondo modos alternativos de imaginação política.

Do figurativismo ao abstracionismo é parte de uma pesquisa que tem início em 2013, quando a artista, então convidada para o 33º Panorama da Arte Brasileira, passa a pesquisar os arquivos da Fundação Bienal de São Paulo. Nessa investigação, Ianni encontrou o catálogo da primeira exposição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, realizada em 1949. A mostra exaltava a arte abstrata como a forma mais desenvolvida da arte moderna; entre suas peças, estavam doações e empréstimos de Nelson Rockefeller. O vídeo que vemos hoje revisita as obras da exposição, combinando-as com trechos de cartas de Rockefeller enviadas ao fundador do MAM de São Paulo, Ciccillo Matarazzo, e trechos do *Relatório Rockefeller sobre as Américas*, escrito em sigilo entre 1948-1969 (e somente divulgado muitos anos depois). A fina edição de imagem, texto e som aborda as imbricações entre arte e macropolítica, explorando a dinâmica existente entre a institucionalização da arte moderna e o colonialismo.

O áudio é composto por um trecho do momento em que o clássico personagem brasileiro Zé Carioca aparece em *Saludos Amigos* [distribuído no Brasil com o título *Alô, amigos*], filme norte-americano de animação produzido pela Disney em 1942. Assim, Clara Ianni nos apresenta uma espécie de contracatálogo, de contradocumento, capaz de desvelar as consequências políticas da presença da arte moderna na formação do Brasil. ● L.D.

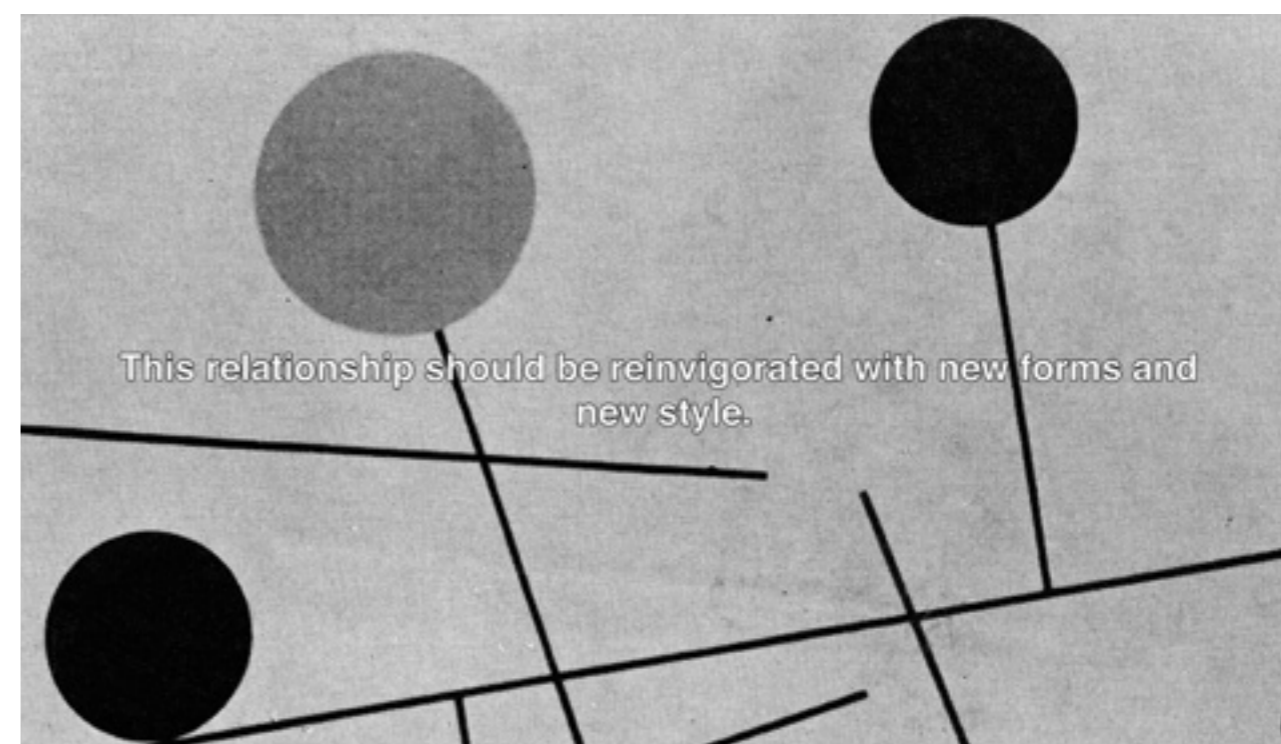
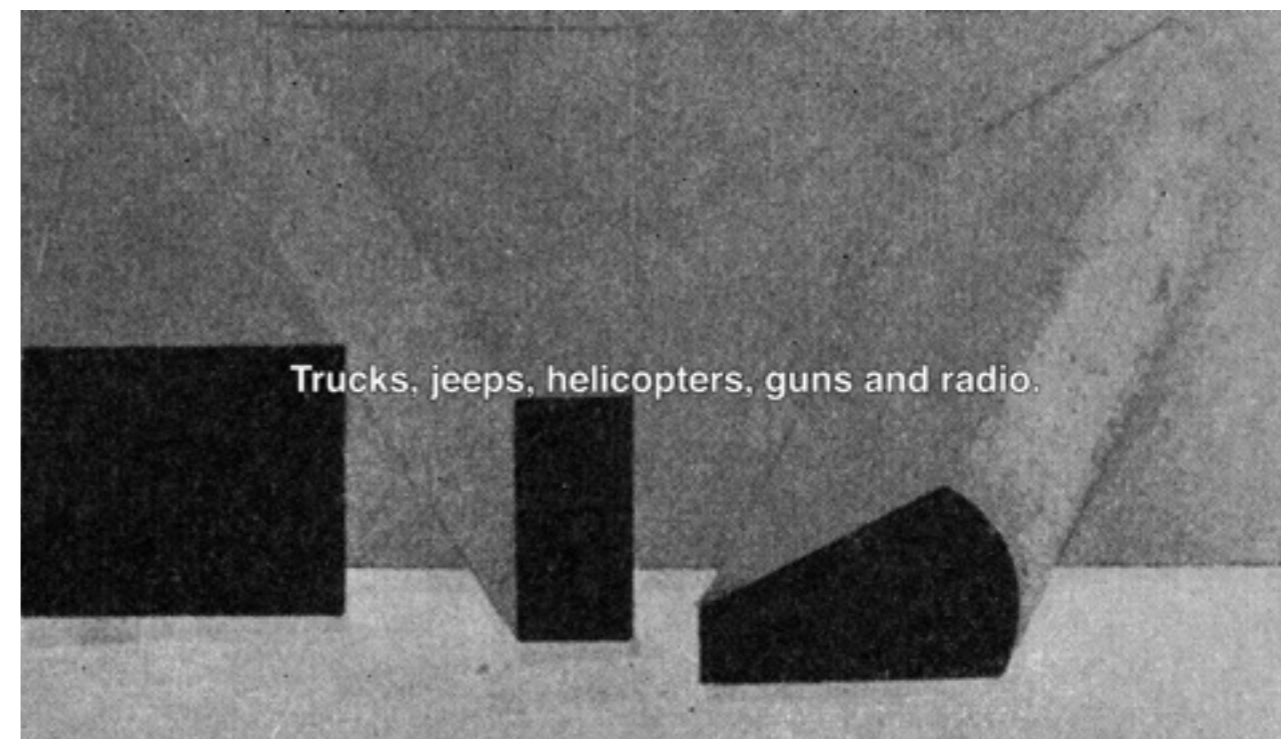
São Paulo, Brazil, 1987
Lives in São Paulo

The work of Clara Ianni is known for exploring the relationship between our perception of the time, history, and space of globalized capitalism. Her work—played out in videos, objects, installations, and actions—questions the ways in which social reality is conditioned and proposes alternative modes for political imagination.

Do figurativismo ao abstracionismo [From figurativism to abstractionism] is part of a research project begun in 2013, when the artist, invited to present at the 33rd Panorama of Brazilian Art, started to study the archives of the Fundação Bienal de São Paulo. There, Ianni found the catalogue of the first exhibition of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, *Do figurativismo ao abstracionismo*, held in 1949. Exalting abstract art as the most highly developed form of modern art, the show included some pieces donated and loaned by Nelson Rockefeller. The video we see today revisits the works presented at that exhibition alongside extracts from the letters Rockefeller exchanged with the MAM São Paulo founder, Ciccillo Matarazzo, and excerpts from the *Rockefeller Americas Report*, a confidential document compiled between 1948 and 1969 and published only many years later. The fine editing of the images, sound, and text tackles the imbrications between art and macropolitics, exploring the dynamic that exists between the institutionalization of modern art and colonialism.

The audio track consists of a voice-over borrowed from the 1942 Disney animation *Saludos Amigos* [Hello, Friends], featuring the classic Brazilian character Zé Carioca. Clara Ianni presents us with a sort of counter-catalogue, or counter-document, capable of unveiling the political consequences of the presence of modern art in the formation of Brazil. ● L.D.

Do figurativismo ao abstracionismo, 2017
vídeo [video]



CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY

Ayacucho, Peru, 1983
Vive em Amsterdã, Países Baixos

O trabalho recente de Claudia Martínez Garay explora a memória do colonialismo através de diversos artefatos culturais. A artista investiga a forma dos objetos e sua função social, interrogando suas origens e seus usos atuais. O vídeo *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU* [Sobreviverei a você] surge de seu encontro com uma cerâmica pré-colombiana que está no Museu Etnológico de Berlim, na qual aparece representado um prisioneiro mochica prestes a ser executado. A obra propõe uma exploração poética do objeto, criando uma ficção que narra a vida do personagem a partir do momento anterior a sua morte, passando por sua transformação em imagem e sua condenação a ser prisioneiro de um objeto exposto em um museu.

De modo similar, a instalação *¡Kachkaniraqkun! / ¡Somos aún! / ¡We are, still!* [Ainda somos!] apresenta uma série de peças de cerâmica que constroem um olhar fragmentado da vida, em suas tradições andinas e urbanas, relacionada à violência política que atravessou o Peru entre os anos 1980 e 90. Objetos pequenos e delicados – representando partes do corpo, animais, elementos vegetais (espigas de milho), peças de indumentária (sapatilhas e botas militares), utensílios domésticos (lousas, martelos, potes de tinta), vestígios pré-colombianos (tumbas e fardos funerários), entre outros – constroem uma narrativa emocional que sugere tensões entre a memória ancestral, a vida cotidiana das comunidades andinas e a propaganda política dos grupos subversivos do período.

A artista questiona que tipo de informação, memória, valor e poder está presente nestes artefatos, dispostos como se fossem pequenas oferendas ou elementos de um luto silencioso. A instalação funciona como um modelo em pequena escala do trabalho, da alimentação, da vida afetiva, dos discursos ideológicos e das relações entre a vida e a morte, mesclando tempos e geografias diversos. ● M.A.L.

Ayacucho, Peru, 1983
Lives in Amsterdam, The Netherlands

Claudia Martínez Garay's recent work probes the memory of colonialism through an array of cultural artifacts. The artist investigates the form of objects and their social functions, exploring their origins and current uses. The video *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU* results from her encounter with pre-Columbian pottery at the Ethnological Museum of Berlin, where she came across a painted piece depicting a Mochica prisoner about to be executed. The work is a poetic exploration of this ceramic vase, creating a fiction that revisits the life of the character from the perspective of his imminent death, as he slowly transfigures into an image condemned to imprisonment in a museum exhibit.

Similarly, the installation *¡Kachkaniraqkun! / ¡Somos aún! / ¡We are, still!* presents ceramic artifacts that offer up a fragmented look at life, pieced together out of Andean and urban traditions and stained with the political violence that rocked Peru in the 1980s and '90s. These small, delicate objects—representing body parts, animals, plants, and crops (corn cobs), clothing (sandals and military boots), household utensils and supplies (crocery, hammers, cans of paint), pre-Columbian relics (tombs and funeral vestments)—deliver an emotional narrative that suggests tensions between ancestral memory, everyday life in Andean communities, and the political propaganda of the period's subversive groups.

Arranging these objects like offerings or the votives of silent mourning, the artist questions what kind of information, memory, value, or power they contain. The installation functions as a small-scale model that encompasses work, diet, emotional life, ideological discourse, and life-death relationships in a mix-and-mash of geographies and times. ● M.A.L.

ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS /
I WILL OUTLIVE YOU, 2017
vídeo [video]



nas próximas páginas [on the following pages]
¡Kachkaniraqkun! / ¡Somos aún! / ¡We are, still!, 2018
instalação [installation]



DANA AWARTANI

Jidá, Arábia Saudita, 1987
Vive em Jidá

Em pouco mais de vinte minutos, assistimos a um ritual que envolve construção e destruição em *I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming* [Fui embora e esqueci você. Há um tempo lembrei. Lembrei que eu tinha esquecido você. Eu estava sonhando]. Uma mulher entra em um cômodo de uma casa aparentemente abandonada na parte antiga da cidade de Jidá, na Arábia Saudita. O chão está todo coberto por um tapete de areia, formando padrões geométricos que fazem referência a cerâmicas tradicionais encontradas em todo o mundo islâmico. Pouco a pouco vemos a mulher varrer lentamente o chão, de modo a desconstruir o esmerado desenho. Se, a um primeiro olhar, estamos diante de um ritual que faz o elogio de certa tradição, por outro lado, essa afirmação do passado se dá por meio de um gesto que envolve, também, sua dissolução.

A geometria sagrada desempenha um papel importante na obra de Awartani como um todo, evocando uma combinação de matemática, ciência, espiritualidade e natureza. Note-se que a casa escolhida pela artista para a realização da performance é uma moradia típica da elite local abastada, no período entre o final dos anos 1950 e início dos anos 1960. Justamente nessa época, as famílias de Jidá romperam com certos parâmetros tradicionais de sua cultura para aderir, nas casas, a uma arquitetura de caráter europeu, que trazia consigo todo um sentido de “civilização” e de “futuro” para quem buscava espelhar um ideal ocidental. Ao construir seu tapete, que simboliza um gesto de resistência e afirmação da memória, Awartani o faz usando a areia, elemento fugidio; e, no lugar de legá-lo à permanência, prefere a efemeridade. Nesse gesto, a artista aponta sua crítica, de modo sutil, para o capital, sua posse e acumulação. O título do trabalho, por sua vez, reproduz versos retirados de um poema de Mahmoud Darwish (1941-2008). ● L.D.

Jeddah, Saudi Arabia, 1987
Lives in Jeddah

Lasting a little over twenty minutes, *I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming* offers up a ritual that involves construction and destruction. A woman goes into a room in a seemingly abandoned house in the old quarter of Jeddah, Saudi Arabia. The floor of this room is entirely covered with a carpet of sand rendered in a mosaic pattern that recalls the traditional tilework found throughout the Islamic world. Little by little, the woman sweeps the sandy carpet up, deconstructing the painstakingly laid pattern. If at first glance, we're looking at a ritual paean to a certain tradition, it's also an affirmation of a past that involves its very dissolution.

Sacred geometry plays a pivotal role in Awartani's art as a whole, evoking a combination of mathematics, science, spirituality, and nature. Tellingly, the house the artist chose to stage the performance in is a late-1950s, early-1960s mansion of the kind generally owned by the wealthy local elite. It was around that period that the moneyed families of Jeddah started breaking with certain traditions of the local culture by adopting a more European architecture, imbued with forward-looking notions of “civilization” modeled on a western ideal. In laying her carpet mosaic, which symbolizes resistance and the affirmation of memory, Awartani uses sand, the epitome of shifting fleetingness. Rather than bequeath her carpet to posterity, she opts for ephemerality, and in so doing takes subtle aim at capital and its insistence on accumulation and possession. The title of the work is taken from a poem by Mahmoud Darwish (1941–2008). ● L.D.

I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming, 2017
instalação [installation]





ELLIE KYUNGRAN HEO

Seul, Coreia do Sul, 1976
Vive em Londres, Reino Unido

Ellie Kyungran Heo realiza filmes experimentais que mesclam performances e documentário. Na 21ª Bienal Sesc_Videobrasil, a artista apresenta *Island* [Ilha], vídeo no qual vemos a ilha de Mara, que fica no ponto mais meridional da Coreia do Sul e é tão pequena que se leva apenas uma hora para atravessá-la. Chama atenção o fato de coexistirem, na ilha, duas atmosferas extremamente contrastantes: há momentos em que o território é tomado por hordas de visitantes; em outros, fica completamente vazio. O contraste enfatiza sua natureza isolada, tanto geográfica quanto psicologicamente.

Heo chegou a esse minúsculo território com duas perguntas: o que teria acontecido com o menino que se tornou o único aluno da única escola da ilha? E: como um cão sem dono havia ido parar naquele lugar? Tendo como norte essas indagações, a artista encontra alguns personagens singulares, todos moradores do pequeno trecho de terra: um monge embriagado que gostava de cantar canções elogiando juncos; uma senhora que mora com cinco cachorros e tem o hábito de visitar e conversar com um túmulo todos os dias; e um policial que usa chinelos no trabalho.

Somos levados a nos perguntar, junto com Heo, o que aconteceu com cada uma dessas pessoas. A ideia em jogo aqui, inspirada no pensamento do filósofo Emmanuel Levinas (1906-1995), é justamente buscar enxergar cada um dos personagens como uma ilha em si mesmos. A experiência da artista na ilha torna-se, assim, um exercício poético de abertura para o outro e o desconhecido. ● L.D.

Seoul, South Korea, 1976
Lives in London, UK

Ellie Kyungran Heo produces experimental films that blend performance and documentary. At the 21st Biennial Sesc_Videobrasil, the artist presents *Island*, a video set on Mara Island, at the southernmost tip of South Korea, a place so small you can walk right around it in only an hour. Interestingly, two contrasting atmospheres can be found on this tiny island, which is sometimes overrun with visitors, sometimes submerged in deserted silence. This contrast underlines its isolation, both geographic and psychological.

Heo arrives on this islet with two questions: whatever became of the island's one-and-only schoolboy attending its one-and-only school? And, how did a stray dog end up there? Taking these questions as her guide, the artist meets up with some unlikely characters, all residents of that little rock: a drunken monk who likes to sing odes to junks; a lady who lives with five dogs and who visits the same grave every day for a chat; and a policeman who goes to work wearing flip-flops.

We find ourselves asking along with Heo what combination of events might have led those people to where they are today. The idea in play here, based on the thought of the philosopher Emmanuel Levinas (1906–1995), is to look at each of these characters as an island in and of itself. The artist's experience on the island thus becomes a poetic exercise in openness to the other and to the unknown. ● L.D.

Island, 2015
vídeo [video]



EMO DE MEDEIROS

Paris, França, 1979
Vive entre Cotonou, Benim, e Paris

Nascido na França e de origem beninense, Emo de Medeiros é herdeiro do universo diaspórico transcultural produzido pelo colonialismo europeu, habituado a circular entre os polos – Benim e França, neste caso – que o constituem. Com *Chromatics* [Cromáticos], investigação em curso cujos dois primeiros capítulos integram a Bienal Sesc_Videobrasil, Medeiros aborda a relação historicamente racializada entre brancos e negros, buscando minar, de dentro, o *apartheid* conceitual e linguístico, nas palavras do artista, que subjaz a nossas interações sociais.

As obras são constituídas por um conjunto variável de frases que relacionam os termos “branco” e “negro” de diferentes maneiras. A composição aleatória dos textos, produto da ação de um software, sublinha, ao mesmo tempo, o caráter cultural – e, portanto, profundamente inessencial – desses dois substantivos e seu peso histórico. Impressas ou projetadas, as frases funcionam como slogans, fazendo-se presentes de modo incisivo, dentro e fora do espaço expositivo.

Chromatics mira o binarismo racial – que poderia ser resumido, nos termos da branquitude, na oposição entre brancos e não brancos – como uma representação redutora da realidade, a ser abolida em favor de acordos sociais baseados em valores éticos. Fruto da arquitetura mental colonial, que produziu espaços polarizados, esse binarismo buscou reduzir o outro a uma condição sub-humana nos diferentes contextos em que foi posto em prática; seu principal instrumento epistemológico, o racismo, foi traço comum do colonialismo e do nazismo, e marca, de maneira incontornável, a experiência política contemporânea.

Os dois capítulos da investigação exibidos são parte de uma reflexão contra-hegemônica em torno das identidades pós-coloniais. Ao sublinhar a genealogia histórica da branquitude, Medeiros aponta para um futuro tão utópico quanto necessário, onde esse conceito – assim como suas antíteses – tenha se tornado obsoleto e inútil. ● G.B.

Paris, France, 1979
Lives between Cotonou, Benin, and Paris

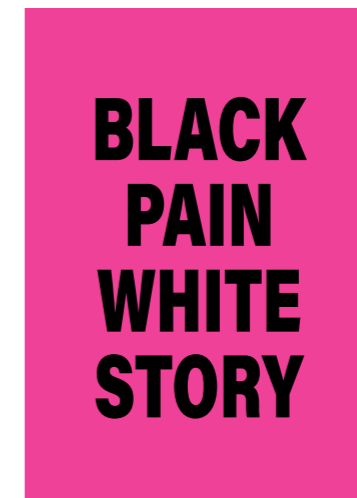
Born in France to Beninese parents, Emo de Medeiros is heir to the rich Diasporic transcultural universe produced by European colonialism, dwelling within the constitutive radius forged by Benin and France. In his *Chromatics*, the first two installments of which feature at this Bienal Sesc_Videobrasil, Medeiros tackles the historically racialized relationship between whites and blacks, infiltrating and sabotaging the conceptual and linguistic apartheid the artist sees as underlying our social interactions.

The works consist of a variable set of phrases that relate the words “black” and “white” in different ways. The random composition of computer-generated texts underlines the cultural—and thus deeply inessential—character and historical weight of these two nouns. Printed or projected, the phrases function as slogans, operating incisively in their environments, both inside and outside the exhibition space.

Medeiros’ *Chromatics* take aim at racial binarity—largely white versus nonwhite—as a reductive representation of reality that needs to be abolished in favor of social contracts based on ethical values. The product of a colonial mental architecture that thrived on polarities, this binarity has striven to relegate ‘the other’ to subhuman status in the myriad contexts in which it has been put into practice. The artist shows how racism, its main epistemological instrument, a common denominator in colonialism and Nazism, thoroughly infects the contemporary political experience.

The two chapters of this investigation on show at the Bienal Sesc_Videobrasil belong to a counter-hegemonic reflection on postcolonial identities. By underscoring the historical genealogy of something resembling “whititude,” Medeiros points towards a future every bit as utopian as it is necessary, in which this concept—and its antitheses—will have become obsolete. ● G.B.

Chromatics Movement I e [and] Movement II, 2017-2019
instalação [installation]



ERIN COATES

Albany, Austrália, 1977
Vive em Perth, Austrália

Erin Coates desenvolveu um interesse particular pela relação entre a visão cinematográfica e o movimento visual produzido a partir de um carro em movimento. Em um trabalho anterior, *Driving to the Centre of the Earth* [Dirigindo rumo ao centro da Terra], de 2012, Coates apresenta a imagem de um automóvel avançando através de um túnel (cujo interior remete a cavidades orgânicas e corporais), em direção ao centro do planeta. Neste novo trabalho, *Driving to the Ends of the Earth* [Dirigindo rumo ao fim do mundo], a artista, acompanhada de seu cachorro, dirige em meio a explosões, demolições, incêndios e inundações. A visão da câmera salta constantemente entre a parte traseira e dianteira do carro, observando, através dos vidros, uma destruição global que não parece afetar os ocupantes. O carro em que viajam está repleto de mantimentos de sobrevivência e, em vários momentos, Coates realiza ações banais, como limpar o interior do veículo e exercitar os músculos da mão.

A obra também explora de que maneira os canais de notícias e as plataformas digitais, como o YouTube, transformaram as formas de que dispomos para nos relacionar com as imagens de desastres e catástrofes, que podem ser capturadas, vistas e reproduzidas inúmeras vezes e em lugares diversos. À maneira de um *road movie*, Coates apresenta o carro como espaço de proteção e segurança diante das calamidades que ocorrem em todos os cenários pelos quais se desloca. Isso também pode ser interpretado como um comentário sobre o fato de as experiências de muitas cidades metropolitanas serem modeladas pelo olhar de dentro de automóveis em movimento. O vídeo é um comentário paródico sobre a destruição atual do planeta e nossa maneira de representá-la. ● M.A.L.

Albany, Australia, 1977
Lives in Perth, Australia

Erin Coates developed a keen interest in the relationship between cinematic vision and the visual movement produced from a moving car. In an earlier work, *Driving to the Centre of the Earth* (2012), Coates is seen driving a car down a tunnel that reminisces organic cavities as she makes her way toward the center of the Earth. In this new work, *Driving to the Ends of the Earth*, the artist and her dog drive through explosions, demolitions, wildfires, and floods, with the camera sometimes facing forwards, sometimes backwards, revealing wholesale destruction by which the car's occupants seem quite unfazed. The car is packed full of provisions and supplies, and Coates goes through a string of banal acts as she drives, such as wiping down the dashboard and exercising with a hand gripper.

The work also explores the way news networks and digital platforms like YouTube transform the ways we react to images of disasters and catastrophes, which can be recorded, viewed, and reproduced over and over, wherever, whenever. In true road-movie spirit, Coates presents the car as a safe haven that shields us from the calamities going on around us in the places we drive through. This can also be interpreted as a comment on the extent to which the experience of many metropolitan cities is shaped by the windows of moving vehicles. The video is a parodical comment on the natural devastation of the modern age and the ways in which we represent it. ● M.A.L.

Driving to the Ends of the Earth, 2016
vídeo [video]





EZRA WUBE

Adis Abeba, Etiópia, 1980
Vive em Nova York, EUA

A obra de Ezra Wube explora sensações de pertencimento emocional, assim como a experiência de deslocamento geográfico, cultural e político. O artista transita entre pintura, performance, fotografia e colagem, tendo sido a animação o meio que usou com mais frequência nos últimos anos. Seus vídeos combinam imagens de suas experiências pessoais, relatos familiares e fatos da história política da Etiópia que oferecem perspectivas sobre a textura cultural de diferentes lugares e a transformação afetiva e psicológica de seus habitantes.

Hidirtina / Sisters [Irmãs] é baseado em uma narrativa mitológica originária do norte da Etiópia, recriada a partir do relato de uma pessoa da diáspora *habesha* (da Etiópia e da Eritreia) radicada em Nova York. Na história, a Hidirtina é um grupo de sete irmãs imortais que vivem em harmonia com a natureza e que, com a modernização do mundo, se tornaram invisíveis aos humanos. Quando um caçador entra no bosque e mata um veado, uma das irmãs o amaldiçoa, enquanto outra se apaixona por ele e ajuda-lo a conseguir um pedaço da uma árvore mágica que o proteja da maldição. Um dia, ao perder o pedaço de madeira que o protege no rio, o caçador é violentamente assassinado.

Wube investiga como os conhecimentos, sonhos e valores culturais são transmitidos por meio de relatos da cultura popular e do folclore – relatos que mudam ao longo do tempo e que moldam a forma como nos relacionamos com os lugares que deixamos para trás e com aqueles onde vivemos. ● M.A.L.

Addis Ababa, Ethiopia, 1980
Lives in New York, USA

Ezra Wube explores the sense of emotional belonging and the experience of geographic, cultural, and political displacement. The artist shifts between painting, performance, photography, and collage, though animation has been his mainstay in recent years. His videos combine images from his personal, family, and political experience, particularly that of his native Ethiopia, offering new perspectives on the cultural texture of different places and the emotional and psychological transformations of their inhabitants.

Hidirtina / Sisters is based on an Ethiopian myth reworked through the experience of a member of the *habesha* diaspora (from Ethiopia and Eritrea) based in New York. In the tale, Hidirtina is a group of seven immortal sisters who live in harmony with nature but were driven into invisibility in the wake of rampant human modernization. When a hunter strays into their woods to kill a deer, one of the sisters curses him, while another falls in love with him and helps him to get piece of a magic tree that protects him from the curse. One day, after he loses his piece of wood in the river, the hunter is savagely murdered.

Wube explores how knowledge, dreams, and cultural values are transmitted through folklore—tales that change over time and mold the way we relate to the places we leave behind and those we choose to settle in. ● M.A.L.

Hidirtina / Sisters, 2018
vídeo [video]





FEDERICO LAMAS

Buenos Aires, Argentina, 1979
Vive em Buenos Aires

NOO, de Federico Lamas, é um videozine sobre a função social dos zoológicos – que estão entre os poucos locais de visitação e entretenimento não mediados pela tecnologia – e a forma como eles são percebidos socialmente. Uma série de exigências colocadas por grupos de zoólogos e ambientalistas fez com que os zoológicos mudassem de papel na sociedade contemporânea, a ponto de terem desaparecido, quase por completo, em vários lugares do planeta.

A narração visual do vídeo é construída como uma colagem de vinhetas, textos e sons (extraídos de filmes do personagem Tarzan) que evocam as relações de poder entre humanos e animais, além de histórias sobre viver em liberdade ou em cativeiro.

Lamas sobrepõe a isso uma série de diálogos documentais filmados em um zoológico e que aludem ao modo como os animais modificam seus hábitos de vida no cativeiro, da conduta sexual e da relação com a natureza à maneira como se movem pelo espaço. O vídeo sugere uma sensação generalizada de abandono, reforçada por uma série de efeitos digitais que retratam o zoológico como um espaço ameaçador.

A obra é acompanhada de um fanzine impresso de dezesseis páginas com diferentes imagens do vídeo coloridas à mão, registrando a tensão entre a vida animal, a maneira como os humanos constroem sua autoridade e diferentes detalhes dos espaços de confinamento do zoológico. O título do projeto, desenhado na capa do fanzine com as letras “N” e “O” presas nas grades de uma jaula, evidencia que *NOO* [não] é uma inversão lúdica de ZOO. ● M.A.L.

Buenos Aires, Argentina, 1979
Lives in Buenos Aires

NOO, by Federico Lamas, is a video-zine on the social function of zoos—still one of the few popular attractions not mediated by technology—and how they are viewed socially. A series of demands made by zoological and environmental pressure groups forced zoos to adopt a changed purview in contemporary society, leading to wholesale closures worldwide.

The video’s visual narration is built around a collage of vignettes, texts, and sounds (extracted from Tarzan movies) that evoke the power relations between humans and animals, as well as stories contrasting life in the wild with that in captivity.

Overlapping all this, Lamas introduces documental dialogues filmed at zoos which speak of the ways captive animals change their natural behaviors, from their sexual conduct and interaction with the environment to the ways they move around. The video suggests a general sense of abandonment, reinforced by a series of digital effects that depict the zoo as a dangerous, frightening place.

Accompanying the work is a sixteen-page fanzine with hand-painted video stills, registering the tension between animal life, the way humans construct and impose their authority, and details of zoo facilities. The title, which shows the letters *N* and *O* behind the bars of little cages, is the word ZOO with the *Z* playfully knocked on its face. ● M.A.L.

NOO, 2019
da série [from the series] BRUTAL Inc. Video-Zines
instalação [installation]



GABRIELA GOLDER

Buenos Aires, Argentina, 1971
Vive em Buenos Aires

O trabalho de Gabriela Golder investiga uma série de temas associados habitualmente à memória, à justiça social e à resistência. Suas instalações e vídeos exploram as tensões entre o individual e o coletivo, vasculhando a história política dos corpos e os efeitos dos modelos econômicos neoliberais. Na maioria de suas obras, a artista toma como ponto de partida sua experiência pessoal, destacando momentos que impactaram e mobilizaram sua subjetividade em resposta ao contexto da Argentina e da América Latina.

Laboratorio de invención social (o posibles formas de construcción colectiva) [Laboratório de invenção social (ou possíveis formas de construção coletiva)] é um vídeo de dois canais que reflete o conceito de “trabalho”, algo presente em muitas de suas obras anteriores. Através do testemunho de operários de três cooperativas (Cintoplom, Cadenas Ancla e Cristales San Justo), Golder oferece uma reflexão poderosa sobre a precarização econômica, a insegurança laboral, as declarações de falência, a ocupação das fábricas e outros modelos de gestão administrativa. À artista, interessa documentar as formas de resistência que surgem das demissões sem justa causa pelas quais a classe trabalhadora argentina passou.

Assim, a perda de postos de trabalho serve como ponto de partida para um relato que enfatiza as possibilidades de imaginar fábricas sem patrão – e as formas de fazer frente à vulnerabilidade econômica contemporânea. Dessa forma, Golder traça uma genealogia da memória do trabalho a partir da construção coletiva do bem comum. ● M.A.L.

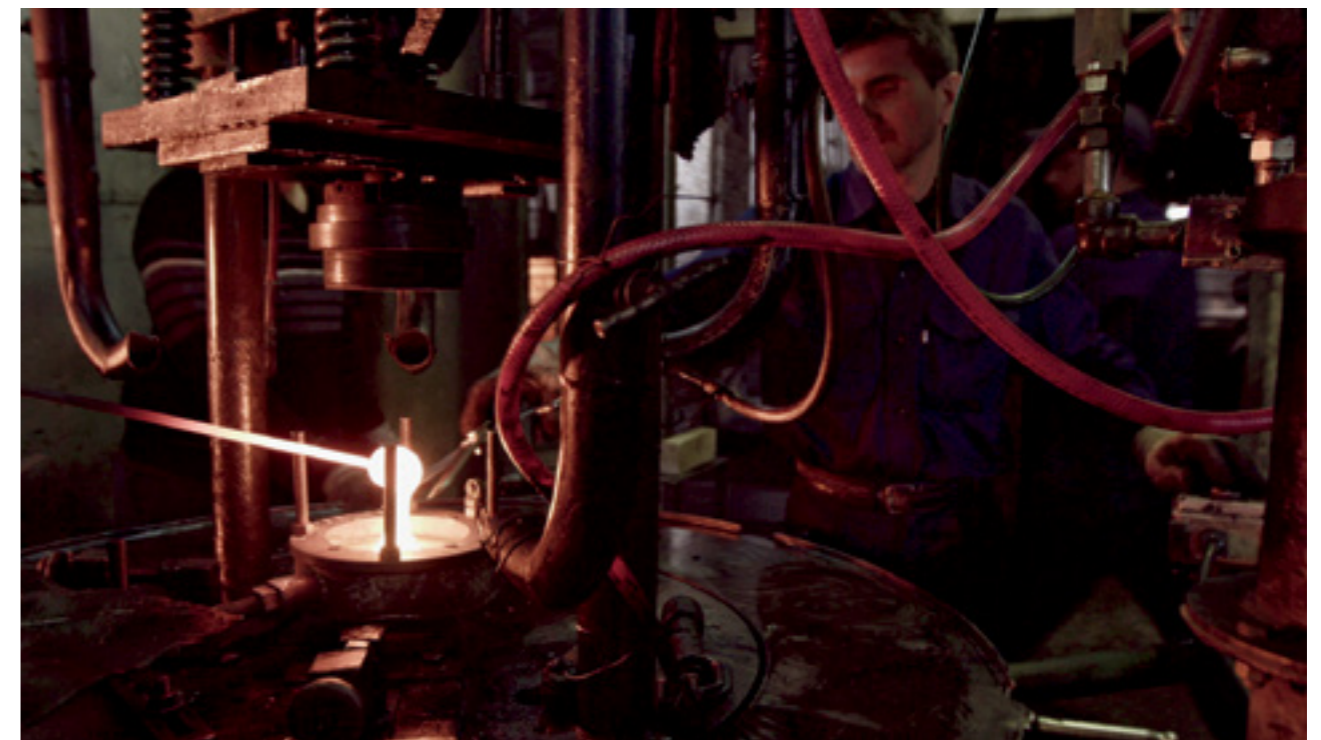
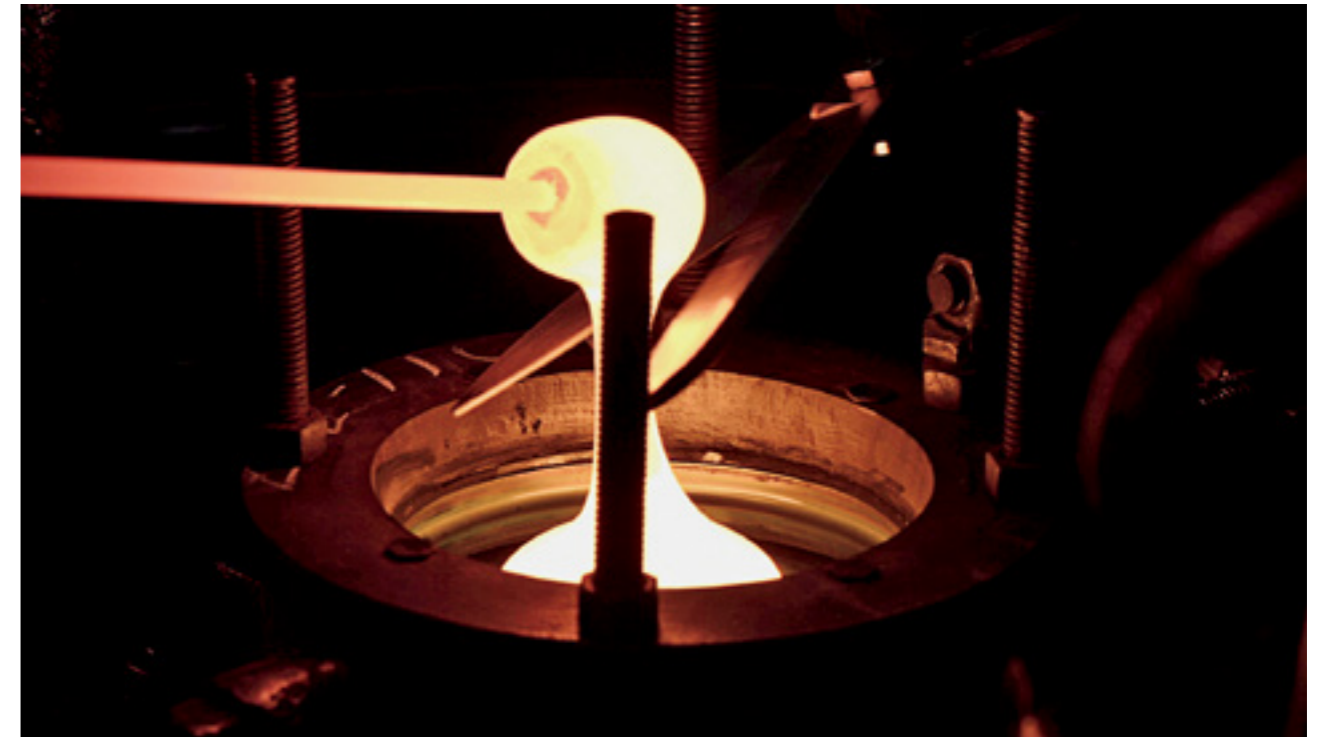
Buenos Aires, Argentina, 1971
Lives in Buenos Aires

The work of Gabriela Golder investigates a series of themes normally associated with memory, social justice, and resistance. Her installations and videos explore the tensions between the individual and the collective, scouring the political history of bodies and the effects of neoliberal economic models. In most of her works, the artist takes her personal experience as her point of departure, highlighting moments that have marked and mobilized her subjectivity in response to the contexts of Argentina and Latin America as a whole.

Laboratorio de invención social (o posibles formas de construcción colectiva) [Laboratory for social invention (or possible forms of construction)] is a two-channel video that reflects the concept of “work,” something present in many of Golder’s earlier production. Through interviews with workers from three cooperatives (Cintoplom, Cadenas Ancla, and Cristales San Justo), Golder proffers a powerful reflection on the increasingly precarious state of the economy and its outward expressions in job insecurity, bankruptcies, factory sit-ins, and other models of administration. The artist is concerned with documenting the forms of resistance spawned by the widespread layoffs affecting the Argentinean worker.

Job loss serves here as a platform for speculative imaginings of boss-less factories and other forms of production in the face of contemporary economic vulnerability. In this manner, Golder traces a genealogy of the memory of labor through the collective construction of the common good. ● M.A.L.

Laboratorio de invención social (o posibles formas de construcción colectiva), 2018
da série [from the series] Reoccupation
videoinstalação [video installation]





GEORGE DRIVAS

Atenas, Grécia, 1969
Vive em Atenas

Laboratory of Dilemmas [Laboratório de dilemas] foi realizado originalmente para o pavilhão da Grécia na Bienal de Veneza de 2017. O vídeo é um documentário fictício em torno de um dilema científico que um grupo de especialistas discute. Eles têm menos de doze horas para tomar uma decisão. O dilema surge de uma tentativa experimental de criar células resistentes à hepatite: inesperadamente, surgem novas células, capazes de produzir formas imprevisíveis de organização interna. Em volta de uma grande mesa, médicos, biólogos e outros especialistas debatem se devem bloquear e eliminar as células novas, ou mantê-las vivas, e deixar que algo novo surja.

Inspirada em um fragmento da tragédia grega *As suplicantes*, de Ésquilo, em que um grupo de mulheres chega ao litoral de Argos em busca de asilo, a obra de George Drivas oferece uma poderosa metáfora sobre a crise de refugiados na Europa, que pode ser estendida a todos os processos de deslocamento e migração ao longo da história. O artista toma como pretexto uma discussão científica para questionar as estruturas sociais e políticas do presente, interrogando sobretudo os modelos protecionistas e nacionalistas que organizam as políticas estatais contemporâneas. A obra mostra não só o medo associado ao que é aparentemente estranho ou alheio, mas também a forma como essas decisões são tomadas – a partir de estruturas de poder, nas quais os afetados (nesse caso, as células como metáfora de corpos vivos) são abordados através de terminologias abstratas e por supostos especialistas que pertencem a uma mesma classe social. ● M.A.L.

Athens, Greece, 1969
Lives in Athens

Laboratory of Dilemmas was originally produced for the Greek Pavilion at the Venice Biennale in 2017. The video is a fictional documentary about the scientific dilemma faced by a group of specialists who have less than twelve hours to reach an important decision. The dilemma arises when an experimental attempt to create new hepatitis-resistant cells produces a new cell type that could, potentially, produce unpredictable forms of internal organization. Gathered around a long boardroom table, doctors, biologists, and other specialists debate whether or not to block and eliminate the new cells or keep them alive and let something unpredictable emerge from them.

Inspired by a passage from Aeschylus' tragedy *The Suppliants*, in which a group of women arrives on the coast of Argos seeking asylum, George Drivas' video offers a powerful metaphor for the European refugee crisis, one that holds equally well for all processes of mass migration down through human history. The artist takes this scientific debate as a pretext for questioning our present-day social and political structures, probing, in particular, the protectionist, nationalist models that organize much of our contemporary politics. The work reveals not only the fear associated with that which is apparently strange or other, but also the way decisions of this sort are taken—i.e., from within power structures in which those affected (in this case, the cells are metaphors for living beings) are approached through abstract terminologies by self-appointed experts who all hail from the same social class. ● M.A.L.

Laboratory of Dilemmas, 2018
vídeo [video]





GEORGES SENGA

Lubumbashi, República
Democrática do Congo, 1983
Vive em Lubumbashi

O trabalho de Georges Senga reflete sobre questões como identidade, patrimônio e história. Essas dimensões se voltam para o coração de sua poética: a memória de quem somos, daquilo que temos e de onde viemos. A série de fotografias que constitui *Cette maison n'est pas à vendre et à vendre* [Esta casa não está à venda e à venda] é exemplar desse caminho de sua pesquisa. Entre 2014 e 2016, o artista fotografou casas no Congo e no Brasil.

Encontramos, nas primeiras séries, registros das moradias da comunidade de Katuba, em seu país natal, que trazem na fachada a inscrição “Essa casa não está à venda”, e também imagens do interior dessas residências, que capturam, assim, a vida afetiva dos objetos existentes ali. No Brasil, o artista voltou sua lente para casas à venda na Praia Grande, no estado de São Paulo, enquanto os móveis do interior foram trazidos para a área externa e fotografados nas ruas, aos olhos de todos.

Se, em seu país de origem, o que estava em jogo era a disputa por heranças – é isso que faz com que familiares contrários à venda das casas escrevam sua posição nas fachadas, em um gesto que busca lutar pela manutenção da memória familiar –, no Brasil, as inscrições das casas à venda desvelam o processo de forte especulação imobiliária da região. Os móveis expostos a céu aberto, por sua vez, perdem seu caráter de intimidade, ao mesmo tempo em que reconstróem, de certo modo, o cotidiano da moradia que um dia habitaram. ● L.D.

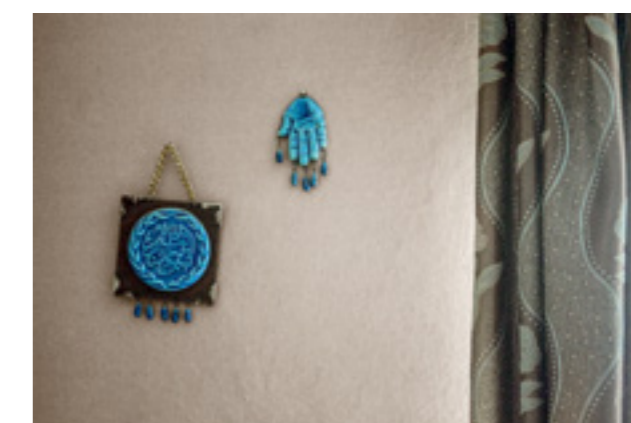
Lubumbashi, Democratic
Republic of the Congo, 1983
Lives in Lubumbashi

The work of Georges Senga reflects upon the issues of identity, heritage, and history. These dimensions lie at the heart of his poetics: the memory of who we are, what we have, and whence we've come. The series of photographs that make up *Cette maison n'est pas à vendre et à vendre* [This house is not for sale and for sale] is an excellent example of this approach. Between 2014 and 2016, the artist photographed houses in the Congo and Brazil.

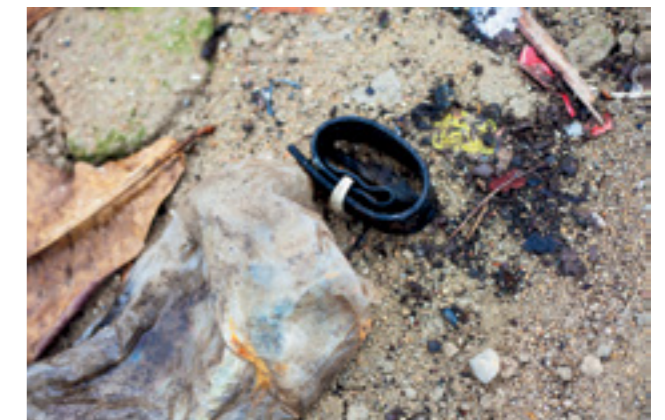
The first series feature houses from the Katuba district of the artist's hometown, all of which have a sign on the front saying, “This house is not for sale.” The series include pictures of the interiors of these homes, which capture the flavor of local life through the furniture and furnishings. In Brazil, the artist trained his lens on houses for sale in Praia Grande, São Paulo State, only this time the furniture was taken out into the street to be photographed in plain view of all and sundry.

In the Congo, what was at play was disputes over inheritances. Family members against the sale of a former family home daub these signs on the housefront in an attempt to maintain the familial memory and prevent the legacy from being broken up and divided out. In Brazil, however, the ‘for sale’ signs bear witness to rampant real-estate speculation. The furniture laid out for all to see is shorn of its private character, while, in a sense, reproducing on the outside the homelife that used to go on behind closed doors. ● L.D.

Cette maison n'est pas à vendre et à vendre, 2016
fotografia [photograph]







HIWA K

Jaloula, Iraque, 1975
Vive em Berlim, Alemanha

Em *This Lemon Tastes of Apple* [Este limão tem gosto de maçã], somos levados ao Curdistão, norte do Iraque, em 2011, para dentro de uma manifestação que fez parte do levante conhecido como Primavera Árabe. Ao longo de dois meses, a cidade de Suleimânia sediou inúmeros protestos civis. O vídeo retrata um dos últimos dias da onda que terminou brutalmente sufocada pelas forças armadas do governo local, resultando em ao menos dez mortos e quatrocentos feridos.

Ao contrário de muitos trabalhos produzidos na última década que buscam discorrer sobre determinado tema político, *This Lemon Tastes of Apple* não é um vídeo sobre os protestos, mas uma narrativa que traz o pulso de um testemunho acontecido em seu interior. Durante a turbulenta caminhada pelas ruas de Suleimânia, vemos o próprio artista acompanhar, com sua gaita, outros músicos e manifestantes que tocam o tema composto por Ennio Morricone para o filme *Era uma vez no oeste* (1968).

O título da obra cumpre, aqui, um papel importante. Em 1988, quando as forças armadas de Saddam Hussein promoveram um genocídio do povo curdo, usando armas químicas para matar milhares de pessoas naquele que ficou conhecido como o Massacre de Halabja, o gás inalado, segundo os sobreviventes, lembrava o aroma da maçã. O cheiro da fruta tem, desde então, uma forte associação com a memória política do país. Ao longo do vídeo de Hiwa K, vemos os manifestantes usando máscaras e sendo atacados com gás lacrimogêneo. Para aliviar o impacto do gás, eles usavam limão como agente de desintoxicação imediata. Assim, as duas fragrâncias frutadas entrelaçam os pontos dessa história de mais de vinte anos. ● L.D.

Jaloula, Iraque, 1975
Lives in Berlin, Germany

In *This Lemon Tastes of Apple*, we are taken back to Kurdistan, northern Iraq, in 2011, to a street demonstration during what came to be known as the Arab Spring. For two whole months, the town of Sulaymaniyah was the stage of countless such protests. The video captures one of the last days of this wave of civic demonstration, which ended up being brutally quashed by the local armed forces, leaving ten dead and four hundred injured.

Unlike many works produced on this subject over the last decade, *This Lemon Tastes of Apple* is not a video about the protests, but a street-level, eyewitness narrative that captures one from the inside. During the turbulent march through the streets of Sulaymaniyah, the artist, on harmonica, joins other demonstrators in playing Ennio Morricone's theme to the 1968 movie *Once Upon a Time in the West*.

The title of the video plays a fundamental role here, as it refers to the Kurdish genocide, specifically the Halabja Massacre of 1988, when Saddam Hussein ordered chemical weapons attacks that killed thousands of his own people. According to survivors of the atrocity, the mustard gas used in those bombings tasted of apple; hence the strong political significance the fruit has held in Iraq ever since. During Hiwa K's video, the demonstrators, many of them wearing masks, are attacked with tear gas and use lemon juice to flush out the sting. And so these two fruity fragrances intermingle across twenty years of violent history. ● L.D.

This Lemon Tastes of Apple, 2011
vídeo [video]





HRAIR SARKISSIAN

Damasco, Síria, 1973
Vive em Londres, Reino Unido

As fotografias da série *Execution Squares* [Praças de execução] mostram aquilo que seu título singelamente indica: praças de três diferentes cidades sírias – Aleppo, Damasco e Lataquia – que são usadas para a execução pública de condenados à morte. Tiradas nas primeiras horas da manhã, quando usualmente acontecem as execuções, as fotografias mostram as praças vazias, à luz delicada do amanhecer. Seu silêncio e sua placidez, algo paradoxais, evocam a excitação e a comoção provocadas pelo espetáculo público da morte.

Fotógrafo de formação, Sarkissian se serve, em *Execution Squares*, de uma gramática visível em outras de suas séries, nas quais a composição rigorosa das imagens contrasta com as histórias ora trágicas, ora singelas a que aludem. A presença frequente da morte confere a essas imagens um poderoso caráter de síntese, como se o gesto fotográfico fosse capaz de capturar, pelas ausências que assinala, uma centelha da vida associada a certos lugares. Nesse sentido, algumas das fotografias do artista parecem perseguir a “autoridade do moribundo”, que Walter Benjamin indicava como paradigma de todas as narrativas e todos os testemunhos.

Ao redor das praças usadas para as execuções, vemos prédios, *outdoors*, monumentos; algumas estão em áreas residenciais e várias têm jardins. E em todas é possível imaginar a vida em seu transcurso cotidiano e banal. Como ocorre em outras obras do artista, nada nas paisagens urbanas retratadas em *Execution Squares* indica o uso dado àqueles lugares. É justo esse estranhamento – que sugere a presença silenciosa e algo fantasmagórica da morte nas ruas vazias –, o que confere às catorze fotografias sua atmosfera ao mesmo tempo bela e aterrorizante. ● G.B.

Damascus, Syria, 1973
Lives in London, UK

The photographs in the series *Execution Squares* show exactly what the title says: town squares in three Syrian cities—Aleppo, Damascus, and Latakia—where public executions are carried out. Taken early in the morning, the time of day when the executions generally take place, the photos depict empty squares washed in the soft light of dawn. The somewhat paradoxical silence and placidity evoke the excitement and commotion whipped up by the public spectacle of death.

A photographer by trade, in *Execution Squares* Sarkissian employs a grammar discernible in other series of his, in which rigorous composition contrasts with the tragic or muted tales alluded to. The specter of death lends these pictures a powerful concision as if the photographic gesture were capable of coaxing a flash of the life associated with certain places, even in its absence. In this sense, some of the artist’s works pursue what Walter Benjamin called “the moribund aura” of narratives and eyewitness accounts.

Surrounding these execution squares, we see buildings, billboards, and monuments. Some of them are located in residential areas, and quite a few are adorned with gardens and flower beds. Looking at these places, it’s easy to imagine the bustle of everyday life we see in many of the artist’s other works, because nothing in these squares betrays the macabre purpose to which they are put. It is precisely this jarring mismatch—suggesting the lingering phantom of death on those empty streets—that gives these fourteen photographs their unique beauty and terror. ● G.B.

Execution Squares, 2008
fotografias [photographs]









JIM DENOMIE

Hayward, EUA, 1955
Vive em Franconia, EUA

Jim Denomie é um artista indígena da etnia anishinaabe, radicado no estado de Minnesota, Estados Unidos. Suas pinturas de grandes proporções documentam as diferentes formas de violência que acontecem hoje nos Estados Unidos. Com humor crítico, um estilo próximo ao da caricatura, cores vibrantes e pinceladas bruscas, o artista registra as lutas das comunidades nativas americanas pelo direito à autodeterminação e por suas terras, constantemente ameaçadas. Denomie combina sua experiência pessoal com imagens apropriadas dos meios de comunicação de massa, criando pinturas que se deslocam de forma intensa entre a dor, a ironia e a raiva.

Em *Off the Reservation (or Minnesota Nice)* [Fora da reserva (ou Minnesota legal)], o artista evoca e atualiza para o presente momentos da chamada Guerra de Dakota, de 1862, um conflito armado entre os Estados Unidos e os povos dakota (também conhecidos como sioux do leste). A pintura oferece uma imagem crua do conflito, na qual a tensão entre os diferentes lados nos fala das dificuldades enfrentadas pela visão indígena de mundo em um cenário marcado pela lógica extrativista da economia neoliberal.

Standing Rock, 2016, a outra pintura do artista incluída na Bienal, destaca a violência continuada da supremacia branca. Denomie representa a luta do movimento da reserva de Standing Rock, iniciada no começo de 2016, contra a construção do oleoduto Dakota Access e o risco de contaminação do meio ambiente das comunidades sioux. Denomie conecta essas formas de agressão contemporânea com uma longa história de violência, com episódios como o Massacre de Wounded Knee, de 1890, e pinta o presidente dos Estados Unidos, Donald Trump, agredindo sexualmente uma figura feminina seminua, que representa a justiça. ● M.A.L.

Hayward, USA, 1955
Lives in Franconia, USA

Jim Denomie is a Minnesota-born indigenous artist from the Anishinaabe tribe. His large-scale paintings document the different forms of violence perpetrated in the United States today. Deploying a critical sense of humor and a caricatural style, with vibrant colors applied in rapid brushstrokes, the artist captures the ongoing native American fight for the right to self-determination and to occupy their constantly threatened homelands. Denomie combines personal experience with images appropriated from the mainstream media in order to create paintings that flit between flares of pain, irony, and rage.

In *Off the Reservation (or Minnesota Nice)*, the artist puts a modern spin on the 1862 War of Dakota, between the United States and the Dakota tribes, also known as the Eastern Sioux. The painting presents a raw image of the conflict, in which the tensions on either side of the divide speak to the difficulties faced by an indigenous worldview confronted with the extractive logics of the neoliberal economy.

Standing Rock, 2016, the second painting presented at the Biennial, highlights the ceaseless violence wrought by white supremacy. Denomie represents the Standing Rock Indian Reservation's fight, since 2016, to block plans to run the Dakota Access Pipeline straight through Sioux territory, posing a major environmental contamination risk.

Denomie connects these forms of contemporary aggression with a long history of similar violence, including the Wounded Knee Massacre of 1890. The painting features US President Donald Trump sexually molesting a half-naked feminine figure representing Justice. ● M.A.L.

Off the Reservation (Or Minnesota Nice), 2012
óleo sobre tela [oil on canvas]



Standing Rock, 2016, 2018
óleo sobre tela [oil on canvas]



JONATHAS DE ANDRADE

Maceió, Brasil, 1982
Vive em Recife, Brasil

A produção de Jonathas de Andrade vale-se de diferentes linguagens em processos de pesquisa que acolhem um aguçado senso colaborativo. *Procurando Jesus* é resultado de uma residência realizada pelo artista na cidade de Amã, na Jordânia. O ponto de partida do trabalho foi a busca por escolher uma outra imagem para Jesus, uma imagem não ocidentalizada, um Jesus árabe. No espaço expositivo, deparamo-nos com a simulação de um pequeno templo, composto de vinte fotografias de homens realizadas no centro de Amã. Na parede, um texto pintado à mão nos diz: “De onde eu venho, Jesus é um homem loiro e de olhos azuis. Caminhando à beira do rio Jordão, vi que dificilmente ele seria assim. Desde então, tenho procurado Jesus entre os homens da região. Silencioso, observador, moreno, frágil, cheio de vitalidade, qual seria a natureza deste jovem homem? É meu dever levar uma nova imagem de Jesus para o meu povo. Fui às ruas em busca da opinião das pessoas sobre qual desses homens poderia representar um rosto mais fiel para esta figura revolucionária”.

Dentro da instalação, o público observa as fotografias numeradas, enquanto são servidas tâmaras para seu consumo. Na saída desse ambiente, que lembra a abertura de uma exposição, encontra-se disposta uma caixa de votação que o convoca: use a semente como seu voto. Assim, somos convidados a escolher uma entre as vinte imagens como a melhor alternativa para uma nova imagem de Jesus. Tanto a relação com o voto quanto a discussão acerca da feição de um profeta são desconfortáveis para a cultura muçulmana. Esse mal-estar foi captado pelo artista nas ruas de Amã, nas quais fazia sua pergunta à população. Alguns dos comentários escutados nesse processo se encontram partilhados na exposição, na forma de placas de acrílico escritas à mão por um calígrafo tradicional da região.

Em sua primeira exibição no Brasil, em 2019, *Procurando Jesus* encontra um contexto no qual as instâncias do voto e da democracia estão em profunda crise. ● L.D.

Maceió, Brazil, 1982
Lives in Recife, Brazil

Jonathas de Andrade's art avails of various languages in research processes that embrace a keen collaborative sense. *Procurando Jesus* [Looking for Jesus] is the result of a residency in Amman, Jordan. The premise of the work was the search for a new, de-Westernized, authentically Arab image of Jesus. In the exhibition space, we are presented with a simulated temple with twenty photographs. The pictures are all of young men photographed in downtown Amman. On the wall, a hand-painted script reads: “Where I come from, Jesus is blond and blue-eyed. Strolling along the banks of the River Jordan, I saw that it was nigh impossible that he could have looked like that. So I have been searching for Jesus among the region's men ever since. Silent, observant, swarthy, frail, full of vitality, what would he have really been like? It is my duty to present to my people a new image of Jesus. So I took to the streets to hear people's opinions on which of these men best represents this revolutionary figure.”

Inside the installation, the visitors look at the numbered pictures while helping themselves to dates from a dish. On the way out, reminding an opening event of an exhibition, visitors are asked to vote for their chosen Jesus by depositing the date seeds in the numbered holes in a cedarwood ballot box. Voting and speculating on the physical appearance of prophets are distinctly thorny topics in Muslim culture, and the artist was able to sense this clearly while conducting his survey in the streets of Amman. Some of the comments he heard during the process are shared in the exhibition, hand-written by one of the region's traditional calligraphers and mounted on acrylic plaques.

Being shown for the first time in Brazil in 2019, *Procurando Jesus* meets a context in which the vote and democracy are in crisis. ● L.D.

Procurando Jesus, 2013
instalação [installation]





JULIA MENSCH

Buenos Aires, Argentina, 1980
Vive entre Buenos Aires e Berlim, Alemanha

La vida en rojo [A vida em vermelho] é um projeto iniciado em 2008 em torno da história política e familiar da artista. Mensch propõe uma investigação sobre a história do comunismo no século 20, partindo da vida privada de seus avós, ambos membros do Partido Comunista argentino. O vídeo exibe e examina documentos pessoais do arquivo da família (cartas, postais e fotografias, entre outros), mostrando como o significado social de certos símbolos e discursos foi mudando ao longo do tempo.

A partir dos olhos de uma família, e do contexto argentino, a obra observa as transformações do socialismo. A artista tenta entender o que significou ser comunista para as gerações anteriores, as diferentes maneiras de interpretar e alcançar a promessa política comunista, e a forma como o sistema socialista é visto no presente.

Com esse propósito, Mensch retorna à experiência de seus avós, que ela conheceu quando criança, propondo perguntas sobre seu legado revolucionário e suas linguagens apreendidas. O exercício autobiográfico que realiza atravessa memórias, geografias e tempos históricos, invocando também as formas de educação socialista que estiveram presentes em sua própria casa, assim como os modos oficiais pelos quais o comunismo foi representado. O resultado é um trabalho audiovisual profundamente afetivo, que expõe não só os limites da ideologia, mas também a persistência de um desejo de transformação social que convida a pensar outros modelos de politização e compromisso. ● M.A.L.

Buenos Aires, Argentina, 1980
Lives between Buenos Aires and Berlin, Germany

La vida en rojo [Life in red] is a project begun in 2008 that focuses on the artist's familial and political history. Mensch proposes an investigation into the history of communism throughout the 20th century, taking the personal lives of her grandparents, members of the Argentinean Communist Party, as her point of departure. The video exhibits and examines personal documents from the family archive (letters, postcards, and photographs, among others), showing how the social meaning of certain symbols and discourses has changed over time.

Through the eyes of a family and the Argentinean context, the work observes the transformations socialism has undergone. The artist tries to understand what being communist meant to earlier generations, the different ways of interpreting and delivering on the communist political promise, and the manner in which the socialist system is seen today.

It is with this in mind that Mensch revisits the lives of her grandparents, whom she knew as a child, in order to inquire about their revolutionary legacy and the languages they apprehended. This autobiographical exercise unfolds in memories, geographies, and historical times, invoking the ways a socialist education was present in her own homelife growing up, as well as in the official modes in which communism was represented. The result is an audiovisual work that is deeply emotional and which presents us not only with the limits of ideology but with an abiding desire for social transformation that invites us to come up with new models of politicization and commitment. ● M.A.L.

La vida en rojo, 2018
vídeo [video]



KÖKEN ERGUN

Istambul, Turquia, 1976
Vive em Istambul

Atualmente, o número de trabalhadores filipinos vivendo no exterior é estimado em 10 milhões de pessoas, que remetem ao país, por ano, 30 bilhões de dólares, valor equivalente a quase 10% do PIB filipino. Eles atuam nas mais diversas profissões – na marinha mercante, na construção civil, em trabalhos domésticos – em países como Angola, China e Líbia, e são celebrados nas Filipinas como *bagong bayani* [novos heróis], tendo em vista o sacrifício que fazem por suas famílias e pelo país.

Em Israel há aproximadamente 35 mil filipinos, a maior parte, mulheres trabalhando como cuidadoras e enfermeiras. Na cidade de Tel Aviv, elas vivem na região próxima à rodoviária, uma das maiores do mundo. Aos sábados, quando os ônibus não rodam, o prédio do terminal rodoviário é ocupado por essas trabalhadoras, que se reúnem em seu dia de folga para socializar, festejar e fazer compras no terminal. Ali, a comunidade de frequentadoras criou o Binibining Pilipinas Israel, concurso de beleza dirigido à diáspora filipina. O nome faz referência ao Binibining Pilipinas, o mais popular entre os vários concursos de beleza realizados no país.

Como uma etnografia ao mesmo tempo contundente e tocante da diáspora filipina, *Binibining Promised Land* [Binibining terra prometida] lança um olhar sobre essa população que – traço marcante da economia mundial – ecoa as condições de produção material e simbólica de tantas outras diásporas nacionais. Composta por entrevistas, capas de revistas e pelo registro de um dos concursos realizados na rodoviária, a instalação reúne elementos dessa espécie de ritual coletivo, que busca manter não só os laços interpessoais na diáspora, mas, de fora da terra natal, fazer ressoar um eco de sua música. ● G.B.

Binibining Promised Land, 2010
videoinstalação [video installation]

Istanbul, Turkey, 1976
Lives in Istanbul

Something in the region of ten million Filipinos are thought to be working abroad and the money they send back home—thirty billion dollars per year—accounts for nearly 10 percent of the Philippines' GDP. These people pursue many lines of work—in the merchant navy, civil construction, domestic labor—in countries as disparate as Angola, China, and Libya, and are celebrated in the Philippines as *bagong bayani* [new heroes] in virtue of the sacrifices they make for their families and homeland.

Israel is home to approximately thirty-five thousand Filipinos, mostly women working in childcare and nursing. In Tel Aviv, these immigrants cluster around the bus terminal, one of the largest in the world. On Saturdays, when the buses don't operate, these workers gather at the terminal to socialize, go shopping, and enjoy their day off. One of the leisure attractions that has grown up around this community at the terminal is the Binibining Pilipinas Israel, a beauty pageant for the Filipino Diaspora. The pageant is named after the most popular of the many beauty contests held in the Philippines.

As a bruising and moving ethnography of the Filipino Diaspora, *Binibining Promised Land* trains a careful gaze on this population, which, as a striking feature of the global economy, echoes the conditions of material and symbolic production of so many other national diasporas. Consisting of interviews, magazine covers, and footage of one of these bus terminal beauty pageants, the installation presents a record of a collective ritual that not only attempts to maintain the interpersonal ties within this diaspora, but also makes its music reverberate far away from the home shores. ● G.B.





LUIZ DE ABREU

Araguari-MG, Brasil, 1963
Vive em Salvador, Brasil

Instalação histórica, de Luiz de Abreu, é composta por registros de performances que têm a dança como eixo central. Estamos diante de trabalhos cujo arco temporal percorre os anos 1990, tratando de questões sociorraciais e de gênero. O sentido de reunir essa produção encontra-se na chance de traçar uma linha na qual seja possível observar a construção de discursos negros na dança contemporânea. Sabemos como o Brasil tarda a entrar no debate que incorpora questões de raça e gênero sob um ponto de vista decolonial. Quando Abreu iniciou sua trajetória, seu campo de pesquisa encontrava no país um ambiente rarefeito. Será somente com o passar dos anos que sua obra – cujo lugar de fala é o do corpo negro em um país profundamente racista – terá, ao seu redor, um contexto fértil.

Em suas palavras: “Vivíamos uma ideia de democracia racial, e essa ideia se refletia nas artes. Ou seja, a arte é universal, mas universal a partir de pressupostos colonialistas e europeus. Era muito difícil ver nos catálogos, nos festivais e nos editais de arte contemporânea um trabalho de artista negro. O negro estava nas expressões da religião e da cultura popular, preso a uma condição histórica de tradição”.

Assim, a sequência apresentada em *Instalação histórica* é não só o retrato de uma atualização do Brasil, com temas candentes do nosso tempo, mas também a ponte que pode nos ajudar a (re)pensar um passado de profundas e perversas ilusões, desmontando, quem sabe, o falso imaginário cordial construído sobre a presença dos negros e negras no Brasil. Em uma época na qual vivemos retrocessos de imenso perigo, afirmar a força da obra de Luiz de Abreu torna-se um gesto de resistência necessário. ● L.D.

Araguari-MG, Brazil, 1963
Lives in Salvador, Brazil

Instalação histórica [Historical installation], by Luiz de Abreu, consists of recordings of performances with dance as their backbone. These works, which broach socio-racial and gender issues, span a temporal arc that goes all the way back to the 1990s. The idea behind bringing these videos together is to create a timeline that shows how black discourse has found a voice in contemporary dance. We know that Brazil lags behind much of the world in terms of incorporating race and gender issues from a de-colonial perspective. When Abreu was starting out, his field of research met with a very rarefied atmosphere. It would take years for his work—which revolves around what it means to be a negro in a deeply racist nation—to find a fertile context in which to grow.

In the artist’s own words: “We had this notion of racial democracy, and that idea reflected in the arts. In other words, art was universal but universal only based on colonial, European precepts. You rarely saw the work of black artists in contemporary art catalogues, festivals, or tenders. The Negro was consigned to the fields of religion and popular culture, chained to a historical condition of tradition.”

As such, the sequence presented in *Instalação histórica* is not only the portrait of a modernizing Brazil, wrangling with all the red-hot themes of our times, but also a bridge that can help us (re)think and debunk a past of deep-set, perverse illusions and—why not?—the false imaginary of cordiality constructed around the presence of Brazil’s black community. At a time of such dangerous retrocession, affirming the power of Luiz de Abreu’s work has become a necessary act of resistance. ● L.D.

Instalação histórica, 1995-2009
vídeo [video]







MARILÁ DARDOT

Belo Horizonte, Brasil, 1973
Vive em Lisboa, Portugal

Aqueles que acompanham a obra de Marilá Dardot sabem que a presença de elementos vindos do universo da literatura é recorrente em sua produção. É possível identificar, também, uma crítica sutil ao tempo do capital e sua capacidade de embotar a imaginação e desidratar os sentidos, tornando-nos espécies de zumbis autômatos que, em vez de inaugurar existências vivas em suas possibilidades inauditas, findam por repetir, de forma anêmica, uma experiência padronizada.

São justamente esses vetores que animam a série *Livro de colorir*. O trabalho toma como ponto de partida um fenômeno editorial deflagrado no Brasil em 2015, quando livros de colorir para adultos se transformaram em uma febre. Em comum, temas bucólicos, prometendo uma “arte-terapia antiestresse”. Em 2016, Dardot realizou *Livro de colorir – Retrospectiva 2015*, apropriando-se do fenômeno para questioná-lo. No lugar de temas escapistas, uma série de desenhos baseados em fotografias impactantes publicadas em jornais brasileiros ao longo de 2015. Como em muitos projetos da artista, *Livro de colorir* torna-se completo com a participação do público. Nele, o ato de colorir, em lugar de ser uma prática supostamente terapêutica, provoca, isso sim, o encontro com uma realidade que os livros “originais” eclipsavam.

Para a Bienal Sesc_Videobrasil, a artista selecionou doze desenhos de seu livro e os coloriu com *crayon* negro, dando-lhes um caráter ambíguo no qual esquecimento e memória se mesclam. Essas imagens serão exibidas em conjunto com outros doze desenhos inéditos, criados por Manuela d’Albertas a partir de fotos publicadas em jornais no período de 2017 a 2019. Assim como fez Dardot, o público será convidado a colorir os desenhos dentro do espaço expositivo, acrescentando-os, em seguida, ao conjunto da exposição. A obra tem também uma versão impressa, incluída no começo desta publicação. ● L.D.

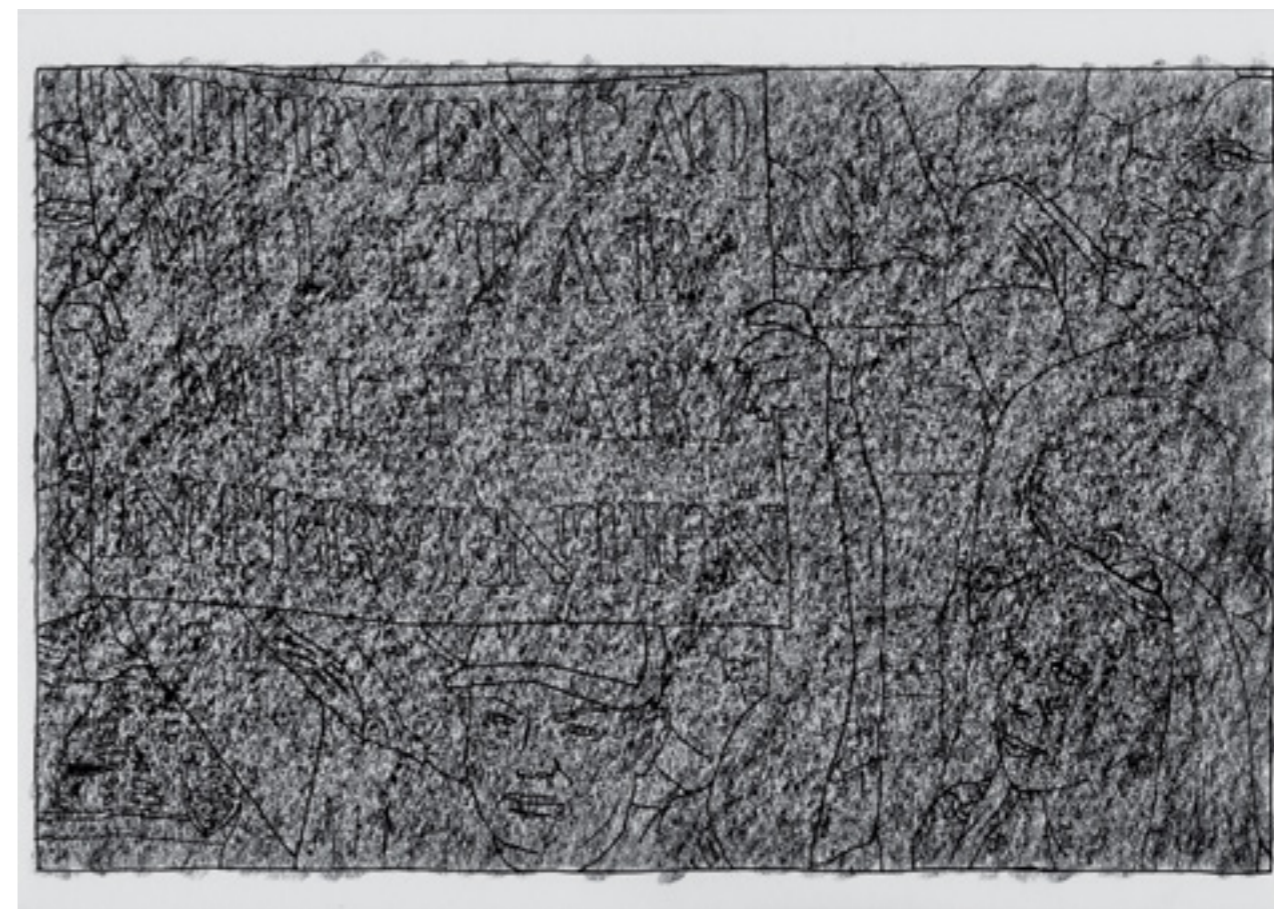
Belo Horizonte, Brazil, 1973
Lives in Lisbon, Portugal

Those who have been following the work of Marilá Dardot will know that the inclusion of elements from literature is a staple of her production. One can also identify a subtle criticism of the capitalist age and its capacity to dull the imagination and starve the senses, turning us into zombified automatons that anemically loop a standardized script of experience rather than embarking on a vivacious existence grounded in newfound possibilities.

These are precisely the vectors at work in the series *Livro de colorir* [Coloring book]. The work was inspired by the spate of adult coloring books that hit the Brazilian bookstores in 2015 (similar to what happened in Europe in 2013), with their bucolic themes and stress-busting, therapeutic promise. In 2016, Dardot decided to appropriate the phenomenon in order to question it, and the result was *Livro de colorir – Retrospectiva 2015* [Coloring book—Retrospective 2015]. Here, rather than the usual escapist imagery, the series offers up drawings based on hard-hitting front-page photos from Brazil’s leading newspapers throughout the year 2015. As in many of the artist’s projects, *Livro de colorir* only reaches completion through the audience’s participation. In Dardot’s version, the act of coloring is not intended to lull its users into a state of Zen detachment, but to make them face precisely the reality the “original” books tried momentarily to eclipse.

For the Bienal Sesc_Videobrasil, the artist selected twelve drawings from the book and colored them in with a black crayon, lending them an ambiguous character in which forgetfulness and memory meld. These images will be exhibited alongside twelve other drawings created by Manuela d’Albertas based on photos published in the mainstream press between 2016 and 2019. Like Dardot, d’Albertas invites the public to color in copies of the drawings on-site so they can be included in the exhibition. A print version of the work is included in this publication. ● L.D.

Livro de colorir (Brasil, 2017-2019), 2019
impressão a jato de tinta e lápis de cor, crayon e carvão sobre papel Hahnemühle Photo Rag
[inkjet print and coloring pencils, crayon, and charcoal on Hahnemühle Photo Rag paper]



MARTON ROBINSON

San José, Costa Rica, 1979
Vive entre San José e Los Angeles, EUA

Reflexão em torno da visualidade, da memória e dos regimes de poder, a performance *No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda* [Não diga à minha mão direita o que a esquerda faz] é constituída por três momentos. No primeiro, inacessível ao público, Marton Robinson desenha, em uma parede preta, uma composição que reúne signos da herança negra no continente americano, aproximando diferentes tradições nacionais em um mesmo horizonte diaspórico. O desenho, uma espécie de mural, é feito com giz branco e tem sua elaborada execução documentada em vídeo. O segundo momento ocorre na semana de inauguração da Bienal e consiste no apagamento do desenho. Também documentado, o processo não se completa: ficam visíveis, sob as manchas brancas, traços da composição de giz. A parede borrada vira, então, suporte para a projeção do registro em vídeo, terceiro momento da performance.

Na obra de Robinson, o apagamento é um branqueamento; ao fim da ação, o desenho complexo que existir ali se torna, em parte, um borrão branco. O vídeo, que conecta os dois momentos da performance e traz o registro do desenho ainda íntegro, é projetado sobre essa superfície imprecisa, assinalando os desníveis entre passado e presente, e a permanência conflituosa dos dois gestos – desenhar e apagar – na memória.

A prática artística de Robinson, largamente informada pelas tradições afro-americanas, desafia as representações convencionais das identidades negras na história da arte, na cultura de massa e nas narrativas oficiais nacionais, em particular da Costa Rica. Com frequência comentando, de modo irônico, a retórica e os constructos do racismo, essa prática busca confrontar as hierarquias e concepções herdadas do colonialismo como forma de subverter concepções e preconceitos arraigados na nossa experiência social. ● G.B.

San José, Costa Rica, 1979
Lives between San José and Los Angeles, USA

A reflection on visibility, memory, and regimes of power, the performance *No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda* [Let not your left hand know what your right hand does] consists of three sequential moments. In the first, closed to the audience, Marton Robinson takes to a black wall to produce a composition out of signs associated with African-American heritage, bringing different national traditions onto the same diasporic horizon. The mural-like drawing is rendered in white chalk, and its careful creation is recorded on video. The second moment occurs in the week of Biennial's inauguration, when this drawing will be entirely erased save for some chalky vestiges on the white smirch. In the third and final moment, the artist will project the video recording of the mural's drawing onto this same dusty black wall.

In Robinson's work, erasure is an act of whitening, as the complex drawing that once adorned that wall ends up as a large white smudge. The video synthesizes these two moments, the drawing made and the drawing erased, on this imprecise surface in order to signal the disconnect between the present and the past and how the endless dialectic of drawings and erasings lingers in memory.

Robinson's art, which is informed mainly by African-American traditions, challenges the conventional representations of black identities in art history, mainstream culture, and the official national narratives, especially those of Costa Rica. With an often ironic and rhetorical take on the constructs of racism, this practice endeavors to confront the hierarchies and conceptions inherited from colonialism in order to subvert the mindsets and prejudices ingrained in our social experience. ● G.B.

No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda, 2019
performance



MAYA SHURBAJI

Damasco, Síria, 1979
Vive em Berlim, Alemanha

Wa akhiran musiba [Enfim, uma tragédia], de Maya Shurbaji, traça uma narrativa não linear que leva o espectador a um drama a um só tempo coletivo e particular. A obra é deflagrada a partir de uma troca de mensagens em árabe, via WhatsApp, na qual duas pessoas – a própria artista e um amigo chamado Louay – conversam sobre vida e morte. Na sequência, uma voz em off passa a relatar noites e dias sem dormir e as consequências alucinógenas dessa dinâmica. Quem narra está preso, e a ausência de sono, aqui, é consequência de um método de tortura.

Pouco a pouco somos levados a uma série de descrições que nos deixam compreender que o pai da artista foi preso e torturado. A narrativa volta para o passado e busca interligar, então, as histórias de pai e filha. Imagens de arquivo de Shurbaji criança funcionam como *leitmotiv* para que saibamos que algo se rompeu na relação dos dois ainda na sua infância.

Pouco a pouco nos damos conta de que a artista passou por uma mudança de gênero. Por isso, a imagem nublada no espelho, que desaparece lentamente. Por isso, o vestido preto que surge pontualmente em diferentes momentos do trabalho. O contexto no qual se dá *Wa akhiran musiba* é o ambiente no qual Shurbaji nasceu e aquele em que vive, respectivamente, a Síria e o Líbano. Segundo a artista, a obra é uma resposta à impotência diante da tragédia coletiva de sua terra natal. Diante dessa incapacidade, Shurbaji transfigura sua própria tragédia familiar. ● L.D.

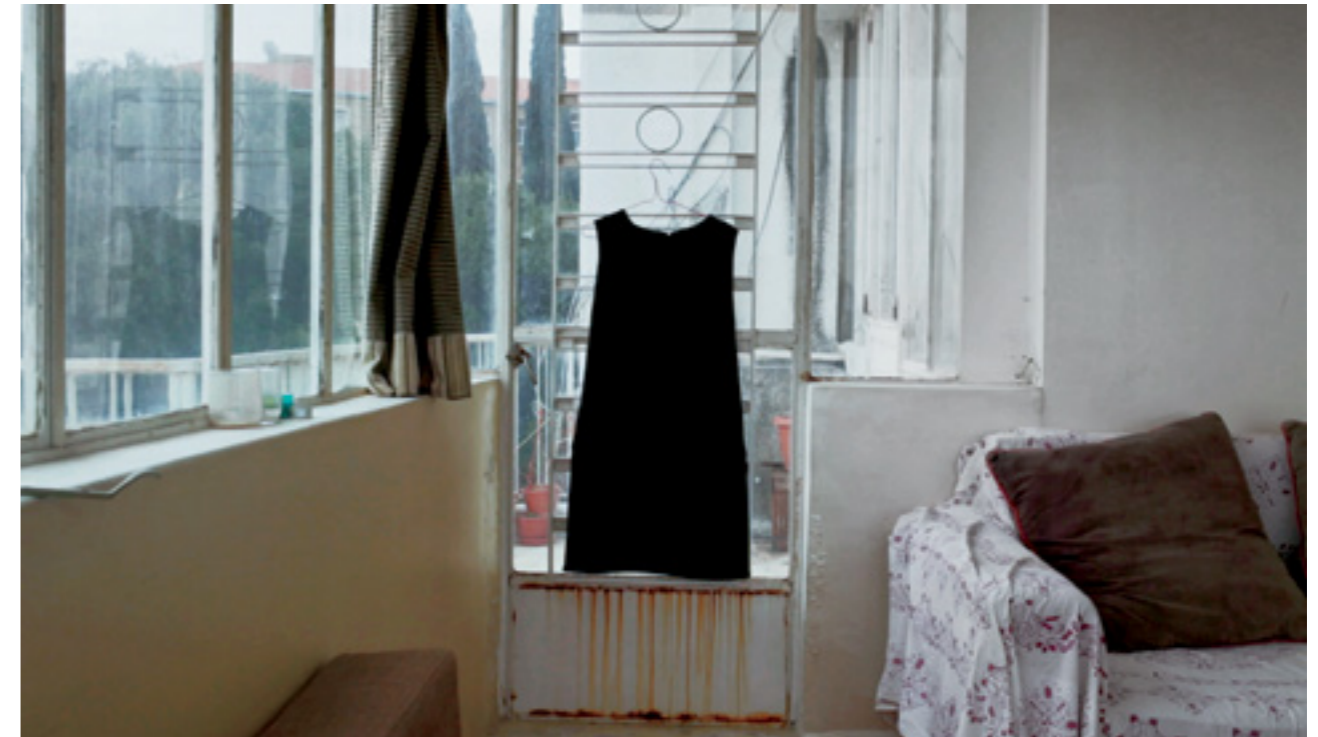
Damascus, Syria, 1979
Lives in Berlin, Germany

Wa akhiran musiba [At last, a tragedy], by Maya Shurbaji, weaves a nonlinear narrative that leads the viewer to a drama at once collective and individual. The work begins with an exchange of WhatsApp messages, in Arabic, between the artist and a friend called Louay, in which they talk about life and death. After that, a man's voice in off starts describing days and nights spent without sleep, and the hallucinogenic effects this has on the brain. The narrator is a prisoner, and the sleeplessness is the result of sleep-deprivation torture.

Little by little, a series of descriptions reveals that the artist's father was once arrested and tortured. The narrative switches back to the past and tries to interconnect the histories of father and daughter. Family footage and pictures of Shurbaji's childhood function as a *leitmotiv* to show that something went very wrong in their relationship early on, when the artist was still a child.

We gradually learn that Shurbaji went through a gender switch, hence the glazed and slowly vanishing image in the mirror. A further reference to this is the black dress that keeps popping up throughout the film. The contexts in which *Wa akhiran musiba* is set are the world Shurbaji inhabited as a child and the one she lives in today, Syria and Lebanon, respectively. According to the artist, the work is a response to the impotence she feels at the collective tragedy visited upon her native Syria. Faced with this powerlessness, Shurbaji attempts to at least transfigure her own family tragedy. ● L.D.

Wa akhiran musiba, 2017
vídeo [video]



MEGAN-LEIGH HEILIG

Nelspruit, África do Sul, 1993
Vive em Gent, Bélgica

The Politics of Choice and the Possibility of Leaving [As políticas de escolha e a possibilidade de ir embora] explora as emoções e a violência relacionadas à identidade nacional e às fronteiras físicas e imaginárias. O vídeo investiga as desigualdades associadas às políticas de mobilidade: quem tem o privilégio de escolher aonde ir, quem tem a possibilidade de ficar em um lugar ou ir embora.

Heilig documenta um momento decisivo em sua própria vida: os últimos dias antes de sua partida da África do Sul para a Bélgica, e a inevitável separação de sua então companheira. Nascida na Namíbia, ela tem um visto sul-africano que está prestes a expirar, o que implicará seu retorno forçado àquele país, onde a homossexualidade é ilegal. Diante disso, Heilig constrói uma peça audiovisual profundamente poética, na qual assinala as recordações e desejos associados a construir uma vida com a companheira.

Através de uma câmara que submerge em sua própria intimidade – fragmentos de seus corpos nus, sua própria casa –, a autora propõe uma narrativa sobre o amor, o poder, a migração, o deslocamento forçado e o luto. Movendo-se entre espaços públicos e privados, a artista enfatiza como certas formas de amar e certos modelos de relações afetivas não são admitidos pelas estruturas sociais existentes. O olhar desloca-se, assim, entre a celebração daquilo que se viveu, e a nostalgia e o medo diante da incerteza de um futuro em que ambas estejam separadas.

Heilig expõe também sua própria relação afetiva com a África do Sul e com um contexto geográfico onde muitos corpos não têm possibilidades reais de escolher onde, como e com quem estar. ● M.A.L.

Nelspruit, South Africa, 1993
Lives in Ghent, Belgium

The Politics of Choice and the Possibility of Leaving explores the emotions and violence related to national identity and physical and imaginary borders. The video investigates the inequalities associated with mobility politics: who has the privilege of choosing whether to stay or leave, or where to go and when.

Heilig documents a decisive moment in her own lifetime: her last days in South Africa before leaving for Belgium, and the forced separation from her partner at the time. Born in Namibia, her South African visa was about to expire, which meant she would have to return to her homeland, where homosexuality is illegal. Faced with that, Heilig created a highly poetic audiovisual work in which she combs through her memories and desires associated with building a life with her partner.

By agency of a camera that delves into her private life—fragmented scenes of her and her partner naked and at home—the author proposes a narrative about love, power, migration, forced displacement, and grief. Flitting between public and private spaces, the artist emphasizes how existing social structures actively vet certain forms of love and models of romantic involvement. The video shuffles between celebrating what they experienced together and nostalgia and fear for what the future holds after separation comes.

Heilig also works through her own emotional ties with South Africa and a geographic context in which many bodies do not have any real prospect of choosing where, how, and with whom to live. ● M.A.L.

The Politics of Choice and the Possibility of Leaving, 2018
vídeo [video]





MOHAU MODISAKENG

Johannesburgo, África do Sul, 1986
Vive entre Johannesburg e Cidade do Cabo,
África do Sul

O trabalho de Mohau Modisakeng transita entre a fotografia, a instalação e o vídeo, explorando, a partir de sua própria experiência na África do Sul, a memória colonial e a história da racialização e da segregação associadas à violência imperial do Ocidente. Em suas obras, tem se dedicado a olhar para os efeitos dessa violência a partir da observação de seu entorno social e cultural imediato.

O título *Ga bose gangwe*, em tsuana, pode ser traduzido como *deve-se sempre pensar e planejar o futuro*. A obra explora as sensações associadas à transição vivida pela África do Sul, nos anos 1990, do regime de segregação racial (*apartheid*) para a democracia. No vídeo, observam-se algumas pessoas negras, vestidas de branco da cintura para baixo, que se levantam e se deitam em uma espécie de movimento circular incessante. O olhar dos personagens aponta para outra direção que não aquela do espectador que está em frente ao vídeo, sugerindo emoções de expectativa e esperança que são confrontadas com o fato de que os corpos nunca chegam a ficar completamente de pé.

Na performance *The Last Harvest* [A última colheita], uma releitura de seu trabalho *Inzilo*, o artista cria uma conexão com o passado da escravidão presente no Brasil, inspirado nas imagens do fotógrafo brasileiro Marc Ferrez. A ação ocorre em torno de dois personagens – ambos representados por Modisakeng –, investigando formas de exploração dos corpos negros na América Latina por meio das tensões entre senhor e escravo e das condições de trabalho em diversas fazendas e plantações. Modisakeng oferece uma metáfora poderosa sobre as promessas de liberdade e as dificuldades passadas e presentes das lutas sociais e políticas associadas ao *apartheid*. ● M.A.L.

Johannesburg, South Africa, 1986
Lives between Johannesburg and Cape Town,
South Africa

The work of Mohau Modisakeng spans photography, installation, and video and uses his own South African experience to explore colonial memory and the history of racialization and segregation associated with western imperial violence. Modisakeng is a keen observer of the effects this violence has had on his immediate social and cultural surroundings.

Ga bose gangwe is Tswana for “one must always look to and plan for the future.” The work explores the sensations associated with the transition South Africa went through in the 1990s, moving from apartheid to democracy. The video shows a group of black people dressed in white from the waist down, writhing on the ground in an incessant circular movement that oscillates between lying and attempts to rise. The characters are looking elsewhere, oblivious to the viewer, suggesting the expectations and hopes thwarted by the fact that they never fully manage to get to their feet.

In the performance *The Last Harvest*, a rereading of his work *Inzilo*, the artist creates a connection with the past of the slavery existing in Brazil, inspired by images of the Brazilian photographer Marc Ferrez. The action takes place around two characters—both depicted by Modisakeng—delving into the tensions between the master and the slave and the labor conditions of various farms and plantations, forms of exploitation of the black bodies in Latin America. Modisakeng offers up a powerful metaphor for the promise of freedom and the past and present difficulties posed by the social and political struggle against apartheid. ● M.A.L.

Ga bose gangwe, 2014
vídeo [video]



nas próximas páginas [on the following pages]
Inzilo, 2013
vídeo [video]



MÔNICA NADOR

Ribeirão Preto-SP, Brasil, 1955
Vive em São Paulo, Brasil

Presença fundamental nesta Bienal, pelo horizonte comunitário que ilumina, a produção de Mônica Nador é marcada pelos processos colaborativos que, mantendo em perspectiva as condições materiais do trabalho artístico, são propostos e organizados pela artista conforme cada contexto. *Dando bandeira*, realizada com o Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), e *Imagens de Makwatcha*, com o fotógrafo congolês Georges Senga, são exemplos de como esses processos configuram circunstâncias distintas.

O Jamac foi fundado em 2004, por Nador, no Jardim Miriam, bairro periférico da zona sul de São Paulo, e funciona como um ateliê comunitário e coletivo que expande as práticas e estratégias visuais desenvolvidas pela artista. Em *Dando bandeira*, instalada na rampa de circulação entre o quarto e o quinto andares do Sesc 24 de Maio, as estampas características da produção do Jamac são realizadas com perfis de lideranças femininas que, ao longo dos anos, contribuíram para o fortalecimento dos laços comunitários no Jardim Miriam, lutando pela abertura de creches, organizando eventos e atuando na formação cultural dos moradores. Assim, figuras anônimas para o público geral, mas profundamente conhecidas e admiradas em sua comunidade, recebem uma homenagem singela.

Na instalação *Imagens de Makwatcha*, o caráter comunitário das ações de Nador fica igualmente evidente. A obra é desdobramento de uma oficina de estamperia em Makwatcha, vilarejo no interior da República Democrática do Congo, onde tradicionalmente os moradores pintavam as fachadas de suas casas. As estampas, produzidas a partir de fotos de Georges Senga que documentam essa pintura, releem a tradição, ao mesmo tempo em que são meios para gerar renda no vilarejo. A instalação combina fotos das casas pintadas de modo tradicional com os padrões desenvolvidos na oficina. Assim, Mônica Nador articula uma poderosa imaginação comunitária, na qual a arte retorna ao espaço comum do cotidiano e reduz, ainda que por um instante breve, sua distância em relação à vida. ● G.B.

Ribeirão Preto-SP, Brazil, 1955
Lives in São Paulo, Brazil

An essential presence at this Bienal, given the community horizon she illuminates, Mônica Nador pursues collaborative processes that, bearing in mind the material conditions of artistic fare, are proposed and organized to suit the given context. *Dando bandeira* [Flagging], produced in conjunction with the Jardim Miriam Arte Clube (Jamac), and *Imagens de Makwatcha* [Pictures of Makwatcha], a collaboration with Congolese photographer Georges Senga, are examples of how these processes configure distinct circumstances.

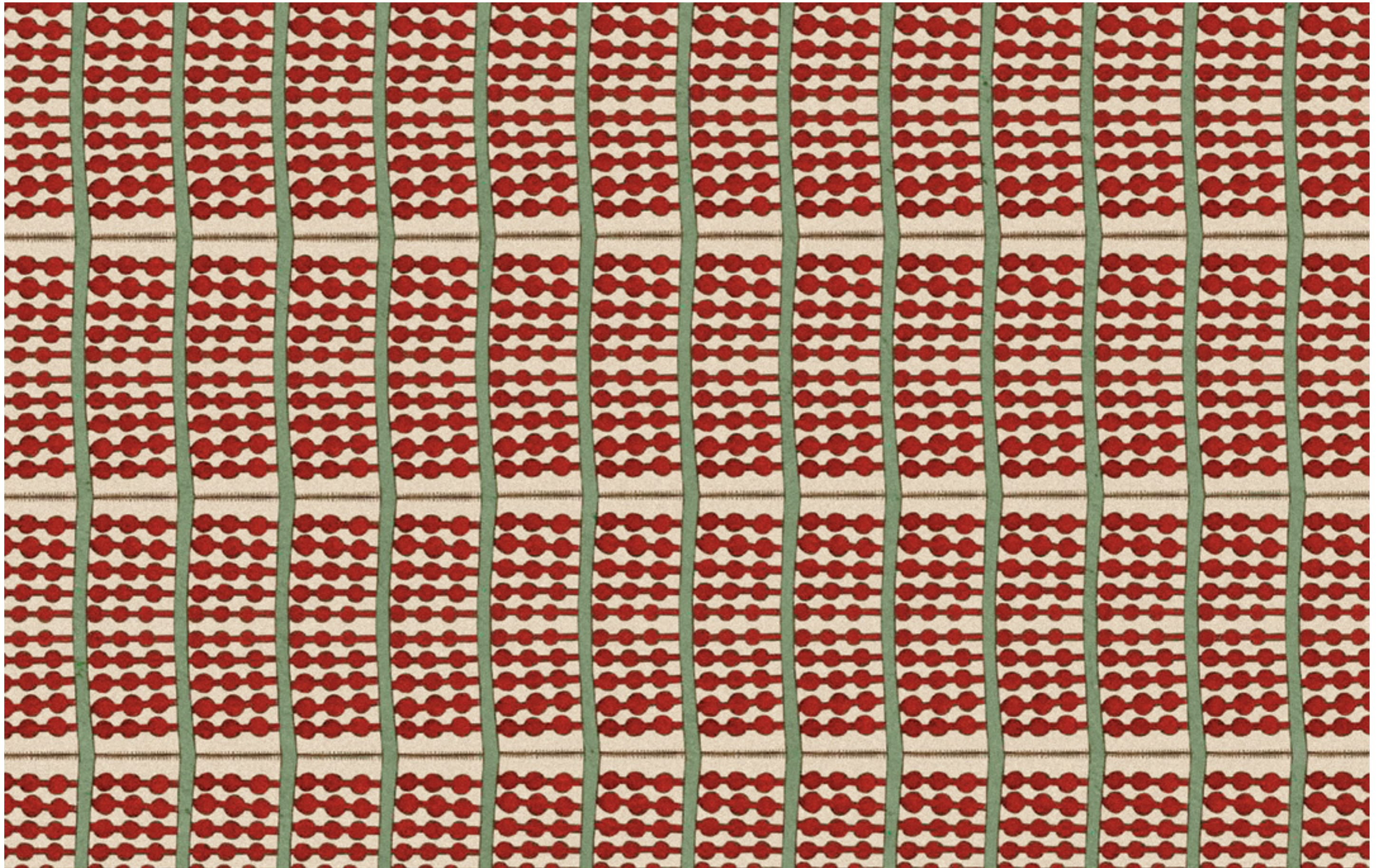
Nador founded Jamac in 2004 in Jardim Miriam, on the outskirts of São Paulo's south side, and it functions as a collective community studio that broadens the reach of the artist's visual practices and strategies. In *Dando bandeira*, installed on the ramp running between the fourth and fifth floors of the Sesc 24 de Maio building, Jamac's trademark prints portray, in profile, various female leaders who have spent years working to strengthen community ties in Jardim Miriam, campaigning for crèches, organizing events, and contributing to the cultural formation of the populace. As such, these figures, anonymous to the wider public, but cherished and admired in their communities, receive a warm and simple tribute.

In the installation *Imagens de Makwatcha*, the community character of Nador's actions is equally evident. The work is the product of a printmaking workshop held in Makwatcha, a hinterland village in the Democratic Republic of the Congo, where the villagers traditionally paint the façades of their houses. Based on photos by Georges Senga that document this painting, the designs give a fresh spin to this tradition while generating income for the locals. The installation combines pictures of the houses painted in the traditional fashion with the new stamps created at the workshop. This allows Mônica Nador to stoke a powerful community imagination, in which the art returns to the communal space of everyday life, reducing, however briefly, the distance between the two. ● G.B.

Dando bandeira, 2019
instalação [installation]



nas próximas páginas [on the following pages]
Imagens de Makwatcha, 2014-2019
instalação [installation]



MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIRROS, VILAS E FAVELAS

Aiano Bemfica (Belo Horizonte, 1986) é antropólogo e cineasta; Camila Bastos (Belo Horizonte, 1989) é arquiteta e cofundadora da Casa de Referência da Mulher Tina Martins (Belo Horizonte, 2016); Cristiano Araújo (Belo Horizonte, 1996) é graduando em antropologia e trabalha com produção e curadoria de mostras audiovisuais; Pedro Maia de Brito (Recife, 1990) é cineasta, artista visual e curador do Festival Transterritorial do Cinema Underground. Todos compartilham a militância dentro do Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas (MLB). Fundado em Pernambuco e Minas Gerais, em 1999, o MLB é um movimento social que luta pela reforma urbana e pelo socialismo.

Atualmente organizado em dezessete estados brasileiros, envolvendo milhares de famílias pobres, o MLB acredita em uma profunda reforma urbana, que vá além do capitalismo. Segundo seus integrantes, os problemas das cidades só serão resolvidos por uma sociedade organizada de acordo com as necessidades e interesses coletivos. Para eles, uma cidade democrática, inclusiva e bem organizada só pode ser uma cidade socialista.

Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados é fruto de um olhar cuidadoso dos quatro membros do MLB. Na obra, são apresentadas memórias de ocupações urbanas realizadas em Minas Gerais desde 2012. A montagem que vemos é consequência do trabalho minucioso, de longas horas, sobre um material de arquivo com sons de três ocupações distintas. O vídeo chama atenção pela contundência que prescinde de palavras de ordem. Sua força se dá no silêncio em meio ao ruído. Estamos diante de um trabalho que torna protagonista o que, a princípio, seria coadjuvante. A possibilidade de construir subjetividades sensíveis a questões coletivas é o que está em jogo para o movimento, em seu deslocamento para o campo da arte. ● L.D.

Aiano Bemfica (Belo Horizonte, 1986) is an anthropologist and filmmaker; Camila Bastos (Belo Horizonte, 1989) is an architect and co-founder of Casa de Referência da Mulher Tina Martins (Belo Horizonte, 2016); Cristiano Araújo (Belo Horizonte, 1996) is taking a degree in anthropology and works as a producer and creator of audiovisual exhibitions; Pedro Maia de Brito (Recife, 1990) is a filmmaker, visual artist, and curator of the Festival Transterritorial do Cinema Underground. Together, they are activists in the MLB—Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas [Movement for Struggle in Underprivileged Neighborhoods, Boroughs, and Favelas]. Founded in Pernambuco and Minas Gerais in 1999, the MLB is a social movement that fights for urban reform and socialism.

Currently organized across seventeen Brazilian states, involving thousands of underprivileged families, the MLB believes in deep-seated urban reform that transcends capitalism. According to its members, the problems in Brazil's cities and towns can only be solved by a society organized around collective needs and interests. For the movement, the only feasible democratic, inclusive, and well-organized city is a socialist city.

Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados [Tell this to those who say we've been beaten] stems from the four founding members' careful gaze. The work remembers urban occupations held in Minas Gerais in 2012. The editing was painstakingly constructed out of reams of archive footage from three different sit-ins. The video draws attention for obtaining a hard-hitting effect without recourse to catch-cries, deriving its power from silence in midst of noise, turning a supporting role into its protagonist. The possibility of building subjectivities that are sensitive to collective issues is what concerns the movement in this shift from activism into art. ● L.D.

Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados, 2018
vídeo [video]



NATALIA SKOBEEVA

Vladimir, Rússia, 1975
Vive entre Vladimir, Londres, Reino Unido,
e Nuiewpoort, Bélgica

O trabalho de Natalia Skobeeva combina uma série de linguagens, como escrita, imagem em 3-D, animação, escultura, som e performance. Com uma dose grande de humor, sua obra rompe com as ideias estáticas de território, identidade e fronteiras nacionais para desafiar o modo como o poder se inscreve no espaço público e na memória coletiva por meio de símbolos, monumentos e outros elementos que funcionam como formas de controle social.

Biographies of Objects [Biografias de objetos] entrelaça memória, discursos nacionais, desenho, crises políticas, ciência, comércio e processos migratórios. Partindo de um elemento absolutamente simples – um prato azul de cerâmica russa –, e usando uma voz de computador, Skobeeva propõe uma genealogia das transformações globais a partir do impacto da vida humana no planeta. A obra mimetiza os modelos contemporâneos de interface digital, repetindo constantemente a imagem do mecanismo de busca do Google, com o qual são rastreadas várias histórias transnacionais, marcadas pelo hibridismo e pela multiplicidade.

O vídeo monocanal mostra-nos uma contraposição constante entre o objeto material – muitas vezes carregado de nostalgia ou evocado a partir de seu impacto em nossas relações pessoais – e a representação digital desse mesmo objeto, que navega através do universo virtual das referências que são obtidas na internet.

A obra é uma interrogação sobre a responsabilidade da humanidade e da tecnologia naquilo que ameaça a vida no presente. ● M.A.L.

Vladimir, Russia, 1975
Lives between Vladimir, London, UK,
and Nuiewpoort, Belgium

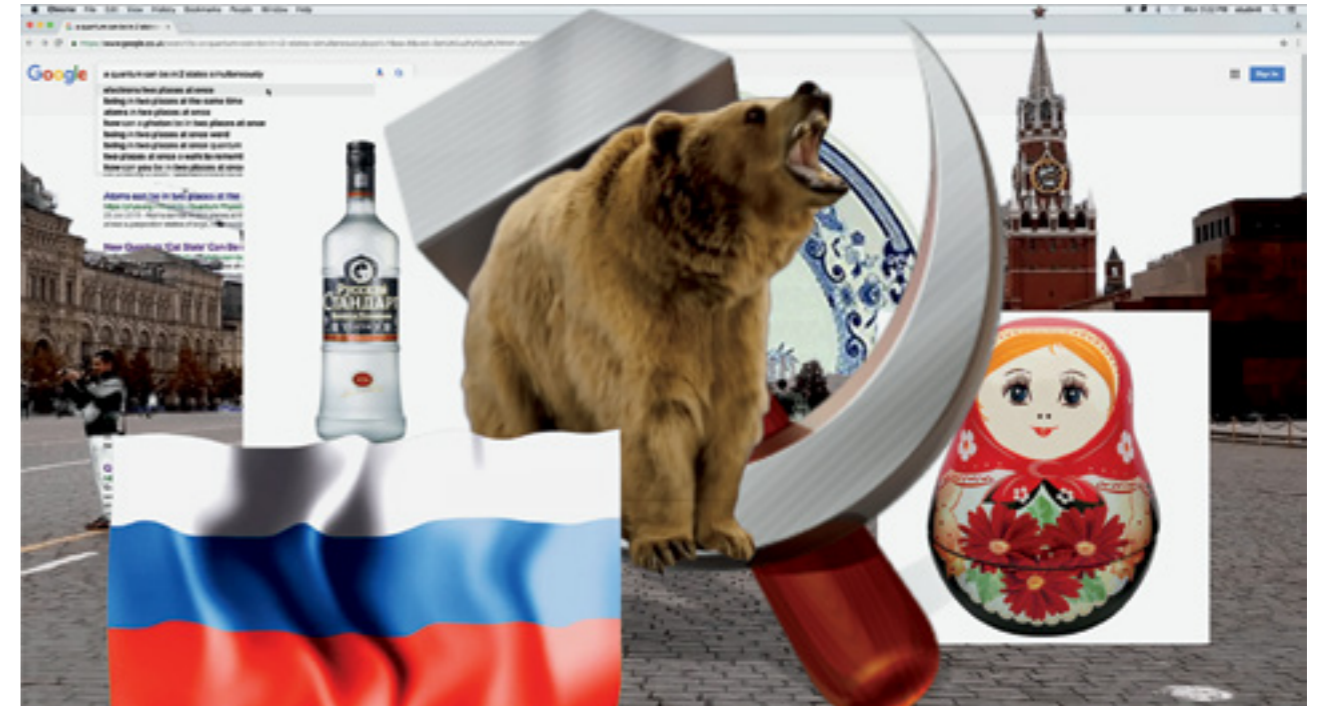
Natalia Skobeeva's work combines a series of languages, including writing, 3-D imagery, animation, sculpture, sound, and performance. With a heady dose of humor, her work breaks with the static notions of territory, identity, and national borders in order to challenge the ways in which power inveigles itself into public space and the collective memory through symbols, monuments, and other elements that function as forms of social control.

Biographies of Objects interweaves memory, national discourses, design, political crisis, science, trade, and migratory processes. Commencing with a very simple object—a blue-on-white Russian ceramic plate—and using a computer-generated voice, Skobeeva proposes a genealogy of global transformations through the impact human life has had on the planet. The work imitates contemporary digital-interface models and is set against a Google search-engine bringing up results for various transnational histories, marked by hybridism and multiplicity.

This one-channel video offers a constant counterpoising between the material object—very often imbued with nostalgia or evoked from its impacts on our personal relationships—and its digital representation, which navigates through the virtual universe of references obtained online.

The work is an exploration of how responsible mankind and its technology are for the massive dangers now threatening life on earth. ● M.A.L.

Biographies of Objects, 2018
vídeo [video]



NIDHAL CHAMEKH

Dahmani, Tunísia, 1985
Vive entre Túnis, Tunísia, e Paris, França

A obra de Nidhal Chamekh explora e combina aspectos distintos de sua experiência pessoal, da cultura visual contemporânea e de imagens dos meios de comunicação, assim como materiais de arquivos históricos. Seu trabalho investiga as diferentes maneiras de ver e representar, enfatizando como isso se associa a uma maneira de sentir e compreender a realidade.

Chamekh busca formas de mostrar as relações de poder através de associações baseadas na incerteza, mas que não ocultam os atos de intimidação e terror exercidos contra numerosas populações que vivem nas condições de exilados ou refugiados. No vídeo *Never Give Up* [Nunca desista], o artista mostra um plano fixo de uma casa sendo consumida pelas chamas, que alude ao fato de muitos migrantes atearem fogo a suas residências e acampamentos antes que os policiais os alcancem.

De quoi rêvent les martyrs [Com o que sonham os mártires], por sua vez, consiste em uma série de oito desenhos em que o artista explora os imaginários da utopia, do heroísmo e da morte em relação à experiência dos mártires. Cada desenho contém um conjunto de referências visuais e símbolos tirados de jornais, da internet e de arquivos diversos, que colocam uma série de perguntas sobre os desejos e esperanças daqueles que decidiram morrer. A maneira como seus desenhos sugerem ações ou lugares está em um lugar distinto do testemunho, colocando a vulnerabilidade do corpo (e o exercício da violência) como aquilo que nos define e cria nosso vínculo como comunidade política. ● M.A.L.

Dahmani, Tunisia, 1985
Lives between Tunis, Tunisia, and Paris, France

Nidhal Chamekh combines his own personal experience with various aspects of contemporary visual culture, media images, and archive material. His work investigates the different ways of seeing and representing whilst emphasizing how this ties in with a given manner of processing reality.

Chamekh looks for ways to reveal power relations through associations based on uncertainty, but without concealing acts of intimidation or terror exercised against countless populations living as exiles and refugees. In the video *Never Give Up*, the artist shows a fixed shot of a house going up in flames, an allusion to the fact that many migrants set fire to their residences and camps before the police can reach them.

De quoi rêvent les martyrs [What martyrs dream of] is a series of eight drawings that explores utopian fantasies and the images of heroism and death that accompany the experience of martyrdom. Each drawing contains a set of visual references and symbols taken from newspapers, the internet, and other archives, all of which raise a number of questions about the desires and hopes of those who choose to die for a cause. The way the drawings suggest actions and places stems from somewhere beyond the purview of the witness, positing physical vulnerability (and acts of violence) as that which defines us and creates our bond with and within the political community. ● M.A.L.

De quoi rêvent les martyrs II, 2012-2013
tinta, grafite e transfer sobre papel [ink, graphite, and transfer on paper]



Never Give Up, 2017
video [video]



NILBAR GÜREŞ

Istambul, Turquia, 1977
Vive entre Istambul e Viena, Áustria

Através da pintura, da fotografia, do vídeo, da escultura e da performance, Nilbar Güreş explora temas associados às políticas do corpo, ao gênero, à mudança climática, à imigração e aos direitos humanos. A videoinstalação *Torn* [Arrasada] surgiu a partir do ativismo e da participação da artista em diversas manifestações pela causa LGBTQI+ na Turquia. Em uma parada da comunidade transgênera em Istambul, Güreş conheceu Didem Görkem Gecit. Em função de uma série de situações de violência e assédio no trabalho, Gecit decidiu fazer uma cirurgia nos seios e converter-se em profissional do sexo. Uma noite, foi raptada e atacada por três homens que cortaram seu pescoço e a deixaram à beira da morte. O episódio, assim como ataques a outras profissionais do sexo, obrigaram Gecit a deixar Istambul e voltar a sua cidade, Izmir.

Em *Torn*, Güreş recria o retrato de Gecit em fotografia e vídeo, mostrando-a desafiadora, com um olhar que se dirige ao espectador. A artista filma-a parada em frente a um pedaço de tela pendurado em um varal de lavanderia, deixando evidente a cicatriz em seu pescoço e expondo a violência que a comunidade transgênera tem que enfrentar cotidianamente para sobreviver. O vídeo termina com Gecit deixando o quadro para revelar um buraco rasgado no centro do pano.

Güreş busca criar um espaço de vínculo emocional com Gecit, situando-nos próximos, mas também a distância, em uma sociedade em que as possibilidades de vida estão associadas a privilégios de gênero, classe e raça. Como em outras de suas obras, o pano (o vestido, a roupa etc.) aparece como uma pista e uma metáfora do deslocamento, da dor e do luto. ● M.A.L.

Istanbul, Turkey, 1977
Lives between Istanbul and Vienna, Austria

Through painting, photography, video, sculpture, and performance, Nilbar Güreş explores themes associated with body politics, gender, climate change, immigration, and human rights. The video installation *Torn* derives from the artist's activism and artistic participations in various pro-LGBTQI+ demonstrations in Turkey. During a transgender march in Istanbul, Güreş met Didem Görkem Gecit, who, after suffering multiple situations of violence and harassment in the workplace, decided to have breast-implant surgery and become a sex worker. One night she was kidnapped and attacked by three men who slit her throat and left her for dead. The episode, and frequent assaults on fellow sex workers, drove Gecit to leave Istanbul and return to her hometown, Izmir.

In *Torn*, Güreş produces Gecit's portrait in photo and video, capturing her in a defiant pose, eye to eye with the viewer. The artist films her standing in front of some drapery hung on a washing line, clearly displaying the scar on her neck and exposing the violence the transgender community faces on a daily basis. The video ends with Gecit leaving the frame to reveal a tear in the fabric behind her.

Güreş strives to create a space imbued with an emotional link with Gecit, situating us in proximity, albeit with some residual distance, in a society in which possibilities and opportunities are largely determined by gender, class, and race. As in other works, fabrics (dresses, clothing, etc.) metaphorically denote displacement, pain, and grief. ● M.A.L.

Torn, 2018
instalação [installation]





NO MARTINS

São Paulo, Brasil, 1987
Vive em São Paulo

No Martins faz parte de uma nova cena na arte contemporânea brasileira. Com atraso, o Brasil passa não somente a incorporar o debate sobre raça e gênero a partir de um ponto de vista decolonial, mas também a testemunhar, enfim, a presença de artistas negros. Essa condição, esse lugar de fala, irá atravessar toda a sua obra. Em 2003, aos dezesseis anos de idade, Martins teve suas primeiras experiências nas ruas de São Paulo através do contato com a pichação e o grafite. Em seguida, em aulas nos ateliês de gravura da Oficina Cultural Oswald de Andrade, entre 2007 e 2011, conheceu artistas como Rosana Paulino, Kika Levy e Ulysses Bôscolo, caminhando, então, para uma pesquisa com diferentes linguagens.

Hoje sua produção transita entre pintura, performance e a experimentação com diferentes objetos, investigando as relações interpessoais cotidianas, principalmente a convivência do(a) negro(a) no cotidiano urbano, e problematizando questões de território, acesso, racismo, mortalidade e encarceramento em massa.

A série de pinturas *#JáBasta!*, realizada especialmente para a Bienal Sesc_Videobrasil, é composta por estandartes de grande escala, nos quais vemos retratos de homens e mulheres negros – sempre com um olhar altivo – onde é possível ler, na parte inferior, a frase “#JáBasta!”. Assim, o trabalho surge como uma espécie de grito, de alerta. Estamos diante de bandeiras de guerra do povo negro contra toda uma história de sucessivas opressões e violências. A utilização de uma *hashtag* (#), usada nas redes sociais para agrupar e disseminar conteúdos, sinaliza o desejo de traçar uma ponte entre a unicidade da pintura e a multiplicidade das redes, buscando, assim, propagar esses rostos tomados pelo inconformismo. ● L.D.

São Paulo, Brazil, 1987
Lives in São Paulo

No Martins belongs to the new Brazilian contemporary art scene. Brazil has been slow to incorporate the debate on race and gender from a de-colonial perspective, but also to recognize the presence of black artists at all. This condition, this place of speech, pervades Martins' work. In 2003, at the age of sixteen, Martins had her first artistic experiences doing tagging and graffiti on the streets of São Paulo. She then attended engraving classes at the Oswald de Andrade Workshop (2007–11), where she met the artists Rosana Paulino, Kika Levy, and Ulysses Bôscolo, and branched into different languages.

Today, her output spans painting, performance, and experimentation with a range of objects, investigating everyday interpersonal relationships, especially the urban lot of the black population, with its chronic problems of territory, inclusion, racism, mortality, and mass incarceration.

The series of paintings entitled *#JáBasta!* [*#Enough!*], produced especially for the Bienal Sesc_Videobrasil, consists of large banners bearing portraits of black men and women (with firm, challenging stares) and the tag “#JáBasta!” stamped underneath. The series operates as a warning, a war cry, reminding us that we are standing before the battle standards of a black people long assailed by successive waves of oppression and violence. The use of the hashtag (#), adopted online as a way of grouping and viralizing contents, signals a desire to build a bridge between the unicity of painting and the multiplicity of social media, promoting and propelling these faces and their expressions of defiance. ● L.D.



série [series] *#JáBasta!*, 2019
acrílica sobre tecidos diversos [acrylic on various fabrics]



NOE MARTÍNEZ

Morelia, México, 1986
Vive na Cidade do México, México

O trabalho de Noe Martínez investiga as diferentes possibilidades da documentação e do arquivo – na capacidade de narrar e reconstruir trajetórias ideológicas e culturais diversos, e também como formas de oferecer uma pluralidade de visões para entender a realidade. Suas obras tomam como ponto de partida materiais compilados em investigações de campo, convertendo-os em objetos, esculturas e filmes que refletem sobre as diferentes formas de representação e também sobre as estruturas afetivas que deram origem a esses materiais.

Interrupción del sueño [Interrupção do sonho] surge de uma longa pesquisa em Michoacán sobre documentos indígenas coloniais do século 16, que contam do surgimento do povo purépecha até a chegada dos espanhóis. O artista contrapõe as vozes da própria comunidade de Cherán – que se tornou autônoma em 2011, depois de lutar contra partidos políticos e grupos do narcotráfico – com desenhos indígenas e imagens das procissões e da festa comunal. A obra explora o vocabulário artístico da comunidade, destacando como as lutas por independência também têm continuidade na produção simbólica.

Nos minutos finais do vídeo, escuta-se uma voz radiofônica reproduzindo o discurso de encerramento do encontro *Por una nova arte mesoamericana*, ocorrido em Cherán, em 1990, que fala de formas criativas que não correspondem à tradição ocidental das belas-artes. O que se reivindica ali é a arte como um bem que pertence a todos, como um instrumento que vem dos antepassados, como uma ferramenta vinculada à luta indígena pela autodeterminação sobre suas vidas e suas terras. Martínez convida-nos a olhar a partir do centro dos movimentos sociais indígenas do México, e a pensar a arte como uma experiência cultural distinta. ● M.A.L.

Morelia, Mexico, 1986
Lives in Mexico City, Mexico

Noe Martínez probes the various possibilities of documentation and archive in their ability to narrate and reconstruct the most diverse ideological and cultural developments and as forms of supplying a plurality of visions through which to understand reality. His works are largely based on materials compiled during fieldwork, which he then converts into objects, sculptures, and films that reflect on the different forms of representation and on the emotional structures that gave rise to the materials.

Interrupción del sueño [Interruption of the dream] derives from extensive research the artist conducted in Michoacán, Northwestern Mexico, where he studied 16th-century indigenous documents that tell the story of the Purépecha people, from their origin right up to the arrival of the Spanish. The artist counterpoises the voices of the Cherán community—which achieved autonomy in 2011, after a protracted struggle against political parties and drug gangs—with indigenous drawings and images of processions and festivities. The work explores the community's artistic vocabulary, highlighting how its fight for self-governance echoes on in its symbolic production.

In the final minutes of the video, we hear a voice on the radio reproducing the closing speech to the *Toward a New Central American Art* meeting held in Cherán in 1990, which speaks of creative forms that do not correspond to the Western fine-art tradition. What it demands instead is an art that truly belongs to one and all, an instrument bequeathed by the continent's tribal ancestors and so tied in with the indigenous struggle for self-determination over life and the land. Martínez invites us to look at art through the lens of Mexico's indigenous social movements and to think of art as a distinct cultural experience. ● M.A.L.

Interrupción del sueño, 2018
vídeo [video]





OMAR MISMAR

Beirute, Líbano, 1986
Vive em Beirute

Schmitt, You and Me [Schmitt, você e eu] transcorre inteiramente dentro de uma loja de armas no Maine, Estados Unidos. De frente para a câmera, Bruce, dono da loja, e Bailey, seu gerente, leem trechos de *O conceito do político* (1932), de Carl Schmitt (1888-1985). No livro, o jurista alemão, conhecido pelo uso que o governo nazista fez de suas teorias, discorre sobre o amigo e o inimigo político, e o papel da guerra como forma última da política. Os dois personagens, homens brancos de meia-idade, seu cenário e seu contexto – a posse de Donald Trump – estabelecem um paralelo entre este começo de século nos EUA e a década de 1930 na Alemanha.

A estabilidade do paralelo, no entanto, é testada ao longo de todo o filme. O texto de Schmitt, teórica e estilisticamente sofisticado, não se presta facilmente à leitura algo teatral que Bruce e Bailey pretendem. Conforme avança, o vídeo revela-se o registro de uma espécie de ensaio, no qual os dois personagens, conduzidos suavemente por Mismar, leem as palavras do jurista alemão, enquanto testam sua capacidade de explicar os EUA neste início de século.

Assim, as noções de amigo e inimigo político são transportadas para o universo dos conflitos militares norte-americanos, e o argumento do medo como fundamento da política ilumina, com novas dúvidas, os debates sobre o direito ao porte de armas, urgentes lá (como aqui). Acompanhando Carl Schmitt, Bruce e Bailey se questionam sobre as razões justas para a guerra e os meios, possíveis ou utópicos, de evitá-la.

A despeito da capacidade da obra de produzir empatia, com personagens comuns e sobretudo gentis, *Schmitt, You and Me* não deixa de soar incômodo, pois é possível notar, nas falas dos dois homens, ecos de Hannah Arendt e suas reflexões sobre a banalidade do mal. ● G.B.

Beirut, Lebanon, 1986
Lives in Beirut

Schmitt, You and Me is entirely set in a guns store in Maine, USA, where Bruce, the owner, and Bailey, his manager, facing the camera, read excerpts from *The Concept of the Political* by Carl Schmitt (1888–1985). In the book, Schmitt, a German jurist whose theories were tapped by the Nazi government, speaks about political enmities and the role of war as last-gasp politics. Set against the backdrop of Donald Trump’s presidential inauguration, the two gun-store workers—both middle-aged white men—establish a parallel between early 21st-century America and 1930s Germany.

However, the stability of this parallel is tested throughout the film. Schmitt’s text, which is theoretical and stylistically sophisticated, does not lend itself readily to the kind of theatrical reading Bruce and Bailey are aiming for, and as it progresses, the video turns into the record of a sort of rehearsal, in which the two readers, gently nudged by Mismar, read the German jurist’s words while attempting to explain the USA as they see it in the 2010s.

As such, Schmitt’s notions of political ally and enemy are transposed into the universe of North American military conflicts and the argument of fear as the bedrock of politics sheds fresh light, and no little doubt, on the debate concerning the right to bear arms (as urgent in Brazil as it is there). Accompanying Carl Schmitt, Bruce and Bailey ask themselves about the prerequisites of a just war and the possible or Utopian means of avoiding it.

Despite the work’s capacity to generate empathy, with everyday and affable characters, *Schmitt, You and Me* still disturbs, as in the opinions the men proffer we can hear clear echoes of Hannah Arendt and her reflections on the banality of evil. ● G.B.

Schmitt, You and Me, 2016-2017
vídeo [video]





PAUL ROSERO CONTRERAS

Quito, Equador, 1982
Vive em Quito

O trabalho do artista Paul Rosero Contreras caracteriza-se por explorar a paisagem e a maneira como a transformação da vida vegetal e animal ocorre de modos inesperados. Aparecem, em sua obra, temas relacionados ao meio ambiente, à modificação biológica das espécies, à geopolítica, ao efeito das condições meteorológicas na vida, à história e à alteração dos ecossistemas. O artista aproxima-se de territórios distintos através de um olhar minucioso, que mimetiza e subverte os imaginários visuais associados à representação e à ficção científica e ao registro geográfico.

Dark Paradise: Humans in Galapagos [Paraíso escuro: humanos em Galápagos] investiga o território e as formas de vida na ilha de Galápagos, que permaneceu em grande medida inabitada até sua anexação pelo Equador em 1832. Esta videoinstalação apresenta duas projeções simultâneas, *The Origin of Pink* [A origem do rosa] e *Purple Haze* [Neblina roxa], contrapondo um cenário vulcânico terrestre e uma paisagem submarina, ambas retratadas como forças que refletem o passado e projetam o futuro das espécies e do planeta.

The Origin of Pink propõe uma ficção em torno das iguanas que habitam a ilha. O artista investiga uma aparente raiz biológica associada à pigmentação rósea na pele desses animais. Esse estudo sobre a cor gera uma série de conexões, que remetem aos processos de preservação e mutação em um cenário aparentemente hostil. *Purple Haze* registra as atividades submarinas de fontes hidrotermais e a maneira como esta produção de moléculas de hidrogênio gera reações químicas e físicas que constroem e sustentam ecossistemas de diferentes formas de vida.

Rosero Contreras parece estabelecer, assim, uma metáfora das mudanças sociais e culturais a partir das formas incertas com que as morfologias corporais se transformam e se adaptam ao longo do tempo. Seu trabalho é um comentário sobre como as diferentes possibilidades de vida que surgem em ambientes inóspitos muitas vezes escapam ao olhar e ao visível. ● M.A.L.

Quito, Ecuador, 1982
Lives in Quito

The work of the artist Paul Rosero Contreras largely explores the landscape and the myriad and unexpected ways plant and animal life undergoes endless transformation. His art broaches themes related to the environment; the biological modification of species; geopolitics; the effects of meteorological conditions on life; history; and ecosystem change. The artist wrangles with different territories through painstaking scrutiny, which imitates and subverts the visual repertoires associated with representation, science fiction, and the geographical record.

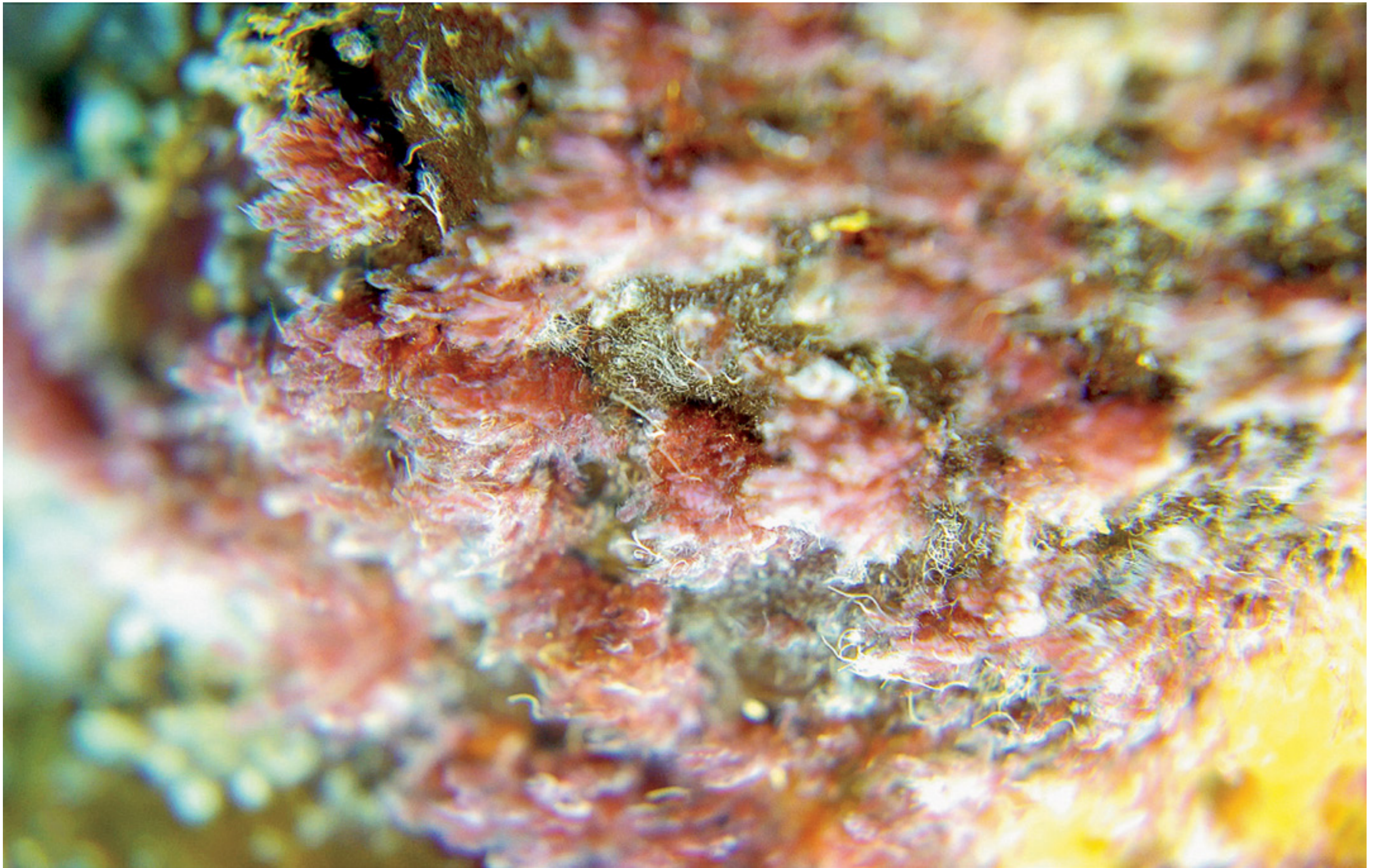
Dark Paradise: Humans in Galapagos explores the territory and forms of life on the Galapagos Islands, which were largely uninhabited until annexation to Ecuador in 1832. This video-installation presents two parallel projects, *The Origin of Pink* and *Purple Haze*, counterposing a volcano on land and a hydrothermal vent underwater, both portrayed as forces that reflect the past and design the future of the planet and its species.

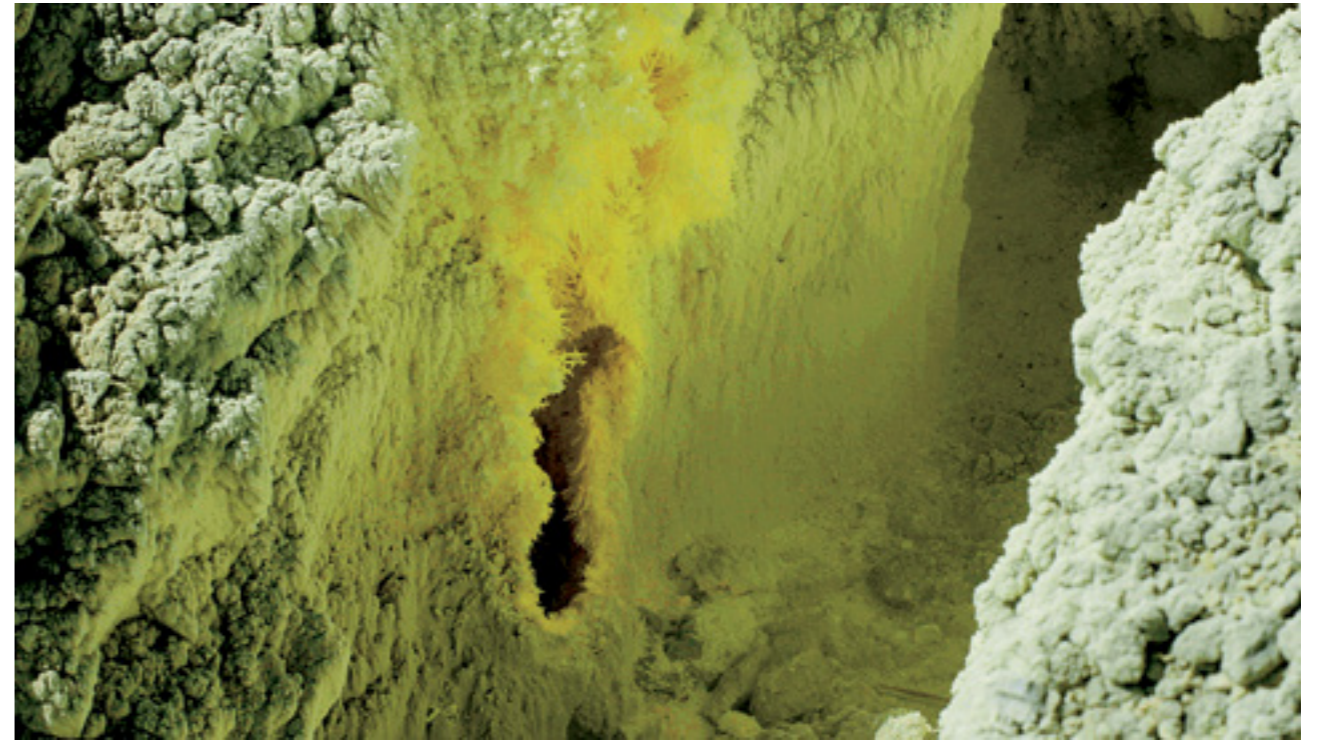
The Origin of Pink spins a fictional narrative around the island's iguanas, investigating an apparent biological cause for the pinkish pigmentation of the reptile's skin. This study into the iguana's characteristic hue generates a series of connections with processes of preservation and mutation in an apparently hostile environment. *Purple Haze* records the underwater activities of hydrothermal vents and their constant belching of hydrogen molecules that generate chemical and physical reactions that create and sustain a host of ecosystems and forms of life.

In this fashion, Rosero Contreras establishes a metaphor for social and cultural change through the uncertain manners in which bodily morphologies transform and adapt over time. His work is a comment on how the manifold solutions life finds in the most inhospitable environments very often remain unseen and pass unnoticed. ● M.A.L.

Dark Paradise: Humans in Galapagos, 2016-2019
videoinstalação [video installation]







PAULO MENDEL & VITOR GRUNVALD

PAULO MENDEL
Rio de Janeiro, Brasil, 1979
Vive em São Paulo, Brasil

VITOR GRUNVALD
Belém, Brasil, 1983
Vive em Porto Alegre,
Brasil

Domingo é uma videoinstalação que integra o Projeto Família Stronger, colaboração entre o diretor Paulo Mendel e o antropólogo visual Vitor Grunvald, e constitui uma investigação documental transmídia sobre as práticas da Família Stronger, coletivo da cidade de São Paulo. Assim como outras famílias LGBTQIA+, a Stronger constrói formas de parentesco alternativas às concepções fundamentalmente marcadas pela ideia de consanguinidade. Por conta disso, todos os membros do grupo assumem um mesmo sobrenome.

Ao longo da pesquisa para o projeto, Mendel e Grunvald se viram construindo um improvável desenho familiar. Se a noção de “família tradicional” virou centro de convergência para ações perversas de aniquilamento das diferenças, a Família Stronger constrói, em oposição, um grupo político e afetivo marcado por práticas de inclusão e por uma defesa radical da diversidade.

A consolidação de uma agenda de direitos nas últimas décadas teve como contrapartida o avanço de um conservadorismo que almeja condenar práticas dissidentes em relação a um padrão classista, racista e cis-heteronormativo. Na contramão desse movimento, testemunhamos corpos que representam formas vivas de resistência; corpos que até recentemente não eram considerados apropriados para ocupar o espaço público, mas que agora reivindicam seu lugar de direito na arena política.

A crescente conscientização do momento histórico gerou, entre os membros do coletivo, uma participação intensa nos espaços de ativismo que tomaram as ruas brasileiras desde junho de 2013. Por isso, vemos em *Domingo* um almoço de família subversivo, entremeado por imagens insurgentes de uma manifestação de rua contra o golpe de 2016. A escolha de uma data única, o domingo que dá título ao trabalho, foi motivada pelo entendimento de que essas imagens refletem um cotidiano que equaciona, constantemente, diversão e resistência – ou, nas palavras dos artistas, uma articulação entre “ferro e luta”. ● L.D.

PAULO MENDEL
Rio de Janeiro, Brazil, 1979
Lives in São Paulo, Brazil

VITOR GRUNVALD
Belém, Brazil, 1983
Lives in Porto Alegre,
Brazil

Domingo [Sunday] is a video installation from the Projeto Família Stronger [Stronger Family Project], a collaboration between the director Paulo Mendel and the visual anthropologist Vitor Grunvald, and comprises a transmedia documental investigation into the practices of Stronger Family, a São Paulo city collective. As with other LGBTQI+ families, Stronger builds alternative family ties that go beyond the notion of consanguinity. United under a single family, all of the members adopt the same surname.

While researching the project, Mendel and Grunvald found themselves building an unlikely family structure. If the notion of the “traditional family” became the center of convergence for perverse attempts to annihilate differences, the Stronger Family works in the opposite direction, creating a political and emotional bond marked by practices of inclusion and a radical defense of diversity.

The consolidation of a rights agenda over recent decades has been countered by a rising conservatism intent on condemning practices that deviate from the classist, racist, cis-heteronormative standard. Pulling against this movement are bodies that represent living forms of resistance; bodies that, until recently, couldn’t even be seen in public, but which are now demanding their rightful place in the public arena.

Among the collective’s members, this growing awareness of the historical moment we’re living in generated intense engagement in the forums of activism that have been taking to Brazil’s streets since June 2013. In response to that, *Domingo* presents us with a subversive family Sunday lunch interspersed with insurgent images of a street demonstration against the coup d’état in 2016. The choice of a single day—Sunday—was based on an understanding that these images reflect an everyday world that constantly equates fun and resistance—or, as the artists put it, “ferro [party] and struggle.” ● L.D.

Domingo, 2018
vídeo [video]



RONEY FREITAS & ISAEEL MAXAKALI

RONEY FREITAS
São Paulo, Brasil, 1983
Vive em São Paulo

ISAEEL MAXAKALI
Santa Helena de
Minas-MG, Brasil, 1978
Vive em Ladainha-MG,
Brasil

RONEY FREITAS
São Paulo, Brazil, 1983
Lives in São Paulo

ISAEEL MAXAKALI
Santa Helena de
Minas-MG, Brazil, 1978
Lives in Ladainha-MG,
Brazil

Em 1970, a formatura de uma turma da Guarda Rural Indígena (GRIN) foi registrada em 16 mm por Jesco von Puttkamer (1919-1994), em Belo Horizonte. Criada um ano antes, a GRIN é contemporânea de outras instituições correccionais brasileiras destinadas a controlar o mundo indígena, como o Reformatório Krenak e a Fazenda Guarani. Puttkamer, um dos principais fotógrafos dedicados ao mundo indígena no século 20, colaborava como *freelancer* com importantes publicações e emissoras internacionais. As imagens mostram indígenas uniformizados fazendo uma demonstração dos conhecimentos adquiridos na sua formação como guardas rurais: a marcha ordenada, as técnicas de luta e o uso do pau de arara, entre outros.

A primeira sequência de *GRIN*, de Roney Freitas e Isael Maxakali, é um fragmento do filme de Puttkamer, descoberto acidentalmente em 2012. A partir dele, o documentário acompanha Maxakali em sua tentativa de ouvir, dos maxakali que participaram da Guarda, as razões e o contexto de sua adesão ao aparato repressivo; assim, traz a perspectiva indígena sobre esse momento da história nacional recente.

Da violência da presença militar nas aldeias, dão-nos indícios a narração em *off* de Isael, que situa pontualmente o espectador não indígena no universo maxakali, e os depoimentos, que mencionam a grilagem de terras, a proibição do uso da língua e as relações de trabalho análogas à escravidão. A presença de Isael, dentro e fora de quadro, costura os depoimentos ao contexto atual de disputas entre os maxakali e o mundo não indígena. *GRIN* encerra com uma promessa dirigida ao futuro, indicando o desejo de Isael de retomar partes do território perdido e dar sentido aos mortos do passado. ● G.B.

In 1970, the graduation of a class of Rural Indigenous Guard (GRIN) cadets was filmed in 16 mm by Jesco von Puttkamer (1919–1994), in Belo Horizonte. Created only the previous year, GRIN is a contemporary of other correctional Brazilian institutions designed to control the indigenous environment, including the Krenak Reformatory and the Guarani Ranch. Puttkamer, one of the foremost 20th-century photographers specialized in the indigenous world, collaborated as a freelancer with some important international publications and TV networks. The pictures show Indians in uniform giving a demonstration of the skills acquired at the academy, such as marching in step, using martial arts, and operating the macaw's perch torture technique, among others.

The opening sequence of *GRIN*, by Roney Freitas and Isael Maxakali, shows an excerpt from Puttkamer's film, accidentally discovered in 2012. Based on this extract, the documentary accompanies Maxakali as he attempts to find out from Maxakali Guard members why they chose to join this organ of repression, and in so doing gives the Amerindians' perspective on this passage from Brazil's relatively recent past.

Regarding the violence of the military presence in the indigenous homelands, Isael's voice-over—which offers the viewer some context concerning the Maxakali—and the interviews conducted paint a panorama of land-grabs, the prohibition of native languages, and the imposition of de facto slave labor. Isael's presence on and off screen weaves the interviews into a wider backdrop of present disputes between the Maxakali and the non-indigenous world. *GRIN* comes to a close with a promise for the future, indicating Isael's desire to regain lost swaths of his people's land in order to confer some meaning upon the loss of life suffered by his tribe. ● G.B.

GRIN, 2016
vídeo [video]





ROSANA PAULINO

São Paulo, Brasil, 1967
Vive em São Paulo

O lugar de fala de Rosana Paulino é fundamental para a compreensão de sua obra: o vínculo entre o trabalho e sua condição de mulher negra em um país forjado pela escravidão é crucial em sua produção. Justamente por ocupar esse lugar, Paulino conhece sua árvore genealógica somente até a geração de suas avós. Por isso, ao se aproximar de fotografias de mulheres negras (escravizadas ou libertas) realizadas no Brasil oitocentista, a artista se pergunta se algumas daquelas pessoas não poderiam fazer parte de sua própria família. Quem seria a ancestral do núcleo familiar ao qual a artista pertence? Se essa matriarca poderia ser qualquer africana desembarcada em portos brasileiros, por que não seria sua a efígie daquela escrava anônima retratada por um determinado fotógrafo? E se não fosse, por que não a escolher como uma bisavó distante, imaginada, a quem se dispensa amor e carinho? Foram essas algumas das indagações que levaram a artista a refletir sobre as questões de ancestralidade e memória, tão importantes em sua trajetória, e presentes em *Das avós*.

Nesta instalação realizada especialmente para a Bienal Sesc_Videobrasil, imagens em *looping* são projetadas em uma sala escura. Em cada uma delas, acontece uma performance curta, na qual uma jovem trava contato com imagens de mulheres negras do Brasil colonial. Esse contato tem como eixo uma relação de cuidado com essas representantes da ancestralidade. Paulino alinhava essas personagens a sua própria história de vida, reconstruindo os laços perdidos por meio de um resgate simbólico das inúmeras memórias usurpadas. Na sala escura, espocam ainda brevíssimos lampejos de imagens de pessoas que foram escravizadas, aquelas mesmas que estão sendo acalentadas na performance. Essas lembranças operam como sombras, imagens-fantasma que nunca cessam de retornar para cobrar presença em uma história ainda pouco elaborada por nós enquanto nação – sobretudo agora, quando a máquina colonial encontra novos e perversos meios de se atualizar. ● L.D.

São Paulo, Brazil, 1967
Lives in São Paulo

Rosana Paulino's place of speech is key to understanding her work: the link between her art and her black womanhood in a nation forged out of slavery is crucial to her production. It's a historical narrative concisely told in the fact that Paulino's genealogical tree stretches no further back than her grandmothers' generation. And so, raking through photographs of black women (slaves or otherwise) from the 1800s, the artist asks herself whether any of them might be relatives of hers. To whom can we trace the lineage of the artist's nuclear family? If the matriarch could be any African woman arriving in Brazil aboard one of the many slave ships, who is to say she hasn't stared into her face in one of those pictures? And even if that is not the case, what's to stop her from electing a great-grandmother from among those women and making her the object of her familial affections? These were just some of the critical questions that led Martins to reflect on ancestry and memory, both important in her trajectory, in *Das avós* [On the grandmothers].

In this installation created especially for the Bienal Sesc_Videobrasil, looping images are projected in a darkened room. Each picture is accompanied by a brief performance in which a young woman tries to make contact with images of black women from colonial Brazil. This contact is governed by a relationship of care toward these ancestors. Paulino aligned these people with her own life story, reconstructing lost ties through the symbolic restoration of countless usurped memories. In that dark room, images of former slaves flicker briefly into life, just long enough to be honored and loved in the accompanying performances. These memories are shadows, ghost images that never cease to haunt us, demanding inclusion in a Brazilian history still only patchily compiled—a shortcoming that has become all the more important now that the colonial machinery has found perverse new ways to resume its grind. ● L.D.

Das avós, 2019
videoinstalação [video installation]





SADIK ALFRAJI

Bagdá, Iraque, 1960
Vive em Amersfoort, Países Baixos

A animação *I Am the Hunter, I Am the Prey* [Eu sou o caçador, eu sou a caça] reflete sobre a relação entre caçador e caça em sua dimensão dialética, na qual a existência de um polo é condição para a existência do outro. A relação, vigente enquanto dura a caçada, surge em textos e imagens de diferentes tradições culturais, que Alfraji explora como uma espécie de catálogo visual, reunindo um amplo repertório de referências – mitos, manuscritos islâmicos, desenhos anatômicos, livros escolares, cosmologias – que falam, cada uma a sua maneira, algo sobre a caçada e seus personagens.

Na animação, caçador e caça são representados por dois perfis masculinos que se veem frente a frente. Embora seus contornos mantenham-se fixos ao longo de todo o vídeo, no interior dos perfis desenrola-se uma espécie de caçada imóvel, na qual o artista retrabalha, em pequenas sequências, as referências reunidas. O uso de diferentes recursos de animação permite a Alfraji explorar, com delicadeza, os sentidos diversos da caçada: se não há caçador sem caça ou caça sem caçador, de outro ponto de vista, o caçador também pode se tornar caça e a caça se tornar caçador, e a obra busca figurar a experiência singular desse perspectivismo.

I Am the Hunter, I Am the Prey foi comissionada pela Ruya Foundation para ser exibida no pavilhão iraquiano da 57ª Bienal de Veneza (2017). No pavilhão, a exposição *Archaic* teve curadoria de Tamara Chalabi e Paolo Colombo, e reuniu artistas modernos e contemporâneos do país, além de quarenta artefatos oriundos do Museu Nacional do Iraque. ● G.B.

Baghdad, Iraq, 1960
Lives in Amersfoort, The Netherlands

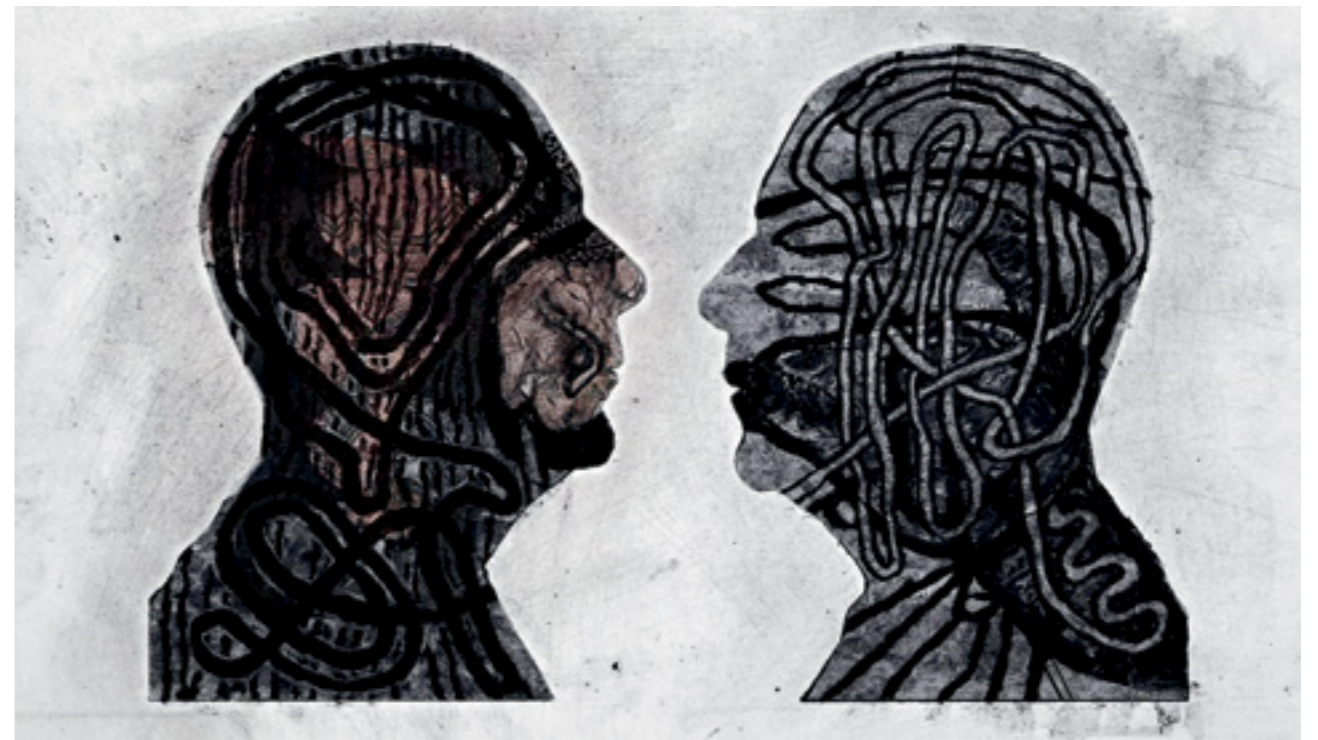
The animated video *I Am the Hunter, I Am the Prey* reflects on the relationship between the hunter and the hunted in its dialectical dimensions, in which the existence of one is the sine qua non for the existence of the other. The relationship, which exists for the duration of the hunt, emerges in texts and images taken from different cultural traditions, which Alfraji explores as a visual catalogue of sorts, a billowing repertoire of references—myths, Islamic manuscripts, anatomical drawings, schoolbooks, cosmologies—that speak, each in its own way, of the hunt and its protagonists.

In the animation, the hunter and the prey are represented by a pair of masculine profiles, placed face to face. While the contours of these busts remain unaltered throughout, the interiors become the hunting grounds for a chase that flurries through rapid sequences in which the artist reworks the chosen references. The use of different animation devices enables Alfraji to delicately explore the various meanings of the hunt: if there is no hunter without prey and no prey without a hunter, it's also true that the prey can become the hunter, and the hunter, the hunted. And it is precisely this switching of roles that the work aims to capture.

I Am the Hunter, I Am the Prey was commissioned by the Ruya Foundation for the Iraqi Pavilion at the 57th Venice Biennale (2017). The exhibition *Archaic*, hosted by the pavilion, was curated by Tamara Chalabi and Paolo Colombo and featured modern and contemporary Iraqi artists and forty artifacts from the National Museum of Iraq. ● G.B.

I Am the Hunter, I Am the Prey, 2017
vídeo [video]





TANG KWOK-HIN

Yuen Long, Hong Kong, 1983
Vive em Yuen Long

Contíguas no espaço expositivo, as duas obras de Tang Kwok-hin presentes na Bienal Videobrasil voltam-se à experiência familiar e à capacidade evocativa de certos objetos. Em uma abordagem documental, *Grandpa Tang* [Vovô Tang] reúne itens que pertenceram aos antepassados do artista e fragmentos de obras realizadas por Hin entre 2005 e 2015, compondo uma espécie de mapa que aproxima relíquias familiares e memórias pessoais. *I Call You Nancy* [Eu chamo você de Nancy], de tom ficcional, é um exercício especulativo em que o artista imagina Nancy, a irmã mais nova que, em função da política do filho único vigente na China até 2015, ele nunca teve.

No primeiro caso, os objetos têm densidade histórica: são indícios do tempo que passa, de uma trajetória artística em desenvolvimento e de tradições culturais simplificadas ou abandonadas. A memória, de qualquer forma, aninha-se neles. Já no segundo caso, é preciso imaginar, e Hin coleta da internet imagens e informações que possam dar subsídios a esse exercício. A irmã imaginada tem feições similares às dele e o cabelo tingido de louro; estuda em outro país, de onde talvez não volte – por isso o artista compõe um álbum com as imagens e informações recolhidas, para que ele e os pais se lembrem sempre de Nancy, apesar da distância.

Ambos os vídeos funcionam como desdobramentos do partido poético daquilo que os objetos narram. Em *Grandpa Tang*, Hin registra a celebração do Ano-Novo e do Festival da Lua, festas importantes no calendário chinês. *I Call You Nancy* mostra, em um plano fixo tomado de cima, as mãos da mãe do artista folheando o álbum de Nancy. De maneira análoga à que ocorre em *Grandpa Tang*, o caráter coletivo desse material – são, afinal, fotografias e informações de diferentes mulheres – deixa evidente a dimensão social e coletiva de nossas memórias e trajetórias individuais. ● G.B.

Yuen Long, Hong Kong, 1983
Lives in Yuen Long

Side by side in the exhibition space, the two works by Tang Kwok-hin on show at the Bienal Videobrasil explore the experience of family and the evocative capacity of certain objects. Taking a documental approach, *Grandpa Tang* is a gathering of items that belonged to the artist's forebears and fragments of ten years of his own work produced between 2005 and 2015, comprising a map of sorts that brings family heirlooms into tangency with personal memories. More fictional in tone, *I Call You Nancy* is a speculative exercise in which the artist imagines the life of a younger sister he might have had were it not for the one-child policy in place in China up until 2015.

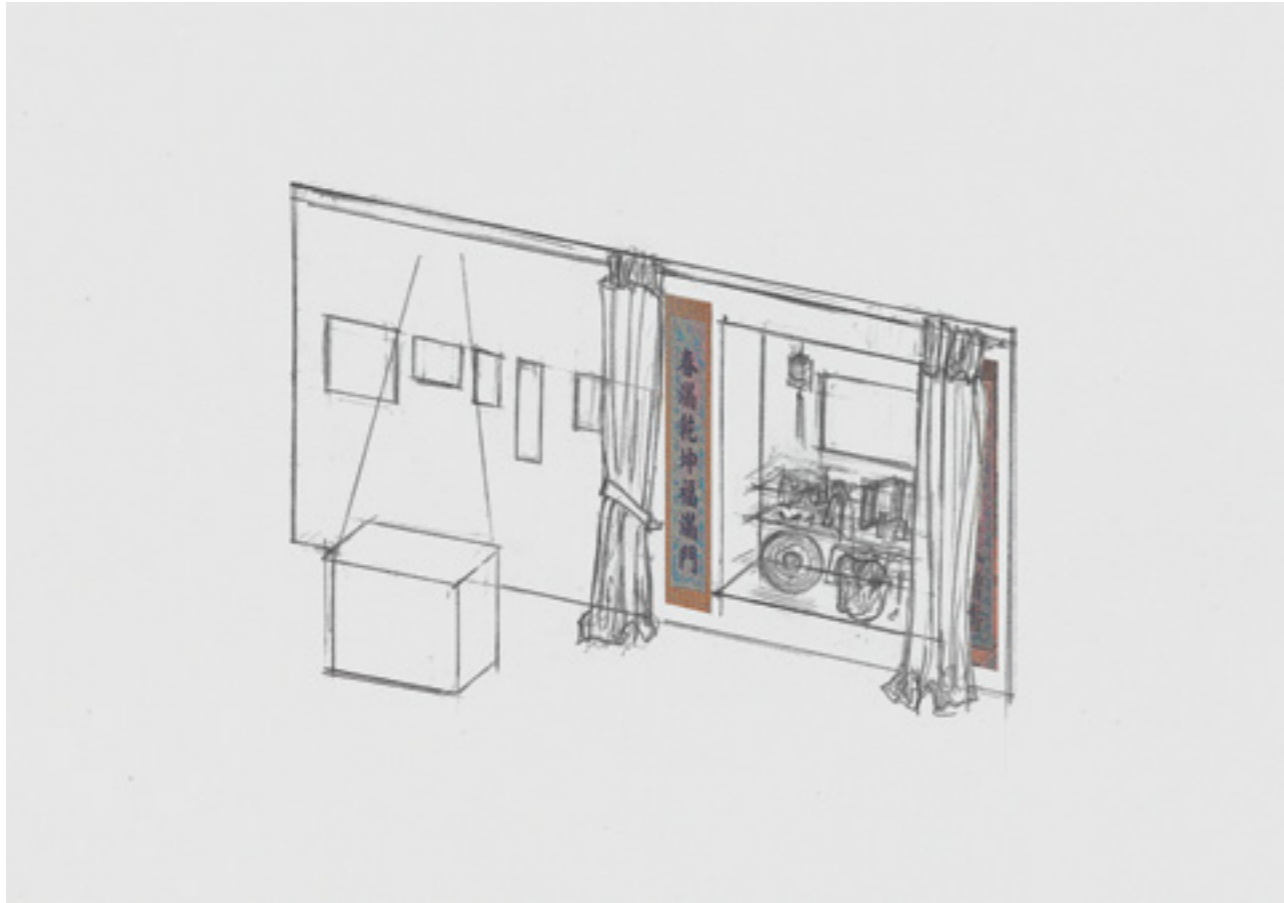
In the first work, the objects have historical density, as vestiges of time past, of an artistic career in development, and of simplified or simply abandoned cultural traditions. The memory here is real and imbued in the objects. The second work, on the other hand, operates through imagination, as Hin cobbles his imaginary sister's life out of internet images and trawled information. Hin's fictional sister resembles him, has dyed blonde hair, studies abroad, and may never return—hence the artist's need to keep her close through a photo album/scrapbook full of snippets and pictures, so that he and his parents will always have Nancy nearby, no matter how far away.

Both videos unfurl around a poetic premise in what the objects narrate. In *Grandpa Tang*, Hin records the New-Year celebrations and the Moon Festival, two important dates on the Chinese calendar. In *I Call You Nancy*, a fixed mounted camera captures shots of the hands of the artist's mother as she leafs through Nancy's photo album. In a manner analogous to what happens in *Grandpa Tang*, the collective nature of this material—a patchwork of photos and tidbits of information about different women—reveals the shared and social dimension to individual lifetimes and memories. ● G.B.

Grandpa Tang, 2015
instalação [installation]



I Call You Nancy, 2012-2017
instalação [installation]



TERESA MARGOLLES

Culiacán, México, 1963
Vive na Cidade do México

O trabalho de Teresa Margolles fala da violência que caracteriza a experiência social na maioria dos países da América Latina. Com frequência abordando a violência contra as mulheres e aquela que é consequência do narcotráfico, Margolles – que trabalhou como legista por vários anos no México – trata de recolher seus rastros cotidianos, dos quais se apropria para retrabalhar em uma variedade de suportes.

A performance *Tela bordada* [Tecido bordado] consiste em bordar, com linhas coloridas, um tecido utilizado em necrotérios. A ação é executada por um grupo de mulheres que narram suas histórias enquanto trabalham. Juntas, elas produzem um objeto carregado de sentido, que põe em destaque o trabalho manual e coletivo executado sobre traços materiais da violência.

Não se trata de qualquer trabalho: o ato de bordar, ao contrário da costura – que uniria o que está separado ou rasgado, deixando uma espécie de cicatriz no tecido – não busca restaurar a integridade da peça de pano, reparando seus defeitos. Aqui, a ação coletiva assume uma dimensão integradora, que absorve, nas imagens bordadas, manchas e outras marcas do tecido. O aspecto processual da obra, por fim, confere ao espaço expositivo – ou, de maneira mais ampla, ao espaço da arte – uma dimensão de oficina, na qual mulheres se encarregam da laboriosa tarefa de elaborar e transformar os elementos de um passado violento.

Tela bordada é parte de uma série de tecidos que, reproduzindo a mesma estratégia poética em diferentes lugares do mundo, traça um panorama da presença devastadora da violência em diferentes comunidades. Após a execução do bordado, o vídeo que documenta a ação e reúne as narrativas das bordadeiras será exibido no espaço expositivo junto do tecido trabalhado. ● G.B.

Culiacán, Mexico, 1963
Lives in Mexico City

The work of Teresa Margolles speaks of the violence that marks the social experience in most Latin American countries. Frequently exploring violence against women and drug-related warfare, Margolles, who worked as a coroner in Mexico for several years, gathers up the humdrum vestiges violence leaves behind, which she then appropriates and reworks with the help of a variety of artistic supports.

The performance *Tela bordada* [Embroidered fabric] documents the embroidering of a sheet of fabric used in morgues. The action is performed by a group of women who tell their stories as they work. Together, they produce an object steeped in meaning that underscores the manual and collective aspects of the colorful creations laid down on the blood-stained cloth.

And embroidery is not just any work: unlike sewing, which unites that which is separate or torn while leaving a seam that is, effectively, a scar, the act of embroidering does not attempt to restore the torn or repair the flawed. Here, the collective action takes on an integrating dimension that absorbs the bloodstains into the embroidered images. The procedural aspect of the piece lends a workshop feel to the exhibition space—the art world itself, more amply—with all these women rallying to the painstaking task of transforming a violent past through craft.

Tela bordada belongs to a series of textile works that, adopting the same poetic strategy in different parts of the world, charts the devastating presence of violence in disparate communities. Once the embroidery is complete, the video documenting the work and the stories of the embroiderers is screened in the exhibition hall, alongside the embroidered sheet. ● G.B.

Tela bordada, 2019
performance, video e tecidos [performance, video, and fabric]





THANH HOANG

Lam Dong, Vietnã, 1984
Vive na Cidade de Ho Chi Minh, Vietnã

Nikki's Here [Nikki está aqui] pode ser lido como uma espécie de crônica a respeito do choque de culturas. De um lado está a personagem que dá nome ao trabalho, Nikki, uma jovem nascida no Vietnã e radicada em Nova York, que trabalha como terapeuta tântrica – aqui, o tantra não envolve sexo, mas sim técnicas de relaxamento relacionadas ao que seria um processo de cura. Do outro lado está seu marido, Calvin, um nova-iorquino que ganha a vida consertando peças usadas de computador e tem o hábito de colecionar bonecos de super-heróis. Completa a família o cão, Chance, que, ao final, se revelará importante para a narrativa do casal.

Acompanhamos, ao longo do vídeo, o dia a dia dos dois: jantares no pequeno apartamento em Nova York, momentos de Nikki com seus diferentes clientes e com uma agente cheia de tiques nervosos, e sua busca para se tornar uma cidadã legalizada, enquanto Calvin se distrai com ícones infantis da cultura norte-americana. Os pequenos embates entre os dois, que permeiam toda a obra, envolvem, invariavelmente, o dinheiro: esse eixo central da vida nos Estados Unidos se faz presente do início ao fim do trabalho, lado a lado com o processo de empoderamento de Nikki, que se mostra ativa diante de clientes extremamente frágeis, assim como perante o marido e sua adolescência tardia.

Visto por esse ângulo, *Nikki's Here* descortina-se como um misto de documentário e ficção cujo enredo inusitado traz uma insuspeitada mensagem feminista. ● L.D.

Lam Dong, Vietnam, 1984
Lives in Ho Chi Minh, Vietnam

Nikki's Here can be read as a sort of fictional account of culture shock. On the one hand, we have the eponymous Nikki, a young woman born in Vietnam but resident in New York, where she works as a Tantric therapist (not the sexual kind; she teaches relaxation techniques for curative purposes). On the other, we have her New Yorker husband Calvin, a computer repairman who collects superhero action figures as a hobby. Completing the family is their dog Chance, who, we soon learn, played a crucial role in the couple's story.

The video accompanies the couple in their day-to-day lives: dinners at their small New York apartment, Nikki with her various clients and agent full of nervous tics, and her own quest to become a legal alien, while Calvin spends his spare time with icons of his typical American childhood. Their little clashes throughout the film invariably come down to money—the ever-present backbone of life in the USA—and Nikki's own empowerment—she's always in the driving seat vis-à-vis her vulnerable clients and overgrown teenager husband.

Seen from this angle, *Nikki's Here* reveals itself to be a mix of documentary and fiction based around an unusual plot that conveys an unexpectedly feminist message. ● L.D.

Nikki's Here, 2018
vídeo [video]



THIERRY OUSSOU

Allada, Benim, 1988
Vive entre Allada e Amsterdã,
Países Baixos

Uma das obras comissionadas pela 21ª Bienal Sesc_Videobrasil, *What Is Left of the Sugar Cubes?* [O que resta dos cubos de açúcar?] é uma reflexão sobre a memória e os afetos que circundam sua preservação e difusão. Realizada a partir de uma estadia de Thierry Oussou no Brasil, a videoinstalação reúne depoimentos de diversos profissionais ligados ao Museu Memorial Cemitério dos Pretos Novos e ao Museu Nacional, ambos no Rio de Janeiro.

Localizado na antiga residência imperial, na Quinta da Boa Vista, o Museu Nacional foi vítima, em 2018, de um incêndio que consumiu quase todo o edifício e aproximadamente 80% de sua coleção. Dada a magnitude da tragédia, desde o primeiro momento ela provocou a mobilização de pesquisadores, professores e outros profissionais vinculados à instituição, a fim de salvar o que fosse possível da coleção e dos equipamentos.

O Museu Memorial foi criado por proprietários de um imóvel na zona portuária do Rio, que encontraram, acidentalmente, durante uma reforma, ossadas humanas em seu terreno. A instituição guarda a memória dos africanos escravizados que morriam antes de serem vendidos no Brasil e eram depositados na vala comum, que funcionou ali entre 1769 e 1830. Marco da diáspora africana no país, o Museu Memorial subsiste graças ao empenho dos proprietários e sua rede de colaboradores.

What Is Left of the Sugar Cubes? toma o açúcar como metáfora da história – ou melhor, dos objetos que a materializam. Oussou leva em conta o caráter coletivo e transnacional do patrimônio mantido e perdido nas duas instituições, buscando não só compreender a árdua permanência do passado entre nós – abandonado ou intencionalmente apagado –, mas também saber o que, apesar de tudo, resta. ● G.B.

Allada, Benin, 1988
Lives between Allada and Amsterdam,
The Netherlands

One of the works commissioned by the 21st Biennial Sesc_Videobrasil, *What Is Left of the Sugar Cubes?* is a reflection on the memory and emotions that surround its preservation and dissemination. Produced during Thierry Oussou's stay in Brazil, the video installation features recordings with numerous professionals associated with the Museu Memorial Cemitério dos Pretos Novos and the Museu Nacional, both in Rio de Janeiro.

In 2018, the Museu Nacional lost approximately 80 percent of its collection when the premises, the former Imperial residence at Quinta da Boa Vista, was engulfed in flames. Given the magnitude of the tragedy, straight away researchers, academics, and other professionals with ties to the institution rallied in an attempt to salvage as much of the collection and equipment as possible.

The Museu Memorial was created by the owners of a site in Rio's docklands area where human bones were upturned during reconstruction work. The institution safeguards the memory of the many African slaves who died in Brazil while awaiting sale and whose remains were dumped into a mass grave that functioned between 1769 and 1830. A beacon for the African Diaspora in Brazil, the Museu Memorial only exists today thanks to the efforts of its owners and their network of collaborators.

What Is Left of the Sugar Cubes? takes sugar as a metaphor for history, or rather the objects through which history materializes. Oussou takes into account the collective and transnational nature of the heritage respectively lost and maintained by these two institutions, striving not only to understand the penury in which the past lingers amongst us—abandoned or intentionally erased—but also to measure what has managed to survive despite it all. ● G.B.

What Is Left of the Sugar Cubes?, 2019
videoinstalação [video installation]





TIÉCOURA N'DAOU

Mopti, Mali, 1983
Vive em Bamako, Mali

Tombuctu, no Mali, foi fundada no século 5 e está localizada em um dos portais de acesso ao deserto do Saara. A cidade foi um importante centro de difusão da cultura islâmica nos séculos 15 e 16, famosa pelo seu mercado de manuscritos, pela universidade corânica Sancoré e pelas suas 180 madraças, centros de estudos islâmicos. Em 1988, as três grandes mesquitas de Tombuctu – Djingareiber, Sancoré e Sidi Yahia –, além de dezesseis mausoléus e lugares sagrados de uso público da cidade, foram declarados patrimônio mundial pela Unesco. Exemplos da arquitetura malinesa do barro, as construções estão hoje na lista de patrimônios em perigo, ameaçadas pelo avanço do deserto.

Em 2012, Djingareiber foi atacada por grupos insurgentes e movimentos islâmicos armados, que buscavam tomar o controle do norte do Mali. Cessados os conflitos, a mesquita foi restaurada com a ajuda da população, que colaborou na aplicação do reboco da fachada: mulheres e homens de todas as idades se reuniram na tarefa de restauro, que marcou, de modo positivo, a vida da comunidade.

A série de fotografias *Djingareiber* é um registro desse momento importante. O ataque ao patrimônio motivou reações por todo o país, e a reconstrução da mesquita tornou-se símbolo dos esforços pela reestruturação da vida cultural de Tombuctu. Na série, sobressaem os muitos corpos empenhados no trabalho coletivo. Sem pretender narrar o processo cronologicamente, as fotografias mostram o preparo do barro e a aplicação, por várias mãos, do material na fachada. A ação, que repete a das inúmeras outras mãos que já trabalharam ali, ecoa laços comunitários que remontam ao passado distante. Nesse sentido, a série é proposta por Tiécoura N'Daou como um gesto de toda a população, que busca fixar esse momento de coesão social e esperança no futuro. ● G.B.

Mopti, Mali, 1983
Lives in Bamako, Mali

Timbuktu, in Mali, was founded in the 5th century and is located at one of the gateways to the Sahara Desert. The city was an important center for the propagation of Islamic culture in the 15th and 16th centuries, famous for its manuscript market, the Qur'anic university Sankore, and its 180 madrassahs, centers for Islamic studies. In 1988, the three magnificent mosques of Timbuktu—Djingareiber, Sankore, and Sidi Yahya—and an ensemble of sixteen mausoleums and sacred public spaces were declared World Heritage Sites by UNESCO. Classic examples of Malian earthen architecture, the constructions are currently listed as vulnerable, with desert encroachment posing a significant threat.

In 2012, Djingareiber was attacked by armed Islamic militants fighting against an attempt by secular rebels to seize control over northern Mali. The mosque was restored after the cessation of hostilities, with the locals helping to re-plaster the façade. Men and women of all ages rallied to the task, in what was a very positive affirmation of community.

The series *Djingareiber* records this critical moment. The attack against this national landmark sparked a countrywide reaction, and the mosque reconstruction drive became a symbol of the effort to restructure the cultural life of Timbuktu. The series captures whole work chains engaged in communal labor. Without purporting to narrate the process chronologically, the photos show how the raw earth was prepared and applied by hand by crews of volunteers. This muck-in, which emulates the work of the countless other hands that have toiled on those structures, echoes community ties that stretch back into the distant past. In this sense, Tiécoura N'Daou presents the series as an offering by a community eager to establish this moment of social togetherness as a seed of hope for the future. ● G.B.

Djingareiber, 2017
fotografias [photographs]







TOMAZ KLOTZEL

Pelotas-RS, Brasil, 1979
Vive entre Pelotas e São Paulo, Brasil

Segundo a Comissão Pastoral da Terra, foram registrados 45 massacres e mais de duzentos assassinatos ligados a conflitos agrários no Brasil entre 1985 e 2017. O Pará, com 125 mortes, é o recordista em crimes desse tipo. Fragmento desse universo, *Ousadia, Majestade!* mostra, em três conjuntos compostos por fotografias e textos, elementos de uma investigação, iniciada em 2018, sobre locais de assassinatos motivados por disputas de terra no estado.

Os conjuntos são, nas palavras de Tomaz Klotzel, “imagens expandidas”, constituídas pelas fotografias dos locais das mortes acompanhadas de trechos de depoimentos diversos: alguns formais, dados à polícia, outros extraídos de conversas entre o artista, testemunhas dos crimes e parentes das vítimas, além da transcrição do julgamento do mandante de um dos assassinatos.

A transposição das falas para uma condição de texto-imagem busca completar, ainda segundo Klotzel, a construção de uma imagem reconhecida como lacunar em sua dimensão testemunhal. Mais ou menos íntimos, conforme o contexto do depoimento e a proximidade dos depoentes com as vítimas, os diferentes enunciados produzidos sobre os crimes revelam uma cartografia de afetos marcada pela violência, característica dos conflitos por terra em algumas regiões do Brasil.

A fotografia que integra cada imagem expandida é resultado do desejo de mapear, com precisão, os locais dos assassinatos. Associando-as aos elementos textuais, Klotzel expõe sua fatura, ao mesmo tempo em que expande o potencial evocativo das imagens, iluminando-as com os conteúdos subjetivos que as circundam. Seu intuito é construir um registro das ausências produzidas pelos assassinatos e narrar, ainda que de forma oblíqua, a supressão de vidas sem fama nem história que se desenrolam nas margens do progresso e dos modos de afeição do presente. ● G.B.

Pelotas-RS, Brazil, 1979
Lives between Pelotas and São Paulo, Brazil

According to the Pastoral Land Commission, there were forty-five massacres and two hundred murders associated with land-related conflicts in Brazil between 1985 and 2017. With 125 killings, Pará leads the field in this kind of crime. The three-photo/text sets of *Ousadia, Majestade!* [Boldness, majesty!], the results of an investigation begun in 2018, offer up a sliver of this reality, probing the scenes of these chilling denouements to land disputes in this northern Brazilian state.

As Tomaz Klotzel puts it, the sets are “expanded images” made up of pictures of the places where these murders took place and assorted extracts from formal witness statements, from other accounts given to the artist by eyewitnesses and relatives of the victims, and from the transcript of one of the murder trials.

According to the artist, transposing these narratives into a text/image conjunct was an attempt to round out an image recognized as full of evidential holes. Some more intimate than others, depending on the context of the depositions and the degree of proximity between the witnesses and the victims, the affirmations these people make about the murders reveal a cartography steeped in a breed of violence that has become all too common in certain regions of Brazil.

The photographic element in each expanded image derives from a desire to precisely map the scenes of these murders. By associating these images with textual elements, Klotzel lays bare their making while magnifying their evocative potential in the light of the surrounding subjective contents. His aim here is to devise a record of absences produced by these murders and to narrate, albeit obliquely, the quashing of anonymous lives that goes on along the fringes of progress and present modes of affection. ● G.B.

Ousadia, Majestade!, 2018
instalação [installation]





#VOTELGBT

#VoteLGBT é um coletivo vinculado aos movimentos sociais que lutam pela conquista dos direitos da população LGBTQI+. Suas ações operam como dispositivos artísticos, pedagógicos e militantes. Através de uma percepção expandida do campo da arte, seus membros disputam narrativas de representação e buscam incidir sobre a esfera social evocando, para tal, outras subjetividades. O *#VoteLGBT* atua no debate a respeito da representatividade dos corpos historicamente subalternizados, partindo de uma concepção da política como espaço simbólico de disputas.

O coletivo foi criado como desdobramento das manifestações ocorridas no Brasil em 2013. A movimentação política surgida nas ruas do país acabou por levar milhares de pessoas (em sua maioria jovens) a um novo tipo de militância, articulada não por instituições como sindicatos ou partidos políticos, mas pela internet, via redes sociais. Os fundadores do *#VoteLGBT* participaram também da *Revista Geni*, uma publicação on-line e gratuita que discutia, entre os anos de 2013 e 2016, questões relacionadas a gênero e sexualidade.

À época, Jean Wyllys era o único representante eleito declaradamente gay e já enfrentava diversas ameaças e agressões por homofobia (o deputado seria reeleito em 2018, mas não assumiria o cargo em 2019, em função de ameaças de morte que forçaram sua saída do Brasil). A partir da recusa de diversos partidos em discutir com seriedade as pautas da comunidade, foi criado o *#VoteLGBT*, plataforma que abrigaria todas as candidaturas que apoiassem os direitos da população LGBTQI+.

Na exposição, o coletivo apresenta *Voçoroca*. A palavra, que vem do tupi-guarani, quer dizer *terra rasgada*; nomeia, assim, uma depressão no solo, geralmente de grande profundidade, resultante de uma erosão subterrânea que atinge o lençol freático. Segundo os membros do coletivo, o objetivo é justamente tornar o Sesc 24 de Maio uma paisagem ainda mais empática para a comunidade LGBTQI+, através de diferentes ativações, como ofertas de serviços para essa comunidade, oficinas e rodas de conversa sobre política abertas ao público. ● L.D.


#VoteLGBT is a collective linked to social movements whose goal is to win the rights of the LGBTQI+ population. Their actions function as artistic, pedagogical, and militant devices. Through an expanded perception of the art field, the members question narratives of representation and strive to make an impact on the social sphere by evoking other subjectivities. Approaching politics as a symbolic arena for disputes, the collective furthers the debate on the representation of historically sidelined and demeaned bodies.

The collective was created out of the wave of street demonstrations held Brazil-wide in 2013. The effervescence of a street-level political movement rallied thousands of mostly young people behind a new type of militancy fostered not by institutions, such as trade unions or political parties, but by online sentiment, especially through social media. The founders of *#VoteLGBT* also contribute to *Revista Geni*, a free online journal that circulated between 2013 and 2016, discussing issues related to gender and sexuality.

At the time, Jean Wyllys was the only openly gay congressman in Brazil and he was facing constant homophobic threats and attacks (the congressman would be reelected in 2018, but would not take office in 2019 due to death threats that forced him to leave Brazil). *#VoteLGBT*, an umbrella platform for all LGBTQI+ friendly candidacies, was created in the face of flat refusal from various political parties to seriously discuss the community's issues.

For the exhibition, the collective presents *Voçoroca*. The Tupi-Guarani word means torn earth, thus naming a crater in the soil, usually of great depth, resulting from underground erosion that reaches the water table. According to the members of the collective, through different activations, such as the offering of services for this community, workshops, and open discussion groups on politics, the goal is precisely to make Sesc 24 de Maio a landscape yet more empathic for the LGBTQI+ community. ● L.D.

Voçoroca, 2019
instalação e ações com público
[installation and actions with the audience]



#VOTE
LGBT



XIMENA GARRIDO-LECCA

Lima, Peru, 1980
Vive entre Lima e Cidade do México

Desde 2010, Garrido-Lecca realiza uma série de projetos em Pucusana, aldeia de pescadores nos arrabaldes de Lima. A artista tem documentado as estruturas de bambu e madeira que encontra no deserto – e que, habitualmente, permitiam a pessoas de recursos econômicos escassos ocupar a terra e reivindicá-la como sua. Esse processo, frequentemente chamado de “invasões”, modelou a paisagem da costa do Peru desde os primeiros fluxos migratórios, nos anos 1950.

No vídeo *Lines of Divergence* [Linhas de divergência], produzido oito anos depois de sua primeira visita ao lugar, Garrido-Lecca documenta o processo atual de ocupação de terras. As linhas no deserto registram a divisão das terras em lotes hoje legalizados. Para a artista, as invasões representam uma importante força de oposição em relação aos efeitos da violência colonial, da discriminação, do aumento do custo de vida e da privatização progressiva do espaço público, ainda que sejam processos de ocupação vulneráveis.

Assim como seus outros projetos, esta obra explora as transformações associadas aos processos de modernização e seus efeitos na vida das pessoas. A artista enfatiza o papel das tradições vernáculas em relação aos novos modelos de vida associados à indústria e à aceleração econômica, e que geralmente se contrapõem à proteção do meio ambiente e ao respeito a outras formas de vida em comunidade. ● M.A.L.

Lima, Peru, 1980
Lives between Lima and Mexico City

Since 2010, Garrido-Lecca has been working on a series of projects in Pucusana, a fishing village on the outskirts of Lima. The artist has documented the bamboo-and-wooden structures erected in the desert, which are then occupied and claimed by the poor migrants. This process, often called “invasions,” has shaped Peru’s coastal landscape since the first migratory waves of the 1950s.

In the video *Lines of Divergence*, produced eight years after her first visit to the place, Garrido-Lecca documents the current land-occupation process. The lines drawn in the desert demarcate lots that have since been regularized as legally owned land. For the artist, staking land lots like this is important pushback against the effects of colonial violence, discrimination, rising costs of living, and the ongoing privatization of public space, even if achieved through precarious processes of appropriation.

Like much of her oeuvre, this work explores the transformation associated with the processes of modernization and their effects on people’s lives. The artist emphasizes the role grassroots tradition plays in countering the new models of life forged by industry and economic acceleration, generally devastating to the environment and other ways of living in community. ● M.A.L.

Lines of Divergence, 2018
vídeo [video]





Joia, 2019
banho eletrolítico de latão sobre alumínio, papel
[electrolytic brass bath on aluminum, paper]
14 x 14 cm



PREMIAÇÃO

TROFÉU

O troféu criado pelo artista Alexandre da Cunha para a 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil dialoga com a ideia de sentimento nacional que o historiador norte-americano Benedict Anderson relaciona ao fim dos impérios coloniais, entre outros fenômenos, no ensaio *Comunidades imaginadas*. A escultura de metal polido que será entregue aos premiados recria um coco com um canudo espetado, imagem onipresente em praias e ruas do Brasil e de países asiáticos. Trazida para o contexto da Bienal, ela remete tanto às economias informais das regiões tropicais quanto, numa nota mais provocativa, à fantasia cenográfica de seus paraísos de aluguel.

O coco de Da Cunha reproduz os golpes certos que os vendedores da fruta desferem para transformá-la no recipiente onde se bebe sua água: um corte seco, horizontal, na base, para que pare de pé, e outros, curtos e diagonais, no topo, para livrá-la de parte da casca e abrir o orifício por onde passa o canudo. Para o artista, são gestos propriamente escultóricos, que remetem à ação primitiva da transformação e ao escultor que trabalha uma pedra. De uma maneira que é recorrente em sua prática, ele se apropria do coco como escultura involuntária e, de certa forma, também do seu escultor.

Mesmo operando numa faixa de intervenção mínima, ao recriar as formas e texturas daquilo que chama de *esculturas encontradas* – um coco, um escovão, uma betoneira de uma tonelada –, o artista

faz mais que apenas deslocá-las do contexto original. Sua apropriação, que enfatiza questões formais e aspectos esculturais, produz o paradoxo de evocar temas mais amplos. Daí ele gostar de dizer que é menos um *fazedor* que um *apontador*.

Neste caso, o canudo descartável que compõe o troféu-coco e a caixa que o acondiciona, feita de madeira *pallet*, a mesma dos engradados onde se transporta hortifrúti nos mercados municipais brasileiros, acabam de invocar o legado de invenção e precariedade das economias e culturas pós-coloniais.

ALEXANDRE DA CUNHA (Brasil, 1969) nasceu no Rio de Janeiro e vive em Londres. Suas obras foram vistas em diversas cidades do mundo e estão em grandes coleções particulares e internacionais, como Tate (Reino Unido) e Inhotim (Brasil). Entre suas exposições recentes, destacam-se individuais no Pivô, São Paulo (2017) e no Museum of Contemporary Art Chicago (2015) e coletivas no Institute of Contemporary Art de Boston (2016) e no Wexner Center for the Arts em Ohio (2014). Grandes esculturas ao ar livre do artista encontram-se em exposição permanente no Laumeier Sculpture Park de St. Louis, Missouri; na área externa do Monsoon Building, em Londres, e na Rochaverá Tower em São Paulo. Atualmente, desenvolve obra pública para uma estação do metrô de Londres que será aberta em 2021.

PRÊMIOS

A 21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil concederá sete prêmios aos artistas e grupos participantes que forem apontados por seu júri internacional. Os prêmios são oferecidos pelos realizadores, por parceiros e com programas de residência ligados à Rede da Bienal.

Eles incluem bonificações em dinheiro, aquisições de obras e três residências artísticas de oito semanas de duração, com apoio para a produção de um novo trabalho. Os prêmios são:

Prêmio Sesc de Arte Contemporânea

Duas obras de artistas brasileiros serão contempladas com R\$ 50 mil cada uma e passarão a integrar o Acervo Sesc de Arte Brasileira.

Prêmio Estado da Arte

Destinado a artistas com trajetória consolidada, consiste em uma bonificação em dinheiro no valor de R\$ 100 mil.

Prêmio O.F.F. (Ostrovsky Family Fund)

A fundação norte-americana, conhecida por incentivar iniciativas artísticas inovadoras e independentes nos Estados Unidos, Israel e Brasil, oferecerá R\$ 25 mil a um trabalho envolvendo imagem em movimento.

Prêmio de Residência Sharjah Art Foundation

(Sharjah, Emirados Árabes Unidos)
O programa de residências da Sharjah Art Foundation oferece aos artistas visitantes um lugar de repouso, reflexão, pesquisa e exploração, além de um ponto de partida para os interessados em reavaliar sua relação com Sharjah, os Emirados Árabes Unidos e a região como um todo. Embora os objetivos específicos das residências possam variar, a Fundação busca propostas que reflitam, em amplo sentido, não só um interesse pelo contexto regional, mas também um envolvimento com ele. Isso pode ser o simples desejo de uma nova experiência cultural que venha a ter impacto

posterior no trabalho do artista ou pode resultar em um projeto que seja uma resposta direta a essa experiência. O programa promove e facilita as trocas entre os residentes, a comunidade local e a paisagem cultural mais ampla. O prêmio oferecido na Bienal será destinado a um artista que trabalhe com vídeo.

Prêmio de Residência MMCA Residency Changdong

(National Museum of Contemporary Art — Seul, Coreia do Sul)
O programa MMCA Residency Changdong, administrado pelo Museu Nacional de Arte Moderna e Contemporânea (MMCA), foi criado em Changdong, Seul, em 2002, para servir como plataforma de discursos criativos e promover a arte coreana globalmente. Os artistas residentes, selecionados através de diversos programas de residência, podem experimentar e explorar novas possibilidades em um ambiente de trabalho produtivo. Além disso, o programa MMCA Residency construiu redes globais de parceria com importantes residências artísticas em todo o mundo e facilitou trocas entre artistas e profissionais, incluindo curadores e acadêmicos de diversos campos. O programa abriga um estúdio particular, acomodações, galerias e áreas de trabalho externas. Também apoia o acesso aos equipamentos e eventos culturais da residência, como exposições, ateliês abertos, seminários e oficinas.

Prêmio de Residência Instituto Sacatar

(Ilha de Itaparica, Bahia, Brasil)
Localizada na ilha de Itaparica, Bahia, Brasil, a Sacatar Foundation oferece bolsas de residência artística

para profissionais de todas as nacionalidades, idades e disciplinas criativas. Os artistas são estimulados a se envolver com a comunidade baiana, potencializando o intercâmbio cultural, com resultados compartilhados em programas públicos locais e internacionais. Desde a sua criação, em 2001, já recebeu mais de 360 artistas de mais de sessenta países. Ponto de desembarque forçado de mais de um terço de todos os escravos sequestrados da África, a Bahia é um marco da diáspora africana nas Américas e personifica uma cultura intimamente ligada ao seu ambiente natural, onde as tradições e histórias indígenas, africanas e europeias têm uma polinização rica e plural. O Sacatar provoca os residentes a experimentar, envolver-se e criar inspirados por essas diferenças culturais.

JÚRI DE PREMIAÇÃO

ALEXIA TALA (Chile, 1966) é curadora-geral da Bienal de Arte Paiz, na Guatemala (2020), e diretora artística da Plataforma Atacama, especializada na pesquisa da arte latino-americana. Foi cocuradora da 8ª Bienal do Mercosul – *Ensaio de geopoética* (2011), da 4ª Trienal Poligráfica de San Juan de Porto Rico (2015) e da 20ª Bienal de Arte Paiz da Guatemala (2016), e curadora do setor Solo da feira SP-Arte (São Paulo, 2019). Autora de *Installations and Experimental Printmaking* (Reino Unido, 2009) e colaboradora de publicações de arte na América Latina e no Reino Unido, trabalha em uma monografia sobre a artista chilena Lotty Rosenfeld.

GABI NGCOBO (África do Sul, 1974) é artista, curadora independente e professora da faculdade de artes da Wits University, Johannesburgo, África do Sul. Desde o início dos anos 2000, vem se dedicando a projetos artísticos colaborativos, curatoriais e educacionais na África do Sul e em âmbito internacional. Foi cofundadora do Center for Historical Reenactments (2010-2014) e fundadora-diretora do projeto colaborativo NGO-Nothing Gets Organized (Johannesburgo). Foi curadora da 10ª Bienal de Arte Contemporânea de Berlim (2018) e cocuradora da 32ª Bienal de São Paulo (2016) e da exposição *A Labour of Love* (Weltkulturen Museum, Frankfurt, 2015).

ROSANGELA RENNÓ (Brasil, 1962) é artista. Formada em artes plásticas pela Escola Guignard, em Minas Gerais, e em arquitetura pela Universidade Federal de Minas Gerais, é doutora em arte pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo.

Sua obra é marcada pela apropriação de imagens descartadas, encontradas em mercados de pulgas e feiras, e pela investigação das relações entre memória e esquecimento. Em suas fotografias, objetos, vídeos e instalações, trabalha com álbuns de família e imagens obtidas em arquivos públicos ou privados. Dedicou-se também à criação de livros autorais.

REEM FADDA (Kuwait, 1979) é curadora e historiadora da arte. Foi curadora associada no projeto Abu Dhabi, de arte do Oriente Médio, no Guggenheim (2010-2016), e diretora da Palestinian Association for Contemporary Art (2005-2007). Foi diretora acadêmica da International Academy of Art Palestine, que ajudou a fundar em 2006. Suas curadorias incluem *Jerusalem Lives*, The Palestinian Museum, Birzeit (2017); *Not New Now*, 6ª Bienal de Marrakech (2016); e o pavilhão nacional dos Emirados Árabes Unidos na 55ª Bienal de Veneza (2013). Recebeu o oitavo Prêmio Walter Hopps de conquista curatorial em 2017. Atualmente, trabalha como curadora do Departamento de Cultura e Turismo de Abu Dhabi.

MARTA MESTRE (Portugal, 1980) é mestre em cultura e comunicação pela Université d'Avignon e docente de história das artes não ocidentais da Universidade Nova de Lisboa. Foi curadora no Instituto Inhotim (2016-2017), curadora-assistente no MAM-RJ (2010-2015) e docente na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (2015-2016). Curou exposições como *Histórias de rostos – variações Belting* (Museu Coleção Berardo, Lisboa, 2019) e *Visão Yanomami – Claudia Andujar* (Instituto Inhotim e Arquivo Fotográfico de Lisboa, 2017). Escreve para revistas como *Raw Vision* e *Kaleidoscope* e participa de júris de prêmios como PIPA e Sesc/Bienal Naif de Piracicaba. É cofundadora do site Buala, com Marta Lança, e uma das curadoras da editora Imago (Portugal).

COMISSÃO DE SELEÇÃO

ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ (Uruguai, 1966) é arquiteta, mestre em desenho urbano e doutora em urbanismo pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia. É professora de história da arte da Escola de Belas Artes. Foi curadora de mostras como *Circuito das Artes* (Salvador, 2012-2016) e *Triangulações* (Salvador, Recife, Brasília, Maceió, Belém, Goiânia e Fortaleza, 2013-2015). Integrou as equipes curatoriais do Programa Rumos

Artes Visuais do Itaú Cultural (São Paulo, 2011-2013 e 2017-2018) e da 3ª Bienal da Bahia (2014). Entre fevereiro de 2016 e setembro de 2017, coordenou a Galeria Cañizares da EBA/UFBA.

JULIANA GONTIJO (Brasil, 1980) é pesquisadora e curadora independente. É graduada em estudos cinematográficos pela Universidade Sorbonne Nouvelle (Paris) e doutora em história e teoria das artes pela Universidade de Buenos Aires. Publicou o livro *Distopias tecnológicas* (Circuito, 2014). Suas curadorias recentes incluem *Dura lex sed lex*, com Raphael Fonseca (BienalSur, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2017); *Território, povoação*, com Gabriel Bogossian (Prêmio C.LAB, Blau Projects, São Paulo, 2016); *ALTERMÁQUINA* (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 2015); e *Instabilidade estável* (Prêmio Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, 2014). É professora adjunta na Universidade Federal do Sul da Bahia.

RAPHAEL FONSECA (Brasil, 1988) é pesquisador nas áreas da curadoria, história da arte, crítica e educação. É curador do MAC Niterói e professor do Colégio Pedro II, no Rio de Janeiro. Doutor em crítica e história da arte pela UERJ, recebeu o Prêmio Marcantonio Vilaça de curadoria (2015) e o prêmio de curadoria do Centro Cultural São Paulo (2017). Suas exposições recentes incluem *The Sun Teaches Us that History Is not Everything* (Osage Art Foundation, Hong Kong, 2018); *Dorminhocos – Pierre Verger* (Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2018); e *Regina Vater – Oxalá que dê bom tempo* (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2017). Colaborador da revista *ArtNexus*, foi um dos convidados a escrever no catálogo da 32ª Bienal de São Paulo – *Incerteza viva* (2016).

PRIZES

TROPHY

The trophy the artist Alexandre da Cunha created for the 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil dialogues with the idea of national feeling that the North American historian Benedict Anderson, in his essay *Imagined Communities*, links, among other phenomena, to the demise of the colonial empires. The polished-metal sculpture the prizewinners will receive recreates a coconut with a straw sticking out of it, a sight that is omnipresent on beaches and in the streets of Brazil and Asia. Brought into the context of the Biennial, it reminds us of the informal economies of the Tropics, while provocatively suggesting the phantasmagoria of their paradises-for-rent.

Da Cunha's coconut reproduces the machete hacks with which the sellers transform the unruly nut into a convenient drinking vessel: a flat slash across the base so that it sits up straight, and the short, crosswise gashes that lop off the cap for the straw hole. For the artist, these are sculptural gestures that speak to the primitive action of transformation and to the sculptor chipping away at a stone. As is recurrent in his work, Da Cunha appropriates the coconut as an involuntary sculpture and so also, in a sense, the vendors as its unwitting sculptors.

Even though operating within a narrow scope of intervention, by recreating the forms and textures of what he calls found sculptures—a coconut, a floor waxer, a one-ton concrete mixer—the artist does

much more than merely pluck things from their original contexts. His appropriation, which emphasizes formal issues and sculptural aspects, produces the paradox of evoking ampler themes. Hence his insistence that he is less of a *maker* than an *indicator*.

In this case, the disposable straw in the coconut-trophy and the box it comes in, both made from pallet wood, just like the crates used to stack fruit-and-veg at Brazil's vast municipal markets, end up invoking the legacy of jerry-rigged invention that characterizes postcolonial economies and cultures.

ALEXANDRE DA CUNHA (Brazil, 1969) was born in Rio de Janeiro and lives in London. His works were seen in several cities and are part of major private and institutional collections, including the Tate (United Kingdom) and Inhotim (Brazil). Recent exhibitions include solo presentations at Pivô (2017), in São Paulo, and the Museum of Contemporary Art Chicago (2015), as well as group shows at the Institute of Contemporary Art in Boston (2016) and the Wexner Center for the Arts, Ohio (2014). Major outdoor sculptures by da Cunha are on permanent view at the Laumeier Sculpture Park in St. Louis, Missouri, outside the Monsoon Building, in London, and at the Rochaverá Tower, in São Paulo. He is currently developing a new major permanent commission for a new London Underground Station to be revealed in 2021, in London.

AWARDS

The 21st Contemporary Art Biennial Sesc_Videobrasil will grant seven awards to participating artists and groups chosen by an international jury. The awards are offered by the Biennial's producers, partners, and residency programs affiliated with the Biennial Network. The awards include cash awards and three eight-week artistic residencies with funding for the production of a work of art. The awards are:

The Sesc Contemporary Art Award

Two works by Brazilian artists will each receive R\$50,000 in cash and be incorporated into the Sesc Brazilian Art collection.

State-of-the-Art Award

R\$100,000 cash prize intended for artists with a consolidated career.

O.F.F. Award (Ostrovsky Family Fund)

The North American Fund, known for fostering innovative, independent art initiatives in the USA, Israel, and Brazil, will award a R\$25,000 cash award for one work involving the moving image.

Sharjah Art Foundation Residency Prize

(Sharjah, United Arab Emirates)

The Sharjah Art Foundation Residency Programme offers visiting artists a place for rest, reflection, research, exploration, and a point of departure for those reassessing their relationship with Sharjah, the UAE, and the region at large. While the specific aims of the residency may vary, the Foundation looks for proposals that reflect, in a broad sense, an interest in and engagement with the regional context. This could be simply the desire for a new cultural experience that might later impact a practitioner's work, or it may result in a project that is a direct response to this experience. This program promotes

and facilitates the possibilities of exchange between residents, the local community, and the broader cultural landscape. The prize offered at the Biennial will be for an artist who works with video.

MMCA Residency Changdong Residency Prize

(National Museum of Contemporary Art — Seoul, Korea)

MMCA Residency Changdong, run by the National Museum of Modern and Contemporary Art (MMCA), was founded in Changdong, Seoul, in 2002, to serve as a platform for creative discourses and to promote Korean art globally. The artists in residence, selected through various residency programs, can experiment and explore new possibilities in a productive work environment. Also, MMCA Residency has built global networks by partnering with leading artist residencies around the world and facilitated exchanges between artists and professionals, including curators and scholars from various fields. The program houses a private studio with accommodation, galleries, and an outdoor working zone. It also supports access to the residency's cultural equipment and events, such as exhibitions, open studios, seminars, and workshops.

Instituto Sacatar Residency Prize

(Ilha de Itaparica, Bahia, Brazil)

Located on Itaparica Island, Bahia State, Brazil, the Sacatar Foundation offers artistic residency scholarships to creative individuals from all nations, ages, and disciplines. The artists are encouraged to engage with the local Bahian communities, enhancing intercultural exchanges that are shared

through public programs locally and across the world. Since its inception in 2001, the Instituto Sacatar has hosted more than 360 residency fellows from over sixty countries. The port of arrival for over a third of all the African slaves forced aboard transatlantic slaves ships, Bahia is something of a ground zero for the African Diaspora in the Americas and embodies a culture influenced by the profound beauty of its natural environment, where Indigenous, African, and European traditions blend in a fertile and plural cross-pollination. Instituto Sacatar stirs its residents to savor, engage with, and draw inspiration from these cultural differences.

AWARDS JURY

ALEXIA TALA (Chile, 1966) is the chief curator of the Paiz Art Biennial in Guatemala, to be held in 2020, and artistic director of Plataforma Atacama, specializing in Latin American art research. She was co-curator for the 8th Mercosur Biennial – *Essays in Geopoetics* (2011), the 4th San Juan Poly/graphic Triennial, Puerto Rico (2015), and the 20th Paiz Art Biennial in Guatemala (2016). She curates the Solo segment of the SP-Arte Fair (São Paulo, 2019). The author of *Installations and Experimental Printmaking* (UK, 2009), she contributes widely to art publications in Latin America and the UK. She is currently working on a monograph on the Chilean artist Lotty Rosenfeld.

GABI NGCOBO (South Africa, 1974) is an artist, independent curator, and lecturer at the arts faculty of Wits University, Johannesburg, South Africa. Since the early 2000s, she has devoted her time and energies to collaborative artistic, curatorial, and educational projects at home and abroad. She co-founded the Center for Historical Reenactments (2010–2014) and is a founding director of the collaborative project NGO-Nothing Gets Organized (Johannesburg). She curated the 10th Berlin Contemporary Art Biennale and co-curated the 32nd Bienal de São Paulo (2016) and the exhibition *A Labour of Love*, at the Weltkulturen Museum in Frankfurt, Germany (2015).

ROSANGELA RENNÓ (Brazil, 1962) is an artist. She trained in the fine arts at the Escola Guignard in Minas Gerais and studied architecture at the Universidade Federal de Minas Gerais. She holds a doctorate in art from the School of Communications and Arts, Universidade de São Paulo. Her work involves the appropriation of discarded images found at flea markets and street fairs and investigates the relationship between memory and oblivion. In her photographs, objects, videos, and installations, she works with family photo albums and images drawn

from public and private archives. She also creates authorial books.

REEM FADDA (Kuwait, 1979) is a curator and art historian. From 2010 to 2016, Fadda worked at the Guggenheim Museum as associate curator for the Middle Eastern Art, Abu Dhabi Project. From 2005 to 2007, Fadda was director of the Palestinian Association for Contemporary Art (PACA). She served as academic director for the International Academy of Art Palestine, which she helped found in 2006. She has curated many international exhibitions and biennials, including *Jerusalem Lives* at The Palestinian Museum, Birzeit (2017); *Not New Now*, 6th Marrakech Biennale (2016); and the United Arab Emirates National Pavilion, 55th Venice Biennale (2013). Fadda was awarded the eighth Walter Hopps Award for Curatorial Achievement in 2017. She currently works as the curator for Abu Dhabi's Department of Culture and Tourism.

MARTA MESTRE (Portugal, 1980) holds a master's degree in culture and communication from the Université d'Avignon and teaches history of non-Western art at the Universidade Nova de Lisboa. She was curator of Instituto Inhotim, Minas Gerais (2016–2017), assistant curator of MAM-RJ (2010–2015), and lecturer at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro (2015–2016). As a curator, her exhibitions include *Histórias de rostos – variações Belting* (Museu Coleção Berardo, Lisbon, 2019) and *Visão Yanomami – Claudia Andujar* (Instituto Inhotim and Arquivo Fotográfico de Lisboa, 2017). She has published in the catalogues and magazines *Raw Vision* and *Kaleidoscope*, among others, and has sat on some important jury panels (PIPA Prize and Sesc/Bienal Naif de Piracicaba). She collaborates with the website Buala, which she co-founded with Marta Lança, and is one of the curators of the publishing house Imago (Portugal).

SELECTION COMMITTEE

ALEJANDRA HERNÁNDEZ MUÑOZ (Uruguay, 1966) is an architect with a master's degree in urban design and a doctorate in urbanism from the Architecture Faculty of the Universidade Federal da Bahia (FAU UFBA). She teaches art history at the Escola de Belas Artes. Muñoz has curated numerous exhibitions, including *Circuito das Artes* (Salvador, 2012–2016) and *Triangulações* (Salvador, Recife, Brasília, Maceió, Belém, Goiânia, and Fortaleza, 2013–2015). She was a member of the curatorial teams for Itaú Cultural's

Rumos Artes Visuais Program (São Paulo, 2011–2013 and 2017–2018) and the 3rd Bienal da Bahia (2014). Between February 2016 and September 2017, she coordinated the Cañizares Gallery at EBA/UFBA.

JULIANA GONTIJO (Brazil, 1980) is a researcher and independent curator. She took a degree in film studies at the Sorbonne Nouvelle (Paris) and completed a doctorate in art history and theory from the University of Buenos Aires. She is the author of the book *Distopias tecnológicas* (Circuito, 2014). Her curatorial projects include *Dura lex sed lex*, with Raphael Fonseca (BienalSur, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 2017); *Território, povoação*, with Gabriel Bogossian (Prêmio C.LAB, Blau Projects, São Paulo, 2016); *ALTERMÁQUINA* (Instituto Di Tella, Buenos Aires, 2015); and *Instabilidade estável* (Prêmio Temporada de Projetos, Paço das Artes, São Paulo, 2014). She is an associate lecturer at the Universidade Federal do Sul da Bahia.

RAPHAEL FONSECA (Brazil, 1988) is a researcher in the areas of curatorship, art history, criticism, and education. He is the curator of MAC Niterói and a teacher at Colégio Pedro II, in Rio de Janeiro. He holds a doctorate in art criticism and history from UERJ. The winner of the Marcantonio Vilaça (2015) and Centro Cultural São Paulo (2017) curatorship prizes, his recent exhibitions include *The Sun Teaches Us that History Is not Everything* (Osage Art Foundation, Hong Kong, 2018); *Dorminhocos – Pierre Verger* (Caixa Cultural Rio de Janeiro, 2018); and *Regina Vater – Oxalá que dê bom tempo* (Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 2017). He contributes to *ArtNexus* magazine and was a guest author on the catalogue of the 32nd Bienal de São Paulo — *Incerteza viva* (2016).

CRÉDITOS

CREDITS

OBRAS [WORKS]

ADRIÁN BALSECA

The Skin of Labor, 2016. Instalação composta por filme 16 mm, sem som (9'30") e jornal [installation comprised of 16 mm film, no sound (9'30") and newspaper]. Coleção [collection] Galeria Madragoa, Lisboa [Lisbon]

AHMAD GHOSSEIN

Al Marhala Al Rabiaa (The Fourth Stage), 2015. Vídeo [video], 37'. Câmera [camera] Karam Ghossein, Pol Seif; montagem [editing] Vartan Avakian; desenho de som [sound design] Nadim Mishlawi; som [sound] Makram Halabi; figurino [costume] Ahmed Zein. Produção comissionada pelo programa [production commission of programme] Sharjah Art Foundation SAF; com [with] Mouhamad Wehbi (Chico), Hajj Akil (Al Muhandees), Ali Fahes (Horseman). Coleção [collection] Marfa Gallery, Beirute [Beirut]

ALBERTO GUARANI

Guardiões da memória, 2018. Vídeo [video], 55'. Direção [director] Alberto Alvares; montagem [editing] Alberto Alvares, Clarissa Nanchery; produção executiva [executive producer] Clarissa Nanchery; fotografia [cinematography] Alberto Alvares, Adércio Karai Nhexyró, Cristiano Kuaray, Francisco Tupã, Flavia Para'i, Giovani Tataendy, Juliana Jaxuka, Roberto Karai; som [sound design] Ethel Oliveira, Ricardo Mendonça, Yara Kunhá Karai, Alexandre Kuaray Mirim, Cleiton Karai, Elisa Guarani, Eddy Karai Silva, Geovany Silva, Gonçalino Karai Tataendy; realização [production] Revira Volta Produções, Inventar com a Diferença, Cinema; entrevistados [interviewees] Werá Mirim (in memoriam), Ramon Guarani, Jurema Nunes de Oliveira, Idalina Guarani, Jorge Mendonça, Teófila Martins, Cacique Miguel, Dércio Karai Nheyxyro, Cacique Domingos; finalização [postproduction] Guilherme Cury

ALTO AMAZONAS AUDIOVISUAL

About Cameras, Spirits and Occupations: a Montage-Essay Triptych, 2018. Videoinstalação em três canais [three-channel video installation]: *The Matis Ancestral Spirit of Madiwin and the Corn Party* (11'); *Healthy Politics for Who?* (17'); *Starring a Reflexive Camera* (8'). Agradecimentos [acknowledgements]: Leiden University; Mark Westmoreland; os povos do [the people from the] Vale do Javari, em especial ao povo [specially to the people] Kanamari e [and] Matis; Markus Schall Enk, Lucinho Tavares Winih, Shapu Mëo Matis, Mark Westmoreland (orientador [adviser])

ANA CARVALHO,

ARIEL KUARAY ORTEGA, FERNANDO ANCIL, PATRÍCIA PARA YXAPY *Jeguatá – caderno de viagem*, 2018. Instalação composta por 3 vídeos (17', 20', 17') e objetos diversos (mapas, cartões, adesivos, rótulos, embalagens, revistas, jornais, fone de ouvido, fotografias, banco de madeira) [installation comprised of 3 videos (17', 20', 17') and sundry objects (maps, cards, stickers, labels, packaging, magazines, newspapers, earphones, photographs, and wooden stool)]. Concepção e realização [concept and production] Ana Carvalho, Ariel Kuaray Ortega, Fernando Ancil, Patricia Para Yxapy; vídeos e fotografias [videos and photographs] Ana Carvalho, Ariel Kuaray Ortega, Fernando Ancil, Patricia Para Yxapy

ANDRÉ GRIFFO

O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia, 2018. Óleo sobre tela [oil on canvas], 146,5 × 113 cm. Coleção [collection] Instituto PIPA, São Paulo e [and] Rio de Janeiro. *Percorrer tempos e ver as mesmas coisas*, 2017. Da série [from the series] *Percorrer tempos e ver as mesmas coisas*. Óleo sobre tela [oil on canvas], 194 × 290 cm. Coleção particular [private collection].

Uma cor para cada erro

cometido, 2017. Da série [from the series] *Percorrer tempos e ver as mesmas coisas*. Óleo sobre tela [oil on canvas], 147,5 × 110 cm. Coleção [collection] André Abu-Merhy, Rio de Janeiro

ANDREA TONACCI

Struggle to Be Heard: Voices of Indigenous Activists, 1979-1980. Instalação composta por cinco vídeos [installation comprised of five videos]: *Entrevista com Ampam Karakras* (18'54"); *Entrevista com Jimmie Durham* (12'24"); *Entrevistas com Regina, Alexandre, Sezenando, Bino Fumaça e Dona Aurora comentada por Jocelino e Merong* (34'34"); *Depoimento de Andrea Tonacci* (15"); *Entrevista com Maria Thereza Alves* (12'). Organizado por [edited by] Maria Thereza Alves para o debate e exibição [for the talk and screening] Indigenous Activism in the Americas: Andrea Tonacci's film archive, no [at the] Berlin Documentary Film Forum, com a participação of] Jimmie Durham, Richard Hill, Ampam Karakras

AYKAN SAFOĞLU

Off-White Tulips, 2013. Vídeo [video], 23'47". Direção, roteiro, voz, câmera, iluminação, produção, montagem [director, script, voice, camera, lighting, producer, editing] Aykan Safoğlu; som [sound] Hanna Bergfors, Olof Dreijer, Bryan Eubanks; legendagem e creditagem [subtitles and credits] Kornelia Kugler

BRETT GRAHAM

Monument to the Property of Peace and Monument to the Property of Evil, 2017. Instalação [installation] madeira, metal [wood, metal]; dimensões variáveis [dimensions variable]

CHAMECKILERNER

#RESISTA, 2018. Peça sonora [sound piece]; áudio em loop [audio in loop], 2'30". Voz [voice] Mariana Lima

CLARA IANNI

Do figurativismo ao abstracionismo, 2017. Vídeo [video], 6'14"

CLAUDIA

MARTÍNEZ GARAY *ÑUQA KAUSAKUSAQ QHEPAYKITAPAS / I WILL OUTLIVE YOU*, 2017. Vídeo [video], 15'17". Animação 3-D e montagem [3-D animation video editing] Arturo Kameya; produção e gravação de som [production and sound recording] Illari Orccottoma Mendoza; tradução do quechua e voz [translation from Quechua and voice] Jesus Orccottoma Cardenas; assistente de modelagem 3-D [3-D model assistance] Michael Guidetti; apoio [support] Van Bijleveltstichting e [and] Rijksakademie van beeldende kunsten; cortesia [courtesy] GRIMM Gallery, Nova York e Amsterdã [New York and Amsterdam]; agradecimentos especiais [special thanks] Dr. Manuela Fischer e [and] Museu Etnológico de Berlim [Ethnologic Museum of Berlin] *¡Kachkaniraqkun! / ¡Somos aún! / ¡We are, still!*, 2018. Instalação composta de barro cozido, tijolos, metal, ferro, pintura com acrílico e argila em painel [installation comprised of fired clay, bricks, metal, iron, painting with acrylic and clay on panel]; dimensões variáveis [dimensions variable] cortesia [courtesy] GRIMM Gallery, Nova York e Amsterdã [New York and Amsterdam]

DANA AWARTANI

I Went Away and Forgot You. A While Ago I Remembered. I Remembered I'd Forgotten You. I Was Dreaming, 2017. Instalação composta de areia, pigmentos naturais, vídeo (22', sem som) [installation comprised of sand and natural pigment, video (22', no sound)]; dimensões variáveis [dimensions variable]

ELLIE KYUNGRAN HEO

Island, 2015. Vídeo [video], 29'. Direção, filmagem, montagem [director, filming, editing] Ellie Kyungran Heo; tradução [translation] CL-Jame, Karine Jones; apoio [support] Heo Chungwook, Kim Youngsik, Kkagji-jusighoesa, JVC UK; participação especial [special participants] Paldo, Kim Eunja, Haewol, Jang Sangjea; agradecimentos especiais para

os participantes da [special thanks to the participants on] Ilha [Island] Mara; equipe [team] Moving Image e artistas do [and artists at the] Royal College of Art, Londres [London]; agradecimentos especiais [very special thanks to] Stuart Croft (1970-2015)

EMO DE MEDEIROS

Chromatics Movement I e [and] Movement II, 2017-2019. Instalação composta de vídeo (loop, sem som) e papel [installation comprised of video (loop, no sound) and paper]. Dimensões variáveis [dimensions variable]

ERIN COATES

Driving to the Ends of the Earth, 2016. Vídeo [video], 11'22". Composição [composer] Stuart James; câmera [camera] Sohan Ariel Hayes; iluminação [gaffer] Dion Borrett

EZRA WUBE

Hidirtina / Sisters, 2018. Vídeo [video], 9'14". Animação, som, montagem [animation, sound, editing] Ezra Wube; história contada por [story told by] Samira S.; voz [voice] Eden Ghebresellassie; trilha sonora [score] Olani Ewunnet; tradução [translation] Kibrom Gbremedhin

FEDERICO LAMAS

NOO, 2019. Da série [from the series] BRUTAL Inc. Vídeo-Zines. Instalação composta por vídeo (5') e publicações (16 páginas, 10 × 15 cm) [installation comprised of video (5') and publications (16 pages, 10 × 15 cm)]

GABRIELA GOLDER

Laboratorio de invención social (o posibles formas de construcción colectiva), 2018. Da série [from the series] *Reoccupation*. Videoinstalação em quatro canais [four-channel video installation]: *Fábrica* (tela direita e esquerda [right and left screen]): 42'20" cada [each]; *Trabalhadores* (tela direita e esquerda [right and left screen]): 31'02" cada [each]. Conceito, realização [concept, production] Gabriela Golder; projeto realizado em parceria com [project carried out in partnership

with] Cooperativa de trabajo Cintoplom – Ciudadela, Cooperativa de Trabajo Cadenas Ancla – Avellaneda, Cooperativa de Trabajo Cristales San Justo – San Justo; câmera [camera] UNTREF Media; finalização de imagens e som [image and sound postproduction] Santiago Pedroncini; produção [production] Abel Cassanelli; assistente geral [general assistant] Mariana Lombard

GEORGE DRIVAS

Laboratory of Dilemmas, 2018. Vídeo [video], 13'. Roteiro, direção [writer, director] George Drivas; curador [curator] Orestis Andredakis; produção [production] George Drivas, Fenia Cossovitsa, Elias Ledakis, Orestis Andredakis; direção de arte [production designer] Elias Ledakis; supervisão científica [scientific supervision] Anna Agapaki; direção de fotografia [director of photography] Claudio Bolivar G.S.C.; montagem [editor] Christos Gakis; figurino [costume designer] Eva Nathena; engenharia de som [sound engineer] Yannis Antipas; mixagem de som [sound design, mixing] George Ramantanis / DNA Lab, Leandros Dounis; maquiagem [make-up artist] Yannis Pamoukis; cabelo [hairstylist] Chronis Tzimos; desenho 3-D [3-D artist] Vasilis Katsaras; construção [constructions] Stelios Labadarios Production, BLONDE S.A.; atores [actors] Charlotte Rampling, George Kotanidis, Lazaros Georgakopoulos, Kora Karvouni, Podydoros Vogiatzis, Rena Kyprioti, Panis Kalofolias

GEORGES SENG

Cette maison n'est pas à vendre et à vendre, 2016. Fotografia [photograph]; 9 tripticos [triptychs] (75 × 50 cm, 9 peças [pieces]); 40 × 35 cm, 18 peças [pieces])

HIWA K

This Lemon Tastes of Apple, 2011. Vídeo [video], 12'. Cortesia [courtesy] KOW, Berlim [Berlin]; Prometeogallery, Milão [Milan]

HRAIR SARKISSIAN

Execution Squares, 2008. Série de [series] of 14 fotografias [photographs]; 13 peças [pieces], 124 × 164 cm cada [each]; 1 peça [piece], 124 × 174 cm. Coleção [collection] Sharjah Art Foundation

JIM DENOMIE

Off the Reservation (Or Minnesota Nice), 2012. Óleo sobre tela [oil on canvas], 1,82 × 2,43 m. Coleção [collection] Minnesota Historical Society, St. Paul. *Standing Rock*, 2016, 2018. Óleo sobre tela [oil on canvas], 2,33 × 3,04 m. Cortesia [courtesy] Bockley Gallery, Minneapolis

JONATHAS DE ANDRADE

Procurando Jesus, 2013. Instalação [installation] 20 impressões envolvidas em chapa de cobre [20 prints framed in copper plate], 40 × 40 cm cada [each], 16 placas de acrílico [16 acrylic plaques], 30 × 60 cm cada [each], bandeja, tãmaras e caixa de cedro-rosa [tray, dates, and cedarwood box], 50 × 15 × 15 cm. Projeto comissionado pelo programa de residências [Project commissioned by the residency program] Darat Al Funun, Amã, Jordania [Amman, Jordan]. Cortesia [courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo

JULIA MENSCH

La vida en rojo, 2016-2018. Vídeo [video], 21'50"

KÖKEN ERGUN

Binibining Promised Land, 2010. Videoinstalação composta por três vídeos e capas de revista [video installation comprised of three videos and magazine covers]; dimensões variáveis [dimensions variable]; *Binibining Promised Land* (38'); *Charlene James Dandan Talks about Beauty Pageants* (19'); *Marylou Sulit Muga Talks about Her Work and God* (25'). Apoio [support] Israeli Center for Digital Art e [and] Suspended Spaces

LUIZ DE ABREU

Instalação histórica, 1995-2009. Composta pelos vídeos [comprised of the videos]: *Máquina de desgastar gente*, 2006 (38'); *Autópsia*, 1997 (29');

História infantil, 1995 (22'); *Black Fashion*, 2006 (24'); *Bahia*, 2009 (21'); *Travesti*, 2001 (37'); *Samba do crioulo doído*, 2004 (54'). Edição [edited by] Gisela Motta

MARILÁ DARDOT

Livro de colorir (Brasil, 2015), 2018. Impressão a jato de tinta e lápis de cor, crayon e carvão sobre papel Hahnemühle Photo Rag [inkjet print and coloring pencils, crayon, and charcoal on Hahnemühle Photo Rag paper]; 12 impressões [prints], 21 × 29,7 cm cada [each]. Cortesia [courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo. *Livro de Colorir (Brasil, 2017-2019)*, 2019. Impressão a jato de tinta e lápis de cor, crayon e carvão sobre papel Hahnemühle Photo Rag [inkjet print and coloring pencils, crayon, and charcoal on Hahnemühle Photo Rag paper]; 12 impressões [prints], 21 × 29,7 cm cada [each]. Cortesia [courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo; ilustrações de Manuela d'Albertas baseadas em fotos originais de fotógrafos; ver Créditos de imagem [Manuela d'Albertas illustrations based on original photographs by photographers; see Image Credits]

MARTON ROBINSON

No le digas a mi mano derecha lo que hace la izquierda, 2019. Performance, vídeo [video]; cinema e mídia digital [cinema and digital media] Lishan AZ; produção de vídeo, fotografia, animação [video producer, cinematography, motion graphics] Mariella del Risco – Isla estudio

MAYA SHURBAJI

Wa akhيران musiba, 2017. Vídeo [video], 15'49". Roteiro, direção [writer, director, director of photography, production] Maya Shurbaji; montagem [editor] Ayman Nahle; som [sound design] Ziad Moukarzel

MEGAN-LEIGH HEILIG

The Politics of Choice and the Possibility of Leaving, 2018. Vídeo [video], 15'

MOHAU MODISAKENG

Ga bose gangwe, 2014. Vídeo [video], 2'15". Cortesia

<p>[courtesy] WHATIFTHEWORLD Gallery, Cidade do Cabo [Capetown]. <i>The Last Harvest</i>, 2019. Performance; 40' aprox. [approx.]. Com [with] Aphiwe Livi</p>	<p>paper]; 8 desenhos [drawings]; 42 × 62 cm (cada) [each]. Coleção particular [private collection]. <i>Never Give Up</i>, 2017. Vídeo [video], 15'. Coleção [collection] Frac Centre-Val de Loire, Orleans</p>	<p>25'30". Elenco [cast] Alex Miller, Elvis Justino Stronger, Felipe Stronger, Jess Stronger, Jessika Ferreira Stronger, Luiz Uchoa, Lyka Menezes Stronger, Lucas Viana, Matheus Ferrari, Renato Chagas, Thiago Yankovich Stronger, Thomas Oliveira, Wdy Alkmin Stronger, Wellington Vallentyne e outrxs [and others]; direção, cinematografia e som [director, cinematography, and sound] Paulo Mendel & Vitor Grunvald; montagem e design de som [editing and sound design] Paulo Mendel; coordenador de pós-produção [post-production coordinator] Gabriel Perin; correção de cor [color correction] Guilherme Fuchs; trilha sonora original [original soundtrack] Luciano Oliveira; direção de arte do projeto [production designer] Família Stronger Mariana Abasolo; direção de produção [production directors] Rafael Mendel, Paulo Mendel; produção [production] Blanktape</p>	<p>Créditos [credits] Tang Pak-wing, Tang Ying-wai. <i>I Call You Nancy</i>, 2012-2017. Instalação composta por vídeo (7'45") e colagem [installation comprised of video (7'45") and collage]; dimensões variáveis [dimensions variable]. Créditos [credits] Cheng Suk-yu</p>		<p>#VOTELGBT <i>Voçoroca</i>, 2019. Instalação e ações com público [installation and actions with the audience]: <i>Biblioteca Cláudia Celeste; Experimento Poupatempo LGBT+</i>, <i>Parque de diversões; Aula aberta Largo do Arouche; Baile das Gayrotas</i>; dimensões variáveis [dimensions variable]; vídeos [videos] Barbara Lira, Danilo Feno, Gui Mohallem, Igor Oliveira; sinalização [signage] Marcos Visnadi; desenvolvimento de jogos [game development] Fast Food da Política; apoio ao público [public support] Comissão da Diversidade Sexual OAB/SP, Rede Feminista de Juristas, Gadvs, Defensoria Pública do Estado de São Paulo</p>	<p>COLEÇÃO DE JOIAS AFRICANAS FON, IORUBÁ E ASHANTI [FON, YORUBA, AND ASHANTI AFRICAN JEWELRY COLLECTION]</p>	<p>Bracelete aberto [Open bracelet], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; bronze; h 6,5 × d 16 cm</p>	<p>Pulseira [Wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 7 × d 11 cm</p>
<p>MÔNICA NADOR <i>Dando bandeira</i>, 2019. Instalação composta de bandeiras em tecido [installation comprised of flags in fabric]; dimensões variáveis [dimensions variable]. Coautoria [co-authorship] Jardim Miriam Arte Clube. <i>Imagens de Makwatcha</i>, 2014-2019. Instalação [installation]; dimensões variáveis [dimensions variable]. Coautoria [co-authorship] Georges Senga</p>	<p>NILBAR GÜREŞ <i>Torn</i>, 2018. Instalação composta de vídeo (6'), fotografia e tecido [installation comprised of video (6') photograph, and fabric]. Cortesia [courtesy] GALERIST, Istanbul [Istanbul], Galerie Martin Janda, Viena [Vienna]; Galerie Tanja Wagner, Berlim [Berlin]</p>	<p>direção, cinematografia e som [director, cinematography, and sound] Paulo Mendel & Vitor Grunvald; montagem e design de som [editing and sound design] Paulo Mendel; coordenador de pós-produção [post-production coordinator] Gabriel Perin; correção de cor [color correction] Guilherme Fuchs; trilha sonora original [original soundtrack] Luciano Oliveira; direção de arte do projeto [production designer] Família Stronger Mariana Abasolo; direção de produção [production directors] Rafael Mendel, Paulo Mendel; produção [production] Blanktape</p>	<p>TERESA MARGOLLES <i>Tela bordada</i>, 2019. Instalação, performance, vídeo e tecidos [installation, performance, video, and fabric]; dimensões variáveis [dimensions variable]</p>	<p>THANH HOANG <i>Nikki's Here</i>, 2018. Vídeo [video], 88'. Créditos [credits] Star, Van & Calvin Grace, Stacy Kessler, Avie Perez, Timothy J. Cox, David Schmitt, Lynn Berg, Tai Collins, Nicholas M.Garofolo, Keith Mackler, Nikhil Jay, Micheal Polanco; diálogo [dialogue] Thanh Thanh, Van Grace; câmera [camera] Warut Sidvongs, Kalechi Noel, Thanh Hoang; gerente de produção [production manager] Tanya Platonova; gravação de som [sound recordist] Plum Sidvongs, Tai Collins; mixagem de som [sound mix] Sebastian Lehman; composição original [original composer] Bryan Wilson; música de arquivo [archive music] Chopin Ballade; assistente de câmera [camera assistant] Omari McIntosh</p>	<p>Adorno de cabeça [Head adornment], séc. 20 [20th century]; Fon, República do Benim [Republic of Benin] liga metálica [metallic alloy]; c [w] (comprimento [width]) 13 × l [d] (largura [depth]) 4 × h (altura [height]) 2 cm</p>	<p>Acervo [Collection] José Marianno Carneiro da Cunha – Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo</p>	<p>Cinto ou colar monetário [Monetary belt or necklace], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; discos de ferro, fibras [iron discs, fiber]; c [w] 39 × l [d] 11 × h 4 cm</p>	<p>Pulseira aberta [Open wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 2 × d 8 cm</p>
<p>MOVIMENTO DE LUTA NOS BAIRROS, VILAS E FAVELAS <i>Conte isso àqueles que dizem que fomos derrotados</i>, 2018. Vídeo [video], 20'40". Fotografia, câmera [photography, camera] Aiano Bemfica, Rick Mello; concepção sonora [sound design] Pedro Maia de Brito; edição de som e mixagem [sound mixing] Nicolau Domingues; montagem [editing] Bersa Mendes, Pedro Maia de Brito; finalização [postproduction] Alice Andrade Drummond; pesquisa [research] Aiano Bemfica, André Victor, Bruno Greco, Camila Bastos, Cris Araújo, Edinho Vieira, Juliano Vitral, Gabriel Lopo, Pedro Maia de Brito; produção [producers] Aiano Bemfica & Pedro Maia de Brito; realização [production] MLB – Movimento de Luta nos Bairros, Vilas e Favelas; direção [directors] Aiano Bemfica, Camila Bastos, Cris Araújo, Pedro Maia de Brito; roteiro [script] Pedro Maia de Brito</p>	<p>NOE MARTÍNEZ <i>Interrupción del sueño</i>, 2018. Vídeo [video], 24'12"</p>	<p>RONEY FREITAS & ISABEL MAXAKALI <i>GRIN</i>, 2016. Vídeo [video], 41'. Crédito [credits] Lusco Fusco Filmes</p>	<p>XIMENA GARRIDO-LECCA <i>Lines of Divergence</i>, 2018. Vídeo [video], 7'35". Cortesia [courtesy] Galerie Gisela Capitain, Colônia [Cologne] direção, montagem [director, editing] Ximena Garrido-Lecca; operador de drone [drone operator] Daniel Thissen</p>	<p>Adorno de cabelo [Hair adornment], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 29 × l [d] 4 × h 1 cm</p>	<p>Adorno de costas [Back adornment], séc. 20 [20th century]; Fon, República do Benim [Republic of Benin]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 34 × l [d] 10 × h 2 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 27 × l [d] 8 × h 4,5 cm</p>	<p>Colar [Necklace], séc. 20 [20th century]; Fon, República do Benim [Republic of Benin]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 13 × l [d] 8 × h 4 cm</p>	<p>Pulseira aberta [Open wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 3,5 × d 9 cm</p>
<p>NATALIA SKOBEEVA <i>Biographies of Objects</i>, 2018. Vídeo [video], 6'33"</p>	<p>OMAR MISMAR <i>Schmitt, You and Me</i>, 2016-2017. Vídeo [video], 54'. Vídeo editado com [video edited with] Rebecca Scheckman; mixagem de som [sound mixing] Sam Bair</p>	<p>ROSANA PAULINO <i>Das avós</i>, 2019. Videoinstalacao [video installation] (6'); dimensões variáveis [dimensions variable]. Performer Charlene Bicalho; direção de vídeo e fotografia [video director and cinematography] Leandro Caproni</p>	<p>TIHERRY OUSSOU <i>What Is Left of the Sugar Cubes?</i>, 2019. Videoinstalação [video installation]; dimensões variáveis [dimensions variable]. Legendagem [image caption] Gui Mohallem; agradecimentos especiais [very special thanks for] Gabriel Bogossian, Museu Memorial dos Pretos Novos, Museu Nacional</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 3 × l [d] 2 × h 3 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 6 × l [d] 3 × h 1,5 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 27 × l [d] 8 × h 4,5 cm</p>	<p>Colar [Necklace], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; d 20 cm</p>	<p>Pulseira aberta [Open wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 7 × d 10 cm</p>
<p>NELSON MAKENGO <i>E'ville</i>, 2018. Vídeo [video], 12'20". Crédito [credits] Isaac Sahani Dato</p>	<p>PAUL ROSERO CONTRERAS <i>Dark Paradise: Humans in Galapagos</i>, 2016-2019. Da série [from the series] <i>Constructed Island</i>. Videoinstalação em dois canais [two-channel video installation]: <i>Purple Haze</i> (17'35"); <i>The Origin of Pink</i> (17'35"). Direção, montagem, som, realização [director, editing, sound design, production] Paul Rosero Contreras; fotografia [photography] Tomás Astudillo, Iván Carmigniani, Paul Rosero Contreras, Pedro Orellana, Archivo Rolf Blomberg, Smithsonian Institution Archives; coprodução [co-production] Anna Shvets, TAtchers' Art Management, Moscou [Moscow] e [and] Universidad San Francisco de Quito</p>	<p>SADIK ALFRAJI <i>I Am the Hunter, I Am the Prey</i>, 2017. Vídeo [video], 4'37". Cortesia [courtesy] Ayyam Gallery, Dubai; animação, design de som [animation, sound design] Sadik Kwaish Alfraji; compositor [composer] Peter van de Zanden; comissionado por [commissioned by] Ruya Foundation</p>	<p>TIÉCOURA N'DAOU <i>Djingareyber</i>, 2017. Série de 8 fotografias [series of 8 photographs]; 80 × 60 cm cada [each]</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 2 × d 3,5 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 5 × d 4 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 54 × l [d] 4 × h 1 cm</p>	<p>Par de brincos [Pair of earrings], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; c [w] 0,5 × d 2,5 cm</p>	<p>Pulseira articulável [Hinged wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 4 × d 9 cm</p>
<p>NIDHAL CHAMEKH <i>De quoi rêvent les martyrs II</i>, 2012-2013. Tinta, grafite e transfer sobre papel [ink, graphite, and transfer on</p>	<p>PAULO MENDEL & VITOR GRUNVALD <i>Domingo</i>, 2018. Vídeo [video],</p>	<p>TANG KWOK-HIN <i>Grandpa Tang</i>, 2015. Instalação composta por vídeo (13'39") e objetos (dimensões variáveis) [installation comprised of video (13'39") and objects (dimensions variable)].</p>	<p>TOMAZ KLOTZEL <i>Ousadia, Majestade!</i>, 2018. Instalação composta por [installation comprised of] 3 fotografias [3 photos series], 108 × 72 cm cada [each]; textos impressos em folha A4 [text printed on A4 paper]</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 2 × d 3,5 cm</p>	<p>Anel [Ring], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 5 × d 4 cm</p>	<p>Bracelete [Bracelet], séc. 20 [20th century]; Fon, República do Benim [Republic of Benin]; bronze; h 3 × d 10 cm</p>	<p>Pingente (peso para medir pó de ouro) [Pendant (weight to measure gold dust)], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; bronze; c [w] 1 × l [d] 1,5 × h 4 cm</p>	<p>Pulseira articulável [Hinged wristband], séc. 20 [20th century]; lorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 3 × d 10 cm</p>

Pulseira de duas cobras (ejò méji idé) [Two-snake wristband (ejò méji idé)], séc. 20 [20th century]; Iorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; prata [silver]; h 3,5 × d 8,5 cm

Pulseira inteiraça (Idé de Ogum) [Solid wristband (Idé of Ogun)], séc. 20 [20th century]; Iorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 1,5 × d 10,5 cm

Pulseira inteiraça [Solid wristband], séc. 20 [20th century]; Fon-Abomé, República do Benim [Republic of Benin]; prata [silver]; h 1 × d 8 cm

Pulseira ogboni [Ogboni wristband], séc. 20 [20th century]; Iwô-Iorubá, Nigéria [Iwô-Yoruba, Nigeria]; ligas metálicas [metallic alloy] h 10 × d 8 cm

Pulseira ogboni [Ogboni wristband], séc. 20 [20th century]; Iwô-Iorubá, Nigéria [Iwô-Yoruba, Nigeria]; liga metálica [metallic alloy]; h 3 × d 10,5 cm

Saída de rei [King’s departure], séc. 20 [20th century]; Fon-Abomé, República do Benim [Republic of Benin]; bronze e madeira [and wood]; c [w] 28 × l [d] 23 × h 30 cm

Tornozeleira [Anklet], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; bronze; c [w] 13,5 × l [d] 9,5 × h 3,5 cm

Tornozeleira [Anklet], séc. 20 [20th century]; Ashanti, República de Gana [Republic of Ghana]; bronze; c [w] 13,5 × l [d] 9,5 × h 3,5 cm

Tornozeleira de Oxum [Oshun anklet], séc. 20 [20th century]; Iorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; ferro [iron]; h 4 × d 20 cm

Trio de brincos [Trio of earrings], séc. 20 [20th century]; Iorubá, Nigéria [Yoruba, Nigeria]; liga metálica em torsade [twisted metallic alloy]; h 0,5 × d 2,5 cm

O SNOB, 1963-1969

Editado por [edited by] Agildo Guimarães; coleção [collection] Arquivo Edgard Leuenroth (Universidade Estadual de Campinas); reproduções fotográficas [photographic reproductions] (2019), 21,6 × 35,6 cm cada [each]

Capa [cover], ano [year] I; n. 1, n. 10; 1963

Capa [cover], ano [year] II; n. 4; n. 9, edição de aniversário [anniversary issue]; n. 10; n. 13; n. 15; n. 16; 1964

Capa [cover], ano [year] III; n. 1; n. 4; n. 7; n. 9; n. 12; n. 14; n. 15; n. 16; n. 21; 1965

Capa [cover], ano [year] IV; n. 3; n. 7; n. 8; n. 10; 1966

Capa [cover], ano [year] V; n. 3; n. 5; n. 8; n. 11; 1967

Capa [cover], ano [year] VI, n. 1; n. 3; n. 5; n. 6; n. 7, edição de aniversário [anniversary issue]; n. 8; n. 9; n. 11; 1968

Capa [cover], ano [year] VII, n. 1, 1969

Páginas internas [Inside pages], ano [year] II; n. 10, pp. 12, 14; n. 16, pp. 3, 14, 20; 1964

CRÉDITOS DE IMAGEM [IMAGE CREDITS]

Todas as imagens de obras aparecem por cortesia dos artistas, exceto [all images appear by courtesy of the artists, except]:

ANDRÉ GRIFFO
foto [photo] Leonardo Martins

BRETT GRAHAN
foto [photo] Ben Pierce

CLAUDIA MARTÍNEZ GARAY
cortesia [courtesy] GRIMM Gallery, Nova York e Amsterdã [New York and Amsterdam]

DANA AWARTANI
cortesia [courtesy] Athr Gallery, Jidá [Jeddah]

HIWA K
cortesia [courtesy] KOW, Berlim [Berlin]; Prometeogallery, Milão [Milan]

JIM DENOMIE
foto [photo] Peter Lee (*Off the Reservation*); foto [photo] Ric Sferra (*Standing Rock*)

JONATHAS DE ANDRADE
cortesia [courtesy] Galeria Vermelho, São Paulo

MÔNICA NADOR
foto [photo] Jardim Miriam Arte Clube

NIDHAL CHAMEKH
cortesia [courtesy] Frac Centre-Val de Loire, Orleans (*Never Give Up*); cortesia [courtesy] Selma Feriani Gallery, Túnis [Tunis] (*De quoi rêvent les martyrs II*)

NILBAR GÜREŞ
cortesia [courtesy] Galerie Martin Janda, Viena [Vienna]

NO MARTINS
foto [photo] Pavão Filmes

PAUL ROSERO CONTRERAS
foto [photo] Iván Carmigniani & Paul Rosero Contreras, cortesia [courtesy] TAtchers'

Art Management, Moscou [Moscow] (*Purple Haze*); foto [photo] Tomás Astudillo & Paul Rosero Contreras, cortesia [courtesy] TAtchers' Art Management, Moscou [Moscow] (*The Origin of Pink*)

RONEY FREITAS & ISAEL MAXAKALI
foto [photo] Andre Luiz de Luiz, Sueli Maxakali, Jesco Von Puttkamer

THIERRY OUSSOU
#VOTELGBT
foto [photo] Gui Mohallem

XIMENA GARRIDO-LECCA
foto [photo] Daniel Thissen

IMAGINAÇÕES COMUNITÁRIAS [COMMUNITARIAN IMAGINATIONS] PREMIAÇÃO [PRIZES] fotos [photos] Everton Ballardin

MARILÁ DARDOT
Livro de colorir (Brasil, 2017-2019), 2019. Ilustrações baseadas em fotos originais de [Illustrations based on original photographs by]: p. 3 Divulgação; p. 5 © Wether Santana, O Estado de S. Paulo; p. 7 © André Coelho, Folhapress; p. 9 © Danilo Verpa, Folhapress; p. 11 © Renee Rocha, Agência O Globo; p. 13 © Felipe Rau, O Estado de S. Paulo; p. 15 © Marcelo Dias, Futura Press; p. 17 © Uarlem Valério, O Tempo; p. 19 © Rogério Gomes, Brazil Photo Press; p. 21 © Ueslei Marcelino, Reuters; p. 23 © Pablo Jacob, Agência O Globo; p. 25 © hiveminer.com

Marilá Dardot
COLORING BOOK
Brazil 2017-2019

POLICE FIND R\$51 MILLION IN AN APARTMENT CONNECTED TO GEDDEL

Suitcases and boxes with money found by FP in a property in Bahia that would be linked to former Minister Geddel Vieira Lima
Folha de S.Paulo – Wednesday, September 6, 2017

EXHIBITION OPENING AT MAM SPARKS CONTROVERSY

The cause of the furor was interaction between a child and a naked performance artist

Demonstration. “The nude in art has been present in museums around the world since prehistoric art,” says Chaimovich, the museum’s curator
O Estado de S. Paulo – Saturday, September 30, 2017

FROM HUNGER TO FEAR

Unemployment and lack of food drove family to emigrate from Venezuela to Brazil, where they suffered a fire attack in Boa Vista

FIRE Toys and mattresses destroyed in bedroom where Venezuelan family suffered burns after attack on house in Roraima where 14 immigrants live
Folha de S.Paulo – Monday, February 19, 2018

JUDICIARY AND CONGRESS DISCUSS THE CREATION OF A ‘NATIONAL SECURITY SYSTEM’ IN THE MOLDS OF SUS

Faced with rising violence, Supreme Court and Congress revive project on ice since 2012

Soldiers of the Armed Forces patrolling Vila Aliança, in the west of Rio in federal intervention action
Folha de S.Paulo – Wednesday, February 28, 2018

POLICE BELIEVE CITY COUNCILWOMAN WAS EXECUTED; PROTESTS DRAW MULTITUDES
Marielle Franco had denounced crimes allegedly committed by Military Police: Federal Police is helping with the investigations

Commotion and protest Marielle and Anderson’s bodies arrive at the Rio de Janeiro Chamber, where the funeral took place: protesters filled Cinelândia
O Estado de S. Paulo – Friday, March 16, 2018

BUILDING OCCUPIED BY SQUATTERS COLLAPSES AND COVAS ORDERS INSPECTION OF 70 SIMILAR CONSTRUCTIONS

24-story building in downtown area catches fire and collapses. Abandoned Federal building was occupied by 146 squatter families. Mayor announces inspections at other constructions in similar conditions. One individual is known to be missing

Tragedy. Search for victims in the rubble would continue at dawn: cooling work on the structure should extend for 48 hours
O Estado de S. Paulo – Wednesday, May 7, 2018

BLAZE GUTS MUSEU NACIONAL IN RIO

A huge fire destroyed the Museu Nacional in Rio yesterday. Specializing in natural history and the oldest institute devoted to science in the country, the Museum, founded by Emperor João VI, commemorated its 200th anniversary in June, amid claims of gross neglect. The fire started after the institution had closed for the day and, as of last night, there were no known casualties

O Estado de S. Paulo – Monday, September 3, 2018

DAM BURSTS, LEAVING SEVERAL DEAD AND COUNTLESS DISAPPEARED

At least 7 people have died after the Vale-owned tailings dam collapsed in Brumadinho (MG).

Cause is unknown

Destruction. Firefighters work to remove mud-buried victim; 100 people were rescued, according to the Minas government
O Estado de S. Paulo – Saturday, January 26, 2019

FORMER STUDENTS MURDER EIGHT IN SCHOOL SHOOTING IN SUZANO

Funeral cars leave Suzano school after the attack
Folha de S.Paulo – Thursday, March 14, 2019

MARCHES AT STATE CAPITALS RECALL MILITARY DICTATORSHIP

Youth shows a tattoo with a military slogan

(“Brazil: love it or leave it”) at a march on Avenida Paulista, where rival factions clashed; in Brasília, marchers simulated acts of torture

Folha de S.Paulo – Monday, April 1, 2019

ARMY ARRESTS TEN SOLDIERS IN CONNECTION WITH THE MURDER OF A MUSICIAN IN RIO

Luciana Oliveira arrives at the IML to recognize the body of her husband, Evaldo Rosa dos Santos, killed by soldiers on Sunday
Folha de S.Paulo – Tuesday, April 9, 2019

GOVERNMENT INVESTIGATES POSSIBLE ASSOCIATES OF THE PILOT WHO FERRIED DRUGS ABOARD AN AIR FORCE PLANE

Sergeant transported 39 kg of cocaine in a jet accompanying Bolsonaro

FAB plane used for presidential travel; blatant occurred in Seville
Folha de S.Paulo – Thursday, June 27, 2019

21ª BIENAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA SESC_VIDEOBRASIL	relações internacionais [international relations] DANIEL ESCOREL	editorial	assistente [assistant] ARTUR HIROYUKI ABE	agradecimentos [acknowledgements]	FREDERICO BERTANI GABRIELLA CONTOLI GABRIELLA TAGLIACOZZO GALA BERGER GISELA MOTTA HECTOR SANZ CASTANO HEEJUNG PARK HOOR AL QASIMI HUMBERTO CELESTE INNARELLI ÍCARO LIRA IRENE VIDA GALA JOCELINO DA SILVEIRA JOSÉ SEZENANDO JOZENILTON SEZENANDO LOUREIRO JUDITH GREER JULIAN FUCHS JULIANE GOMES LOUIS LOGODIN LUCIANA BEDESCHI MARCOS GALLON MARIA THEREZA ALVES MARIO CARO MERONG SANTOS PATAXÓ MICHAEL SOMMERS MUGE CUBUKCU NICOLE DELFINO JANSEN PABLO LEON DE LA BARRA PAULA RIBEIRO PEDRO BARBOSA PEDRO FARKAS PERRINE WARME-JANVILLE POTY PORÁ TURIBA CARLOS RAFAELLE GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS RAQUEL RODRIGUES ROGERIO COSTA SANDRA APARECIDA PEREIRA SELMA FERIANI SILVIA MODENA SILVIA REIS STELIOS HOURMOUZIAS SUJONG SONG TAYLOR VAN HORNE TELMA BALIELLO VIVIAN OSTROVSKY YARA CASTANHEIRA YASMINE BELHASSEN YOUNG SANG KWON	PUBLICAÇÃO [PUBLICATION]
21ST CONTEMPORARY ART BIENNIAL SESC_VIDEOBRASIL	produtoras [producers] TATI FARIAS, LARISSA ALVES, MÁRCIA VAZ, MIGUEL SALVATORE, THAIS FREIRE	coordenação [coordinator] TETÉ MARTINHO	mídias sociais [social media] MARCOS VISNADI	A Bienal agradece às seguintes instituições e pessoas [The Biennial thanks the following institutions and people]	projeto gráfico [graphic design] CELSO LONGO + DANIEL TRENCH	
direção e curadoria [direction and curatorship]	assistente de produção [assistant producer] CAROLINA MENEGATTI	tradutores [translators] ALEXANDRE BARBOSA DE SOUZA, ANTHONY CLEAVER, ANTHONY DOYLE	design JULIA CONTREIRAS LILA BOTTER	ARQUIVO EDGARD LEUENROTH, UNICAMP COLETIVIDADE HELENICA DE SÃO PAULO COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LINGUA PORTUGUESA (CPLP) INTERNATIONAL BIENNIAL ASSOCIATION INSTITUTO PIPA INSTITUTO SACATAR INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA) MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY MMCA RESIDENCY CHANGDONG MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP MUSEU MEMORIAL DOS PRETOS NOVOS MUSEU NACIONAL – UFRJ SHARJAH ART FOUNDATION	assistente [assistant] CATERINA BLOISE	
direção artística [artistic director] SOLANGE O. FARKAS	logística [logistics] MÔNICA OLIVEIRA	revisão [copy proofreading] PAULO FUTAGAWA, REGINA STOCKLEN	desenvolvimento web [web development] CARLSOM A. SOARES	COMUNIDADE DOS PAÍSES DE LINGUA PORTUGUESA (CPLP) INTERNATIONAL BIENNIAL ASSOCIATION INSTITUTO PIPA INSTITUTO SACATAR INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA) MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY MMCA RESIDENCY CHANGDONG MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP MUSEU MEMORIAL DOS PRETOS NOVOS MUSEU NACIONAL – UFRJ SHARJAH ART FOUNDATION	coordenação [coordination] TETÉ MARTINHO	
curadores [curators] GABRIEL BOGOSSIAN, LUISA DUARTE, MIGUEL A. LÓPEZ	assistente [assistant] RAQUEL SUELY	ação educativa [educational action]	assessoria de imprensa [press relations] A4&HOLOFOTE COMUNICAÇÃO	LOUREIRO JUDITH GREER JULIAN FUCHS JULIANE GOMES LOUIS LOGODIN LUCIANA BEDESCHI MARCOS GALLON MARIA THEREZA ALVES MARIO CARO MERONG SANTOS PATAXÓ MICHAEL SOMMERS MUGE CUBUKCU NICOLE DELFINO JANSEN PABLO LEON DE LA BARRA PAULA RIBEIRO PEDRO BARBOSA PEDRO FARKAS PERRINE WARME-JANVILLE POTY PORÁ TURIBA CARLOS RAFAELLE GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS RAQUEL RODRIGUES ROGERIO COSTA SANDRA APARECIDA PEREIRA SELMA FERIANI SILVIA MODENA SILVIA REIS STELIOS HOURMOUZIAS SUJONG SONG TAYLOR VAN HORNE TELMA BALIELLO VIVIAN OSTROVSKY YARA CASTANHEIRA YASMINE BELHASSEN YOUNG SANG KWON	assistente editorial [editorial assistant] RAFAEL FALASCO	
comitê de seleção [selection committee] ALEJANDRA MUÑOZ, JULIANA GONTIJO, RAPHAEL FONSECA	consultores técnicos [technical consultants] MIT ARTE MARCOS SANTOS	curadoria [curator] VERA BARROS	registro fotográfico [photographers] EVERTON BALLARDIN, PEDRO NAPOLITANO PRATA	MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY MMCA RESIDENCY CHANGDONG MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP MUSEU MEMORIAL DOS PRETOS NOVOS MUSEU NACIONAL – UFRJ SHARJAH ART FOUNDATION	ensaios [essays] BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG ERICA MOIAH JAMES GLADYS TZUL TZUL	
assistente de curadoria [curatorial assistant] CLARISSA XIMENES	produtor técnico [technical producer] ANDERSON ARAÚJO	coordenação [coordinator] CARLOS NEGRINI	registro em vídeo [video] MARCO DEL FIOLE MÃO DIREITA	INTERNATIONAL BIENNIAL ASSOCIATION INSTITUTO PIPA INSTITUTO SACATAR INSTITUTO SOCIOAMBIENTAL (ISA) MINISTÉRIO DAS RELAÇÕES EXTERIORES DO BRASIL MINNESOTA HISTORICAL SOCIETY MMCA RESIDENCY CHANGDONG MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA DA USP MUSEU MEMORIAL DOS PRETOS NOVOS MUSEU NACIONAL – UFRJ SHARJAH ART FOUNDATION	sinopses [synopses] GABRIEL BOGOSSIAN LUISA DUARTE MIGUEL A. LÓPEZ	
pesquisa e acervo [research and archive]	projeto expositivo [exhibition design] ANDRÉ VAINER ARQUITETOS TIAGO WRIGHT, FERNANDA JOZSEF, MAYTÉ COELHO	programas públicos [public programs] AMARA MOIRA AMPAM KARAKRAS ANA PAULA COHEN ARACY AMARAL CARLA CAFFÉ CLARISSA DINIZ DIANE LIMA ELVIS STRONGER FERNANDA D'AGOSTINO GUILHERME TEIXEIRA GUILHERME WISNIK JOÃO SILVÉRIO TREVISAN JULIANA BORGES JULIANA BRAGA KAMIKIA KISÉDJÊ LAYMERT GARCIA DOS SANTOS LISETTE LAGNADO LUCY LIPPARD MÁRCIO SELIGMANN-SILVA MARIA RITA KEHL MARIANA CAVALCANTI MARILIA LOUREIRO MARIO CARO MARISA FLÓRIDO NYDIA GUTIERREZ PABLO LAFUENTE PAULO HERKENHOFF PETER PÁL PELBART SUELY ROLNIK THAIS RIVITTI VLADIMIR SAFATLE	locação [voice-over] HABACUQUE LIMA TRAMPOLIM ESTÚDIO CHARLY COOMBES HURSO AMBRIFI	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)	tradução [translation] ALEXANDRE BARBOSA DE SOUZA ANTHONY DOYLE	
coordenação [coordinator] RUY LUDUVICE	iluminação [lighting design] FERNANDA CARVALHO	coordenação [coordinator] CARLOS NEGRINI	administração [management]	ALEX MOR ALEX SANDRO DOS SANTOS ALIA FATTOUH ÁLVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)	revisão [proofreading] REGINA STOCKLEN	
pesquisadores [researchers] JULIANA COSTA, REGIS ALVES, VIVIANE TABACH	assistentes [assistants] CRISTINA SOUTO, LUANA ALVES	coordenação [coordinator] CARLOS NEGRINI	coordenação financeira [financial coordinator] VAN FRESNOT	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)	produção gráfica [graphic production] SIGNORINI PRODUÇÃO GRÁFICA	
consultor joias africanas [african jewelry consultant] RENATO ARAÚJO	elétrica, estrutura e segurança [electrical, structure, and safety] JARRETA PROJETOS MURILO JARRETA	coordenação [coordinator] CARLOS NEGRINI	assistente [assistant] DIVY CRISTINA	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)	tratamento de imagens [image processing] WAGNER FERNANDES	
editor da plataforma [platform editor] GUILHERME TEIXEIRA	climatização [climatization] HYPOCAUSTUM BRUNO FEDELI	comunicação [communication]	auxiliar [support] ALINE NASCIMENTO	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)		
tecnologia [technology] FABIO KAWANO	direção de arte e sinalização [art direction and signage]	coordenação [coordinator] GABRIELA LONGMAN	assessoria jurídica [legal advisor] OLIVIERI ASSOCIADOS	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)		
produção [production]	identidade visual e projeto gráfico [visual identity and graphic design] CELSO LONGO + DANIEL TRENCH		parceiros de residência [residency partners]	ADMINISTRATIVO ALVARO PIQUET ANA CAROLINA DELGADO VIEIRA ANA MARIA DE LA MERCED GONZALEZ GRAÑA GUIMARÃES DOS ANJOS ANA PAULA BENTES ANDRÉ ABU-MERHY ANNA CANTANHÊDE ANNA RUTH YATES ANTÔNIO CARLOS RODRIGUES ANTONIO CARVALHO ANTÔNIO ILHARCO AUGUSTO ALBUQUERQUE AYRSON HERÁCLITO BRIAN SZOTT CAMILA SANTOS CARLA GIBERTON CARNEIRO ÇELENK BAFRA CLÉMENCE GABANT CRISTINA AMARAL CRISTINA BECKER CYBELE GALVÃO DANIEL TONACCI DONG HYUN LEE ELIF AKINCI ELOISA EJARQUE FABIANO DA SILVA LEMOS FARIBA DERAKHSHANI FRANCISCA (MAE)		
produção executiva [executive producer] CAROL RIBAS			INSTITUTO SACATAR (SALVADOR, BRASIL [BRAZIL]) MMCA RESIDENCY CHANGDONG (SEUL, COREIA [SEOUL, KOREA]) SHARJAH ART FOUNDATION (SHARJAH, EMIRADOS ÁRABES [UAE])			
coordenação de produção [production coordinator] CASSIA ROSSINI						
coordenação da exposição [exhibition coordinator] MARCOS FARINHA	assistente [assistant] CATERINA BLOISE					

ASSOCIAÇÃO CULTURAL VIDEOBRASIL

pesquisador coordenador [research coordinator]
RUY LUDUVICE

conselho consultivo [advisory board]

arquivista [archivist]
JULIANA COSTA

BENJAMIN SEROUSSI, CECILIA RIBEIRO, FABIO CYPRIANO, LISETTE LAGNADO, PATRICIA ROUSSEAU, ROSÂNGELA RENNÓ, TATA AMARAL, THEREZA FARKAS, VIVIAN OSTROVSKY

tecnologia [technology]
EDUARDO HADDAD
FABIO KAWANO

coordenação de comunicação [communications coordinator]
GABRIELA LONGMAN

design
JULIA CONTREIRAS

conselho diretor [board of directors]

mídias sociais [social media]
MARCOS VISNADI

diretora-presidente [managing director]
SOLANGE O. FARKAS

assistente administrativa [administrative assistant]
DIVY CRISTINA

diretor financeiro [financial director]
PEDRO FARKAS

auxiliar administrativa [administrative support]
ALINE NASCIMENTO

coordenação de programação [programme coordinator]
THEREZA FARKAS

Rua Jaguaré Mirim, 210
Vila Leopoldina
05311-020
São Paulo SP Brasil
Tel. (55 11) 3645 0516

conselho fiscal [audit committee]
MARIA FARKAS

FB/ACVideobrasil
TW/videobrasil
INSTA/videobrasil
FLICKR/videobrasil
YOUTUBE/VideobrasilVB
videobrasil.org.br

equipe [team]

FB/ACVideobrasil
TW/videobrasil
INSTA/videobrasil
FLICKR/videobrasil
YOUTUBE/VideobrasilVB
videobrasil.org.br

direção geral e curadoria [general director and curator]
SOLANGE O. FARKAS

curador adjunto [deputy curator]
GABRIEL BOGOSSIAN

relações internacionais [international relations]
DANIEL ESCOREL

assistente de curadoria [curatorial assistant]
CLARISSA XIMENES

produção executiva [executive producer]
VAN FRESNOT

coordenação de produção [production coordinator]
CAROL RIBAS

assistente de produção [assistant producer]
CAROLINA MENEGATTI

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO [SOCIAL SERVICE OF COMMERCE]

administração regional no estado de São Paulo [regional administration of São Paulo state]

presidente do conselho regional [chairman of the regional board]
ABRAM SZAJMAN
diretor do departamento regional [regional department director]
DANILO SANTOS
DE MIRANDA

superintendentes [assistant directors]

técnico-social [social technician]
JOEL NAIMAYER PADULA

comunicação social [social communication]
IVAN GIANNINI

administração [administration]
LUIZ DEOCLÉCIO
MASSARO GALINA

assessoria técnica e de planejamento [technical and planning advisory]
SÉRGIO JOSÉ BATTISTELLI

gerentes [departments]

artes visuais e tecnologia [visual arts and technology]
JULIANA BRAGA DE MATTOS

estudos e desenvolvimento [studies and development]
MARTA RAQUEL COLABONE

educação para sustentabilidade e cidadania [education for sustainability and citizenship]
DENISE BAENA

artes gráficas [graphic arts]
HÉLCIO MAGALHÃES

difusão e promoção [diffusion and promotion]
MARCOS RIBEIRO
DE CARVALHO

centro de produção audiovisual [audiovisual production center]
SILVANA MORALES NUNES

Sesc Digital
GILBERTO PASCOAL

contratações e logística [hiring and logistics]
ADRIANA MATHIAS

patrimônio e serviços [property and services]
NELSON SOARES
DA FONSECA

assessoria de relações internacionais [international affairs]
AUREA LESZCZYNSKI VIEIRA

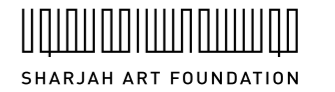
assessoria jurídica [legal department]
CARLA BERTUCCI BARBIERI

Sesc 24 de Maio
PAULO CASALE

equipe [team] Sesc
ADRIANA IERVOLINO
ADRIANE DA SILVA RIBEIRO
ADRIANO ALVES PINTO
ADRIANO TED DE SOUZA
ALBERTO SILVA CERRI
ALEXANDRE DE OLIVEIRA
CAROLINA BARMELL
CRISTINA PAPA
CRISTINA TOBIAS
DIOGO DE MORAES
EDUARDO BIANCO
FABIO LUIZ VASCONCELOS
FERNANDO FIALHO
FERNANDO TUACEK
FLAVIA FÁVARI
GABRIELA XABAY

HELOISA PISANI
ILONA HERTEL
ISABELLA BELLINGER
JOANA ROCHA EÇA
DE QUEIROZ
JOSÉ ARTUR AMARO
JULIANA OKUDA
CAMPANELI
KARINA MUSUMECI
LARISSA TODOROV
LEONARDO DE ASSIS
AZEVEDO
LEONARDO BORGES
LIGIA ZAMARO
LUCIANO BUENO QUIRINO
MALU MAIA
MARCELO CORREA
MARCIO DONISETTE LOPES
MARINA BURITY
MAURO MARÇAL
NATHALIA CANDIDO
NILVA LUZ
OCTÁVIO WEBER
PAULO JOSÉ RIBEIRO
RODRIGO SOUZA
SAMANTA SADOIAMA
SAMARA EIRAS
DOS SANTOS
SANDRA KARAOGLAN
SIMONE WICCA
SUAMIT BARREIRO
SUELLEN BARBOSA
THAÍS DIAS
THIAGO FREIRE
TIAGO EFIGÊNIO
TINA CASSIE
VALÉRIA BOA SORTE
VANESSA DE SOUZA
WALTER BERTOTTI
DE SOUZA

PARCEIROS DE PREMIAÇÃO [AWARDS PARTNERS]



APOIO CULTURAL [CULTURAL SUPPORT]



REALIZAÇÃO [REALIZATION]



B4768

21ª Bienal de Arte Contemporânea Sesc_Videobrasil: Comunidades imaginadas / Serviço Social do Comércio;
Associação Cultural Videobrasil; direção artística de Solange O. Farkas; curadoria de Gabriel Bogossian; Luisa Duarte; Miguel A. López.

São Paulo: Sesc: Associação Cultural Videobrasil, 2019.
288 p.: il. fotografias. bilíngue (português/inglês).

ISBN 978-85-99277-18-8 (Associação Culturas Videobrasil)
ISBN 978-85-7995-237-1 (Edições Sesc São Paulo)

9 out. 2019 a 2 fev. 2020, Sesc 24 de Maio, São Paulo.

1. Artes Plásticas. 2. Arte Contemporânea. 3. Comunidades. 4. Comunidades imaginadas. 5. Sul Global.
I. Subtítulo II. Serviço Social do Comércio. III. Sesc 24 de Maio. IV. Associação Cultural Videobrasil. V. Farkas, Solange O.
VI. Bogossian, Gabriel. VII. Duarte, Luisa. VIII. López Miguel A.

CDD 700



ISBN 978-85-99277-18-8



ISBN 978-85-7995-237-1

IMAGINED COMMUNITIES



21ST
CONTEMPORARY
ART BIENNIAL
SESC_VIDEOBRASIL