

paper



ART MAGAZINE #12 ANO III DEZEMBRO | FEVEREIRO 2018-19 \$20 REAIS

Anna Bella Geiger

Angélica Dass

Sylvia Werneck

Matheus Rocha Pitta

Vladimir Safatle

Sabrina Barrios

Daniela Mattos

Panmela Castro

Henri Guette

Gabriel Moraes

Bernardo Mosqueira

Juliana Monachesi

Rebecca Lockwood



A
GENTIL
CARIOCA

AGENTILCARIOCA.COM.BR

IMPRESSUM

Agradecimentos

Michèle Lippens, Sylvia Werneck, Rosa Melo e Sônia Barreto

babEL digital

<https://issuu.com/babbienal>

Instagram

armandomattos_studio

#babelbuziosmagazine

Facebook

Babel_magazine

babEL Art Magazine

Editor: Armando Mattos

Direção Criativa: Armando Mattos & Claudio Braz

Direção de Arte: Claudio Braz Design

Revisão de Texto: Leandro Salgueirinho

Mídia Digital: Caroline Moreira

Edição: bab Bienal

Impressão: A Tribuna Gráfica

Tiragem: 4000 exemplares

www.babelartmag.com.br



GUTOCARVALHONETO.COM

Korporativa

Marketing Cultural, Social e Ambiental.

Av. Rio Branco, 257, sala 908 - Centro, Rio de Janeiro Cep. 20.040-009
Tel.: 21 3553-5641 ou 21 3553-5642

www.korporativa.com.br

anuncie na
pspER

Cel: 55.22.98135.7945

Email: projetoconcreto@gmail.com

**Onde encontrar a babEL
Rio: A Gentil Carioca & Livraria da Travessa
Búzios: Ambar de Búzios**

bab bienal anual búzios

CONTEÚDO



76

Anna Bella Geiger

- 09** Editorial | Armando Mattos
- 14** Dando Sopa | Rebecca Lockwood
- 20** 233° C ou o Silenciamento do Texto | Sylvia Werneck
- 22** Caminho da Pedra | Matheus Rocha Pitta
- 32** Forensic Architecture | Juliana Monachesi
- 44** A Terra Para Casa | Gabriel Moraes
- 50** Sobre Ter Água nos Olhos | Sabrina Barrios
- 58** Arte Ativista | Panmela Castro
- 66** Humanæ Institute | Angélica Dass
- 78** O Pão Nosso de Cada Dia | Anna Bella Geigar



BYBLET

EDITORIAL

Armando Mattos | dezembro | fevereiro 2018-19

Há trinta e oito anos Ivan Lins gravou a música “Novo Tempo”. Um tempo que, pelo regurgitar de arautos toscos e por conta das *fake news*, já se assanha num retorno, tá ok?!”

“No novo tempo, apesar dos perigos...”

Perigos que parecem estar em toda parte, como nos mostra a crítica e curadora Juliana Monachesi através do material cedido pela Forensic Architecture, uma organização inglesa que pesquisa como a ‘verdade pública’ é produzida – tecnológica, arquitetônica e esteticamente – e como pode ser usada para confrontar a autoridade e expor novas formas de violência lideradas pelo Estado.

“ No novo tempo, apesar dos castigos...”

“O pão nosso de cada dia”, nossa capa, destaca a obra criada dois anos antes da música de Lins, em 1978, por Anna Bella Geiger. Uma alusão crítica àquele período que se mantém atual. Parece que vivemos pela repetição dos tempos, avançando, mas ainda re-produzindo. Cerca, outra série da artista carioca, teve sua versão MMXVIII instalada no Solar dos Abacaxis, no Rio. Realizada durante os movimentos sociais do #ELENÃO, a mostra reverbera aqui pelo texto inédito do curador Bernardo Mosqueira e pelas fotos de Renato Magolin.

“ Pra que nossa esperança seja mais que a vingança / Seja sempre um caminho que se deixa de herança...”

O avanço obscuro de pautas conservadoras nos costumes e nas crenças nos leva até setembro de 2017, quando a performance “La bette”, no MAM de São Paulo, fez eclodir o ovo da serpente no cenário cultural brasileiro. Naquele momento inaugural, as *fake news* se alastraram pela rede propagando “a ruína dos costumes dos cidadãos de bem”, analisa a crítica e historiadora da arte Sylvia Werneck.

“ De todos os pecados, de todos enganos...”

“E se a arte não tivesse, entre outras funções, exatamente a obrigação de sensibilizar a vida social. Quão politicamente limitadora é uma perspectiva desta natureza?” A questão colocada pelo filósofo Vladimir Safatle em palestra realizada no

BNDES e relacionada à mostra “Caminho da Pedra”, de Matheus Rocha Pitta, também lança um olhar sobre a arte e o “imobilismo (a petrificação), a incapacidade de agir, como uma potência.”

“ Estamos em cena, estamos nas ruas, quebrando as algemas...”

O panorama dessa edição de babEL se relaciona então com uma espécie de “ativismo” na cultura e nas artes. Panmela Castro e Angélica Dass são artistas internacionais e ambas, por questões autobiográficas, se ligam ao ativismo identitário que dá voz a questões de gênero e raça. Cada uma a sua maneira propõe uma arte urbana, que se aproxima do público atuando na formação do pensamento crítico que se estende por meio de proposições educativas com jovens e adultos.

“ Pra nos socorrer, pra nos socorrer, pra nos socorrer...”

A artista e crítica Daniela Mattos também avalia o empoderamento e a potência política do feminino nas artes e na cultura “como algo que vem resistindo pelo esforço e colaboração entre pessoas interessadas em transformar as estruturas vigentes, seja na arte ou na vida”. Sua análise sobre o trabalho recente de Sabrina Barrios identifica “derivações e elementos identitários de uma certa brasilidade”.

“ A gente se encontra cantando na praça, fazendo pirraça...”

Identidade e brasilidade também emergem na receita de Rebecca Lockwood, que se inspira na mandioca para criar uma nova receita ao lado do desenho inédito de Roberto Cabot, inspirado no poema “Ai de mim aipim”, do poeta Chacal.

“ Estamos mais fortes, estamos atentos...”

A *bab bienal de Búzios* faz um *revival* de Gabriel Moraes três anos depois de sua residência na cidade. A produção recente do artista, realizada na capital francesa, tem análise crítica do crítico Henri Guelle e trata da geopolítica dos territórios afetivos, dos espaços de convivência e abrigo, da casa, dos deslocamentos no tempo e espaço vividos num mundo cada vez mais controlado, virtual, inseguro e pretérito.

“ Pra sobreviver, pra sobreviver...”

HBD SPA



UMA EXPERIÊNCIA DE BELEZA NO CORAÇÃO DE IPANEMA

Rua Barão de Jaguaripe 102 Ipanema • Rio de Janeiro

Tel: (021) 2522.0069 | 2522.1938 | 984445946

Terça a Sábado 7:30 às 21:00

Instagram: @hbdspa | website: hbdspa.org • Facebook: Hbdspa



LUIZ RANDON

Rua Manoel Turíbio de Farias, 202A Centro, Búzios
tel. 22.26234298 cel. 22.981238942

instagram: luizrandon_ambar | facebook: Luiz Randon





Vida Livre

INSTITUTO VIDA LIVRE
resgatando a fauna brasileira



Ajude o Vida Livre a resgatar e recuperar animais de volta ao seu habitat

Responsável: Roched Seba

Tel: 55 21 983680700 Email: vidalivre@vidalivre.com

Instagram: [@institutovidalivre](https://www.instagram.com/institutovidalivre)



Rebecca Lockwood
Dando Sopa

AI DE MIM AIPIM

VAMOS SAUDAR A MANDIOCA! por Rebecca Lockwood

A mandioca é um alimento original da região amazônica e suas mais de 1800 variedades fazem parte da cultura alimentar de milhões de brasileiros. Hoje, depois do arroz, a mandioca é a fonte de carboidrato mais importante do planeta. Na Ásia e na África já se cultiva mais mandioca que no continente americano. Ainda hoje, as técnicas indígenas, com seu instrumental próprio e conhecimentos milenares, permitem que metade do mundo se alimente dessa raiz. A maniva é uma complexa sabedoria e a mandioca um ser domesticado: plantar, colher, descascar, moer, prensar, decantar, peneirar, torrar, fermentar e cozinhar promovem uma verdadeira revolução na culinária com as diferentes texturas e estados de seus derivados.

Aqui em Paris consigo achar a mandioca, a farinha e o polvilho nas lojas africanas, em Barbés, ou no *Chinatown*, no 13eme. Também tem uma pequena loja que adoro de produtos exóticos na Rue Lourmel, no 15eme, onde encontro coisas da América do Sul, Central e Caribe. Portanto, arranjei umas raízes de uma mandioca que vinham da Costa Rica e fiz uma leva de farinha e goma que colori naturalmente. Ai vão as receitas....



Rebecca Lockwood,
correspondente em Paris
e-mail: rebecca.chef@gmail.com
instagram: [@rebecca.chef](https://www.instagram.com/rebecca.chef)

Dando Sopa

Tapioca Colorida

Receita (4 porções)

400 gramas de polvilho de mandioca

Para hidratar o polvilho e obter a massa para fazer a tapioca:

- 200 ml de água
- 1 cenoura (tapioca laranja)
- 1 beterraba pequena (tapioca roxa)
- 1 punhado de espinafre (tapioca verde)

Bata no liquidificador e coe. Reserve a água colorida.

Depois é só misturar de polvilho com esta água colorida e deixar decantando por até três horas. A goma vai descer para o fundo. Passando este tempo escorra a água que ficar por cima. Embaixo vai encontrar a goma! Pronto taí a sua goma de tapioca colorida e hidratada.

Esfarele a goma de tapioca e passe numa peneira. Jogue numa frigideira antiaderente fazendo uma camada fina e com a ajuda de uma colher aperte por cima e junte as laterais fazendo um disco.

Tem quem goste de virar mas tem que não vire. Se virar, desvire antes de rechear. Depois é só rechear com os ingredientes abaixo. Feche a tapioca e divirta-se.

Dica: Para isso, descasque e lave uma boa quantidade de mandioca. Bata no liquidificador com água e depois passe por um tecido ou peneira muito fina. Quanto mais lavar a massa da mandioca, mais goma sai. Por isso, até pode bater outra vez, escorra a água.

Agora, de novo bata essa água com uma beterraba, uma cenoura ou um punhado de espinafre. Passe na peneira de novo. Deixe descansar por três horas que a goma vai descer.

Depois é escorrer a água que fica por cima, embaixo encontrará a tapioca já hidratada e pronta para esfarelar e passar por uma peneira.

Recheios:

Tapioca Verde acidoce recheada de queijo vegano de castanho de caju, com geleia de cupuaçu, tomate e rúcula

Queijo vegano

- 80ml de geleia de cupuaçu

- 10 tomate cereja cortados ao meio
- 1 xícara de rúcula

Queijo vegano:

- 1 xícara de castanha do caju crua deixada de molho 1 hora em água quente ou 24 horas na geladeira
- 2 c. de levedura nutricional ou levedura de cerveja
- 1 limão siciliano, tirar suco e raspas da casca
- 1 c. de vinagre de maçã
- 1 dente de alho
- meio pimentão amarelo sem sementes
- sal e pimenta do reino a gosto

Como fazer: bater no liquidificador com água até obter a consistência de uma ricota.

Geleia de cupuaçu, use uma colher da geleia pronta por tapioca:

- 1 xícara da polpa do cupuaçu
- 1 xícara de açúcar
- 1 xícara de água
- 1 maçã ralada ou pimenta rosa para dar um toque (opcional)

Ferver todos os ingredientes até tomar consistência de geleia.

Tapioca Roxa recheada com salada de abacate, manga e tomate

- 1 abacate cortado em cubos
- 1 manga mais para verde, cortada em cubos
- 10 tomates cereja cortados ao meio
- cebolinha picada
- suco de 2 limões
- azeite e sal a gosto
- 120 g de coco ralado

Misture os ingredientes e deixe marinar um tempo. Só o coco que você joga por cima depois. Capriche no azeite.

Tapioca Laranja recheada com banana, coco e castanha do Pará

- 400 g de coco ralado
- 40 g de castanhas do pará picadas
- 3 bananas fatiadas



AI DE MIM AIPIM

~ ai de mim aipim!
~ ô inhame a botata é uma puta barata. deixa ela pro nabo nabôto que ba be de bobo. trança uma com a cebola.

~ aquele hábito? que hábito? me faz chorar.

~ então procura uma cenoura.

~ coradinha, mas muito enrustida.

~ a abóbora tá aí mesmo. abóbora como eu gosto de

~ então mamora uma pagar meu gorrinho e ~~eu~~ falo. Vou ai sair por

pra procurar uma abóbora maneira. té mais aipim.

~ té mais, inhéme.



Desenho Mandioca | 2018
& Poesia de Chacal Desenhada | Muito Prazer | 1971 | 2018
Por Cabot

Capa: Albert Eckhout | Manioc |
Coleção Nacional Museum of Denmark | Século XVII

CONTROLAR

233°C ou o silenciamento do texto

Setembro de 2017. Assisto, emocionada, a uma performance na abertura do 35º Panorama da Arte Brasileira no MAM, em São Paulo. Trata-se de uma releitura dos Bichos de Lygia Clark, que revolucionaram a relação entre a obra e o público. Animada pela companhia de amigos artistas participantes, falamos sobre como o circuito de arte está aquecido e quantas propostas instigantes vêm surgindo. Para surpresa de todos, dias depois, grupos conservadores que sequer estiveram no evento começam uma campanha contra a performance, o artista, o museu e a própria arte contemporânea, taxada como imoral e promotora da pedofilia e da ruína dos costumes dos “cidadãos de bem”. Críticos, curadores, artistas, pesquisadores e intelectuais nos reunimos na entrada do museu, atônitos diante dos acontecimentos, para marcar nossa posição em defesa da cultura e da arte como instrumentos de formação de juízo crítico. É apenas o começo.

Desde então, não há descanso para aqueles que têm visto a imagem, tão central nas artes, ser sistematicamente violentada, deturpada e usada para destruir tudo o que foi feito para construir. Desde aquele setembro em que um trecho de filmagem foi apropriado pela banda conservadora da sociedade, mal interpretado e disseminado como exemplo de falência da humanidade, a cultura (e os sistemas repressores sempre começam pela cultura) vem sendo atacada sem tréguas. Exposições foram fechadas, museus acuados impuseram a si mesmos uma censura prévia descabida, eventos acadêmicos, assim como intelectuais progressistas foram e continuam sendo ameaçados. Mesmo que os detratores pouco saibam a respeito do que condenam, bastando-lhes que seja detectada uma imagem ou palavra incluída em sua lista proibida.

“A percepção requer envolvimento”, alerta Antoni Muntadas. Mas, numa era de consumo rápido de tudo, o que nos levaria a pensar que haveria mais cuidado com a fruição da produção simbólica? É preciso sutileza (e envolvimento) para se distinguir imagem midiática de imagem poética. A mentes povoadas de preconceitos nunca desconstruídos não é dada a faculdade da recepção estética embasada. Não há tempo. Para eles, o diabo não está nos detalhes, mas no que se mostra escancaradamente. O corpo culpado não admite a visão do corpo nu a não ser como elemento erotizante. No afã de caçar as bruxas lascivas e imorais que imaginam proliferarem por todos os espaços, almas acossadas por complexos latentes não têm tempo para demorar-se sobre as teorias que fundamentam as práticas artísticas. Ah, se soubessem como suas ações legitimam o diagnóstico distópico de Foucault acerca de nossa sociedade sob o jugo do panoptismo! Sim, reivindicam para si as funções

de vigiar, controlar e corrigir. E, porque lhes falta o envolvimento, sua percepção é superficial e, conseqüentemente, equivocada e imediatista. O texto (o alicerce) parece difícil demais – seria preciso dar-se o tempo do aprendizado, abrir-se a correntes de pensamento, permitir-se perguntar. Mas não há tempo na era do consumo rápido de tudo. A imagem já interpretada, mastigada e pré-julgada, ao alcance do clique, é a melhor opção do cardápio de *fast thinking*. Terceirizam-se, assim, as decisões, permitindo ao indivíduo salvaguardar sua posição dentro do grupo do qual deseja aceitação.

Ter (e defender) liberdades individuais é atitude vista com desconfiança. Temas da sociedade são entendidos a partir de um juízo de valor sobre determinadas palavras consideradas proscritas. Livros são julgados pela capa. Não se examina o conteúdo, apenas a forma. Uma intervenção urbana que homenageia uma defensora dos direitos humanos covardemente assassinada é condenada como vandalismo e destruída. Intelectuais que estudam comportamentos e noções de identidade divergentes são agredidos. A imagem é despida de todas as suas camadas abaixo da epiderme, e transformada em pastiche oco a ser execrado por ter recebido o carimbo da subversão. A forma que não se conforma à norma merece a morte. Foi dada a sentença – submeter-se ou extinguir-se.

Na ficção sombria de *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, publicado em 1953 e brilhantemente filmado por François Truffaut em 1966, a ordem é mantida mediante a abolição da escrita. Toda a comunicação acontece através de imagens. Livros, quando encontrados, são queimados, assim como as casas que os abrigam, na temperatura adequada expressa pelo título. No Brasil de 2018, para abafar a liberdade de pensamento e o dissenso, não é preciso atingir os equivalentes 233° C ou treinar uma brigada de manutenção da moral e dos bons costumes. Bastam a rapidez da proliferação de notícias falsas e a disseminação do obscurantismo em cadeia nacional e já se tem um soldado voluntário em cada esquina, disposto a defender a pátria da corrupção das almas e da sociedade, ostentando orgulhosamente seu uniforme de uma das instituições mais corruptas do mundo, sem constrangimento quanto à contradição. No livro, o personagem central acaba se apercebendo de sua condição de massa de manobra. Aguardemos um despertar semelhante na Terra Brasilis.

Sylvia Werneck





CAMINHO DA PEDRA

Matheus Rocha Pitta

conversa sobre sua exposição com o filósofo

Vladimir Safatle



Espaço Cultural BNDES | Rio de Janeiro | 26/9/18

Vladimir Safatle – Eu gostaria, inicialmente, de agradecer por este convite, que me foi feito pela Luisa Duarte, para poder participar deste debate a respeito das obras do Matheus, que estão expostas nesta galeria. Para mim é, de fato, uma grande felicidade. Primeiro por poder ter um contato mais forte com as obras, segundo por também poder participar, de fato, deste debate e fazer um pouco uma discussão que eu acho que é uma discussão bastante relevante para o horizonte da arte contemporânea tal como ele se desdobra, que diz respeito às possibilidades atuais de relação entre arte, política e engajamento. Eu acho que a obra do Matheus é uma obra bastante explícita neste sentido. Ela traz elaborações muito originais que eu acho que merecem atenção. Merecem, também, discussão, que é o que eu gostaria de fazer, de certa forma, também, no interior desta fala.

Mas, antes de chegar nela, acho que talvez seja interessante discutir um pouco questões de ordem um pouco mais geral, principalmente no que diz respeito ao que significa, a qual a relação possível entre arte e política. Porque, vejam, eu iniciaria lembrando como, durante um certo tempo, ou mesmo ainda hoje, há uma certa tradição. A experiência estética, o julgamento estético parece, no final das contas, se submeter a modalidades de análise sociológica. A ideia de que há um julgamento estético que respeita o que nós podemos chamar de autonomia da obra de arte, muitas vezes é vista como uma demissão da força crítica da arte.

Vocês já devem conhecer algumas destas estratégias. Talvez a mais clássica tenha sido desenvolvida pelo Bourdieu, que instituiu que o advento da autonomia da obra de arte, a ideia da arte pela arte em meados do século XIX teria sido uma resposta, em larga medida, a uma decepção com a força de transformação da arte. A arte não se demonstrou capaz de impulsionar processos de transformação social. As revoluções do século XIX, 1858, 1871, teriam, à sua maneira, redundado em certos fracassos. Não restaria à arte, então, outra coisa que falar de si mesma, falar da sua própria linguagem, falar dos seus próprios dispositivos, já que ela não poderia, em última instância, ser um elemento catalisador de um processo de transformação social.

Esta ideia tem um pressuposto: o pressuposto de que a arte aposta sua força política quando ela tematiza, de maneira quase literal, aquilo que é da ordem dos processos de transformação social. Mas tematiza em um nível tal que é sempre um nível no qual a experiência do conteúdo semântico da arte parece sobrepujar a força de transformação da sociedade. A sua experiência, então, de se adequar bem a uma certa função, de ter uma adequação ideal a uma certa função, vai se sobrepujar a todas as outras dimensões da sua linguagem.



Página Direita: Ao Vencedor As Batatas | 2016
Página Esquerda: Vladimir Safatle, Matheus Rocha Pitta e Luisa Duarte
Capa: Leite de Pedra - Detalhe | Parceria com a ONG Redes da Maré





Sopa de Pedra - Detalhe | 2014

No fundo, constituindo a ideia de que, em última instância, a arte estaria também, como outros regimes de linguagem no interior da vida social, submetida ao mesmo imperativo, que é o imperativo da funcionalidade.

Qual é a função do que se apresenta? Esta função é bem realizada? Em que condições ela pode ser bem realizada? Se a função está, então, vinculada a uma certa sensibilização política num sentido muito literal do termo seria necessário retirar a ambiguidade do uso da linguagem para que ela pudesse, então, preencher melhor estas funções. Para que ela pudesse, de uma certa forma, utilizar melhor este espaço de uma maneira explícita e clara. Então é claro, é muito evidente, dentro desta dinâmica, que o que vai ganhando força é um modelo de funcionamento da linguagem que coloniza, inclusive, a própria obra de arte; que submete, inclusive, a própria obra de arte, e que não é uma produção da obra de arte. A colonização, no sentido forte do termo, é aquilo que a obra de arte traz de outros regimes de linguagem funcionalizados no teor da vida social, fazendo com que, então, em outras palavras, a arte, na sua preocupação política, se submeta a imperativos explícitos de engajamento, por um lado; fazendo com que ela se submeta, muitas vezes, a imperativos de profilaxia social – profilaxia social no sentido de a quem esta arte dá voz. A quem ela, em última instância, permite reconhecimento? A quem ela fortalece, então, nas expectativas de reconhecimento? No sentido, eu diria mais uma vez, funcionalizado, a ponto de nós podermos dizer que este tipo de demanda à arte pressupõe a ideia de que só aquilo que tem uma função específica tem direito de existência. Só aquilo que preenche claramente a sua função tem direito de existência. E a questão que nós poderíamos colocar é se isso já não é uma posição política a ser criticada. E se a arte não teria, entre outras funções, exatamente a obrigação de sensibilizar a vida social. Quão politicamente limitadora é uma perspectiva desta natureza?

Então nós poderíamos trabalhar com um conceito um pouco mais amplo de política. A arte demonstraria, de uma forma um pouco mais evidente, a sua verdadeira força. Não no sentido de que, afinal de contas, nós estaríamos aqui defendendo alguma espécie de potência da forma artística. Poderíamos pensar de outra maneira, e isto vai me permitir abordar os trabalhos do Matheus Rocha Pitta a partir da perspectiva em questão. A maneira que eu sugeriria é que nós pudéssemos discutir esta questão a partir do seguinte princípio: uma questão política fundamental é, afinal de contas, como os corpos são afetados. Como os processos circulam? Como a vida social é percebida? Quem controla a sensibilidade? Qual é o regime de visibilidade que organiza o campo social? Isto pressupõe, entre outras coisas, um tipo de questionamento sobre os modos de relação, sobre os modos de constituição de transações, sobre os modos de estabelecimento de processos de afecção, que são, em última instância, elementos decisivos da sensibilidade e da imaginação social. Toda a decapitação da força política parte sempre do embotamento da imaginação social. Quando a imaginação social não é capaz de sentir em várias velocidades, de estabelecer processos de relação em multiplicidades e polimorfias, de desdobrar novas formas

de afecção, ela nunca consegue agir politicamente, ela nunca tem força de agir politicamente porque está embotada do ponto de vista de sua imaginação criadora. Este processo demonstra, de forma clara, como a experiência artística é fundamentalmente política quando ela é uma experiência artística. Ela é fundamentalmente política quando ela impõe a força produtiva de sua própria forma, quando ela quebra os regimes de determinação que são próprios a uma certa circulação social da linguagem, impondo à linguagem um certo tipo de possibilidade de experiência, de possibilidade de troca, de possibilidade de articulação que ela é sequer capaz de pensar, dando ao campo da experiência a possibilidade de tematizar aquilo que até então apareceu como impossível. Porque toda situação atual se organiza a partir daquilo que ela atualiza e das potencialidades que ela gerencia, dos possíveis que podem passar à condição de atual.

É fato que a arte sempre teve sua força não quando ela atualiza o possível, mas quando ela expõe aquilo que, do ponto de vista da vida social, é completamente impossível de ser pensado, completamente impossível de ser tematizado, obrigando, então, a vida social a se mover para fora da sua situação atual. Ou, ao menos, mostrar como a imaginação consegue nos levar para fora da situação atual, criando o desejo de que esta situação atual se decomponha, criando o desejo de que o que está separado se unifique e que o que ficou unificado se dissolva, reordenando, então, a dimensão gramática da vida social com seus conflitos.

Então, vejam, se nós admitirmos uma proposição, uma perspectiva como esta, trabalhos como o do Matheus demonstram o seu lugar importante no interior deste tipo de sensibilidade da arte contemporânea. Por exemplo, “Leite de pedra”, que me parece um trabalho bastante bem-sucedido na maneira como se estabelece como obra de arte, mostra muito claramente que ela é o campo onde outros circuitos de produção de troca de valor são capazes de se afirmar. Isto é uma questão política fundamental, que é se livrar da submissão integral das possibilidades de relação a uma certa dimensão de valor. Uma das questões fundamentais, um dos elementos fundamentais de limitação e regressão próprios à vida capitalista, nas sociedades capitalistas, é submeter o campo das experiências, o campo dos objetos, a uma dimensão, a uma axiomática só de valor, a uma axiomática única do valor, assim como submeter a multiplicidade dos tempos a uma contagem única do tempo, que é o tempo do trabalho e da produção, o tempo da organização, tendo em vista a produtividade do trabalho. Uma forma de vida que se organiza no interior de um certo modelo de contágio das relações econômicas que diz respeito a todas as outras formas de relação é próprio das nossas sociedades capitalistas. Esta ideia de trabalho é constituída a partir da noção que diz que há leite que pode ser trocado por pedra, há pedra que pode ser trocada por leite, há pedra que pode ser transformada em leite, ou seja, naturalizando uma metáfora que é uma das metáforas clássicas para a ação impossível. Que ação impossível? Aquela ação que é tirar leite de pedra. Aquela ação que, em última instância, vai procurar

AGORA SÃO UMOS PUS NOBREMES A PEDRA DE A
KONCA DE OUNDE AGENDA. TOTES ESPERA NA PRACA A
SIBL EDAI LINDA ENTÃO ESTIMANDO TUA AS TEERAS
TUDO TUMAM A SIBA JUNTAS
A PEDRA É JAZ UM SONHO TA FOME MAS TUMEM TA
ENTENHA OROU A FOME É MATEMÁTICA SIBA.







transformar dois elementos que não têm nenhum tipo de articulação possível, de passagem possível, de transição possível. Então, esta insistência de que a linguagem materializa uma impossibilidade que a arte transforma em possível. A arte é o lugar onde é possível tirar leite de pedra, ou seja, transformar pedra em leite. A arte é este espaço no qual as materialidades que são absolutamente separáveis se articulam, e nas sociedades capitalistas estas materialidades só se articulam quando elas se sublimam numa materialidade ou num valor monetário. Eu posso ter várias materialidades, mas todas elas, de uma forma ou de outra, se abstraem a partir de um certo valor monetário, e assim esta troca é possível. E esta troca é possível através desta materialização de uma abstração geral. Esta materialização de uma abstração geral impõe, a tudo que é dotado de materialidade, um padrão geral de cooptação, um padrão geral de cálculo, um padrão geral de medida.

A arte entra no interior deste processo, fazendo com que esta passagem não se dê mais através de uma abstração geral, que ela não se dê mais através deste padrão de medida, não se dê mais através deste modelo de cálculo, mas se dê através deste processo de transmutação de uma espécie de outra forma de possibilidade mesma de troca, que se coloca na recusa radical de submeter todos os poderes de troca ao padrão de abstração monetária. Ela fornece, entre outras coisas, me parece, um determinante decisivo para a possibilidade mesma de existência de uma sociedade na qual o valor (a ideia abstrata de valor) não seja a condição natural de existência.

É difícil não lembrar, em obras desta natureza, de momentos em que a arte contemporânea, através da sua força irônica, coloca em questão o valor. Como, por exemplo, naquelas situações onde Yves Klein, constituindo sua série de monocromos absolutamente iguais, com esses padrões de azul, apresenta todos os monocromos do mesmo tamanho, da mesma forma, industrialmente iguais, mas com valores completamente diferentes. "Quanto custa este?", "Este é 500". "E aquele lá?", "Aquele é 150". Mas são o mesmo! Para mostrar a arbitrariedade do valor, a arbitrariedade do valor trabalho, de um trabalho que tende, naturalmente, a ser pensado como uma forma abstrata de trabalho, e como isto é inadequado ao fazer artístico, de pensar no fazer do artista a partir do fazer em um conceito genérico de trabalho. Este elemento nos lembra de outras coisas – a partir deste modelo de estranhamento com aquilo que se naturaliza para nós como o procedimento, o eixo fundamental de trocas e relação é profundamente arbitrário.

Como esta arbitrariedade é denunciada dentro de uma força crítica na obra estética? Talvez uma forma seja este procedimento, no qual pede-se daqueles que estão aqui presentes que vão à rua, que peguem uma pedra, que troquem uma pedra por uma obra que também é uma pedra, mas é uma obra, uma pedra assinada. A pedra vai ser trocada, mas vai ser trocada por um elemento monetário. Ela vai ser trocada pela deposição de algo que, aparentemente, seria o primeiro gesto da violência. O primeiro gesto da violência seria você pegar uma pedra e tacar. O gesto mais elementar. Antes de qualquer instrumento, antes de qualquer arma, antes de qualquer metralhadora Kalashnikov, você tinha uma pedra e você tacava. Então, o ato de você pedir que a mão que taca a pedra deponha a pedra, coloque a pedra no chão e troque a pedra por um outro elemento, um elemento até próprio ao horizonte do universo da produção, é uma forma, entre outras, não apenas de fazer uma espécie de crítica à violência, mas de trazer para dentro do universo de trocas aquilo que vem do caráter, digamos assim, concreto, bruto, presente nos objetos sem valor do mundo ordinário. É uma pedra que você pega em qualquer lugar, que está lá disposta. Que não tem preço. Cujas únicas condições são que tenha o tamanho que possa encher sua mão, que é mais ou menos a pedra que a gente procura para tacar nos outros. Você não vai tacar uma pedrinha dessas, não vai dar. Se você pegar uma que seja o máximo que sua mão consegue pegar, você sabe que o resultado vai ser considerável. Alguém

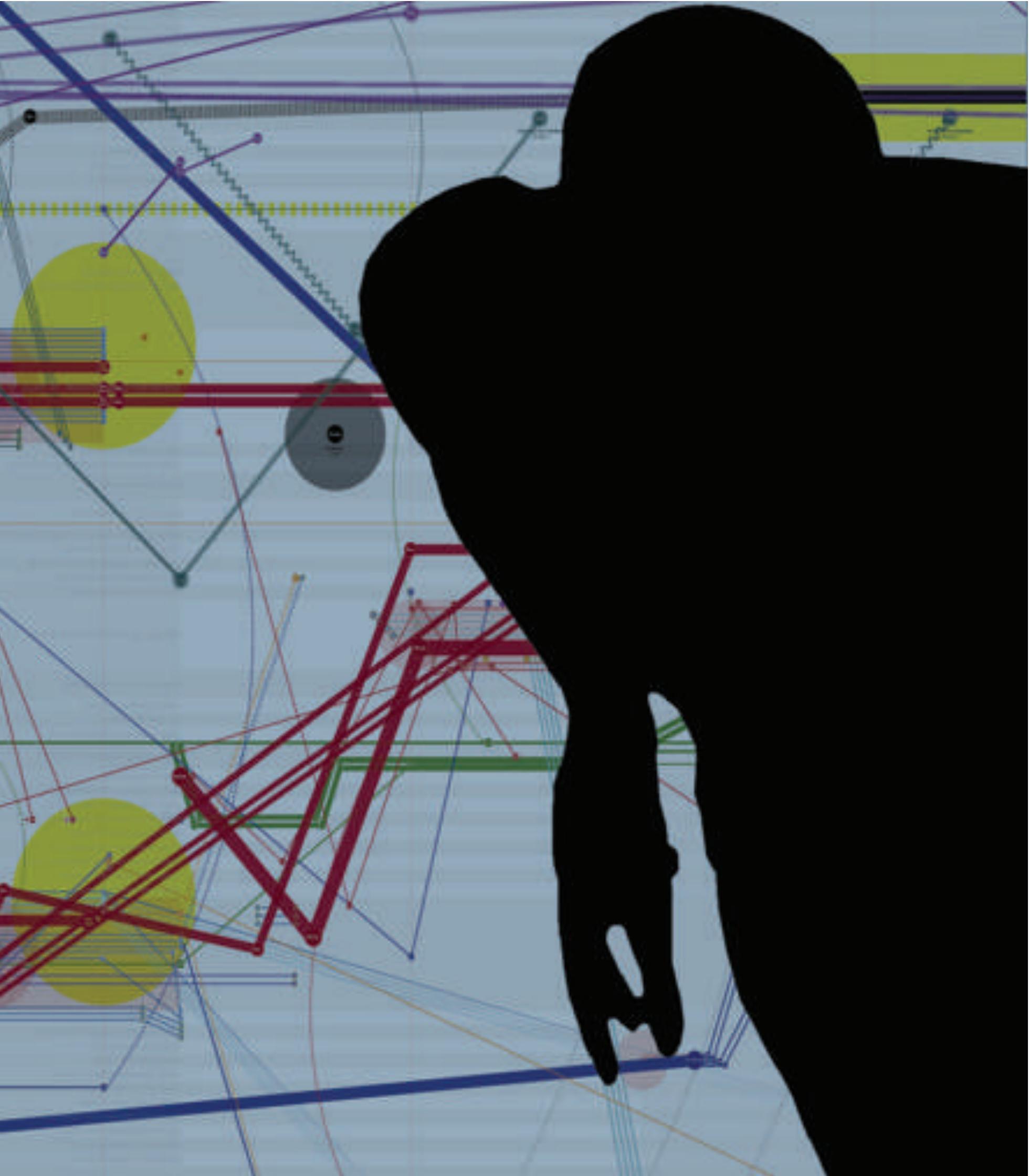
galerias, no interior dos museus. O processo tem uma dimensão mais interessante, que trata de constituir esta relação, constituir esta relação mesma de articulação, a partir daquilo que produz um bloqueio dentro do processo de comunicação. Não é à toa que a pedra aparece, de uma forma ou de outra, como este elemento. No outro trabalho, "Sopa de pedra", é a partir de uma pedra que você vai recriando vínculos comunitários, e estes vínculos comunitários se reconstróem e a pedra sai da sopa e a sopa pode, então, ser tomada tal qual em comunidade. No seu trabalho, a pedra não sai da sopa, ela fica, como um simulacro dos elementos que estão lá. O caráter indeglutível, aquilo que eu não posso, de fato, tomar, continua presente. Não numa relação desimpedida, mas lembrando a fragilidade da relação, lembrando a fragilidade do processo. Pensando em alguém que só tem uma pedra e começa a fazer sopa desta pedra. Aos poucos as pessoas vão vindo e vão colocando outros elementos até que a sopa se transforma numa sopa normal, você tira a pedra e fala, "É assim que se faz". É assim que se constitui a vida comunitária. É assim que se organiza a solidariedade. É assim que se permite o advento deste espaço político fundamental de reconhecimento mútuo. Claro que esta dimensão quase harmônica do processo é uma forma de ignorar a dimensão conflitual do espaço político. Esta dimensão conflitual na qual é necessário saber contar, de uma maneira ou de outra; na qual é necessário lembrar, de uma maneira ou de outra. Até para que a experiência do convívio possa

"Uma questão política fundamental é, afinal de contas, como os corpos são afetados."

comunicou que Bourriaud falava da dimensão relacional de uma certa produção estética, principalmente a partir dos anos 1990, que abria espaço à possibilidade mesma de interlocução, de inteção, de novas formas de vida comunitária, como se, de certa maneira, a possibilidade do fazer junto, esta dimensão espontânea, no mundo da vida, da vida comunitária, passasse a fazer sentido novamente. Não foram poucos aqueles que o criticaram. O pós-vanguardismo, por exemplo, da arte contemporânea lembra que este horizonte pressupunha uma espécie de coesão comunicacional do elemento fundamental da experiência artística; a possibilidade de uma espécie de comunicação desimpedida, onde as relações de força se deporiam, de uma maneira ou de outra, e as relações de conflitos se deporiam, de uma maneira ou de outra, para que a dimensão relacional da experiência, esta dimensão relacional que, muitas vezes, foi descrita por Bourriaud a partir do uso de metáforas psicológicas, como a mãe que acolhe o filho, ou seja, como se fosse, de fato, uma questão de retirar este horizonte conflitual que era próprio da dimensão da vanguarda, para uma dimensão muito mais maternal, digamos assim. Do ponto de vista de uma comunicação desimpedida, de uma certa dimensão de amparo, de uma dimensão do possível. Uma dimensão do possível que estava, de certa maneira, controlada, impedida, é como se pudesse ganhar sua dimensão de existência no interior das

aparecer, é necessário lembrar, de uma maneira ou de outra, aquilo que atravessa a impossibilidade de uma construção comum. O que, em última instância, se coloca como um elemento irreduzível da constituição mesma do espaço comum. Aquilo que, não por acaso, não será por uma procuração que irá desaparecer. Não será por um gesto de boa vontade que ele irá desaparecer, se dissolvendo. Mas será por uma confrontação insistente, constante, muito próxima de algo que um dia John Cage falou para seu professor de composição, nos anos 1930, que não por acaso era Arnold Schoenberg. E não há nenhum par mais conflitual na história da arte do que Schoenberg e Cage. Pensar que um era professor do outro é algo quase impensável. Mas o que é interessante é que, num dado momento, Cage apresenta uma peça para Schoenberg, que diz, "É, interessante. Mas tem um problema - você compõe como alguém que fica batendo a cabeça contra a parede". E a única resposta possível de Cage foi. "Então, se for assim, vou bater a cabeça contra a parede até a parede quebrar". O que era uma maneira de dizer, "Bem, só se constroem novas relações se confrontando com a dureza das pedras que constituem uma certa parede. Até que a dureza destas pedras se dissolva, de certa forma. Mas através de uma elaboração contínua, constante, na qual exatamente esta confrontação com a impossibilidade reconfigura a dimensão do possível".



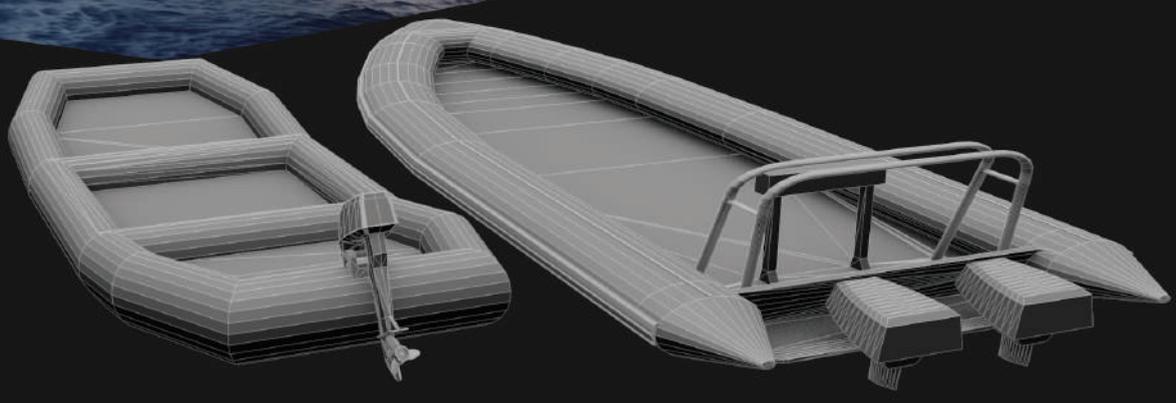
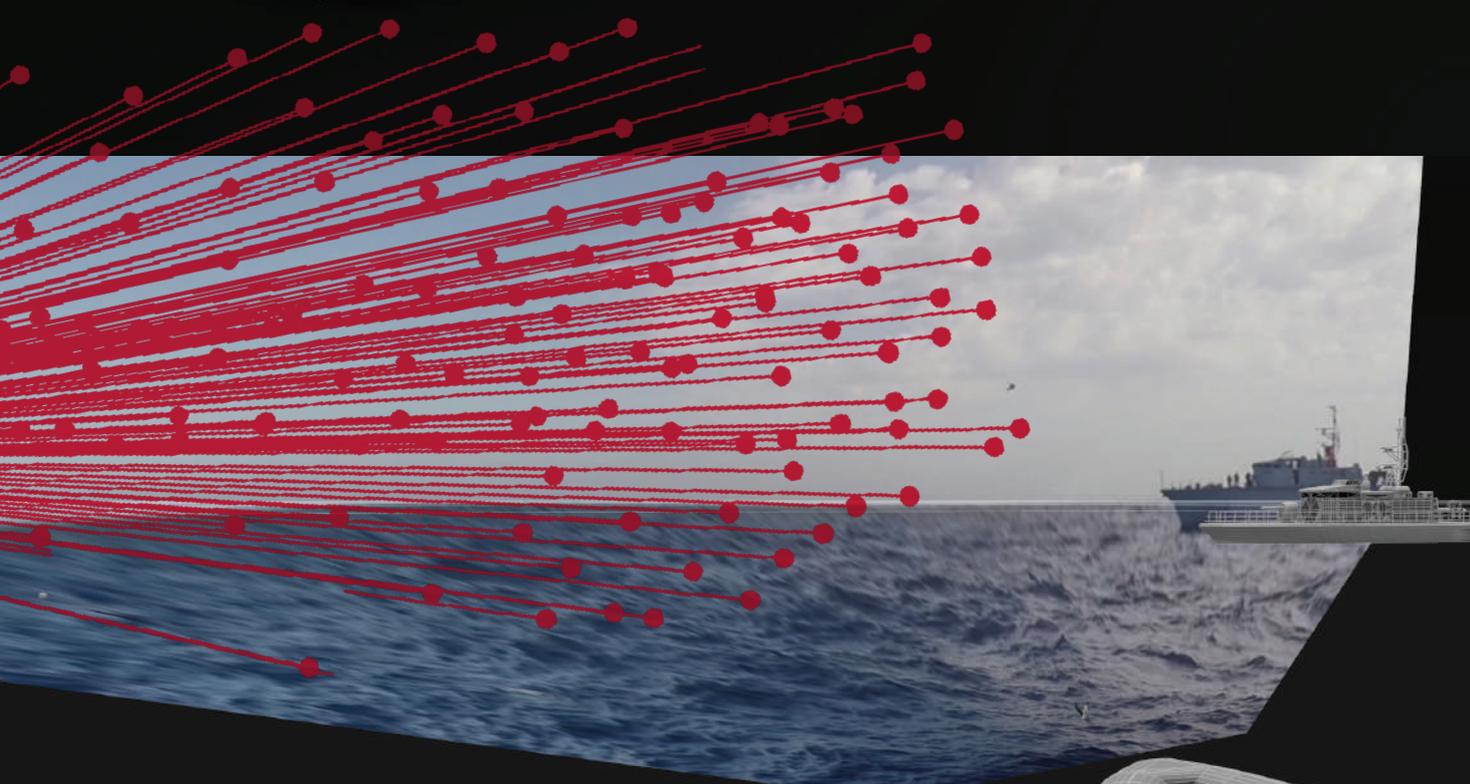
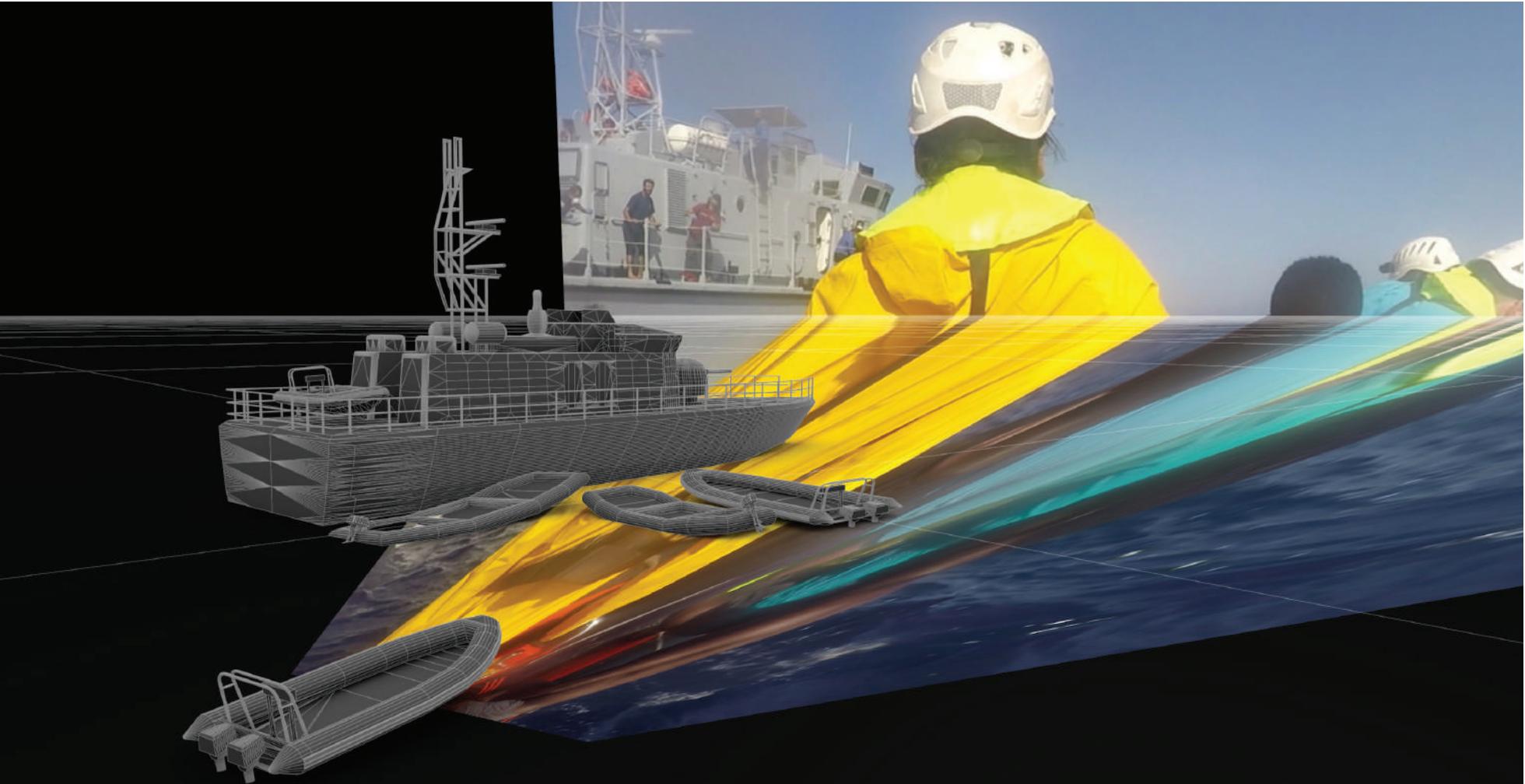




FORENSIC ARCHITECTURE

*AS PRÁTICAS FORENSES NA ARTICULAÇÃO
DE NOÇÕES DE VERDADE PÚBLICA*

*POR
JULIANA MONACHESI*





VERDADE PÚBLICA: A ARTE DE FAZER A ARTE RELEVANTE

Vivemos dois movimentos concomitantes e concorrentes na cultura imagético-midiática avançada que caracteriza os anos 2010. Um, que ficou conhecido como “pós-verdade”, expressão que alguns insistem em considerar desnecessária, porque se trataria apenas da boa e velha mentira, distorção ou teoria conspiratória, mas que sinaliza, sim, uma mudança nos comportamentos sociais mediados pela cultura digital da ultraconexão e dos nanoguetos (basta pensar no impacto das *fake news* nas eleições presidenciais nos Estados Unidos e no Brasil); outro, ainda sem nome de batismo, que vamos chamar de “olhar desobediente”, tomando emprestada a expressão do coletivo britânico de arte e arquitetura Forensic Architecture, que se refere ao uso político-social da tecnologia que permeia a vida cotidiana. Exemplo célebre: em casos de *racial profiling* que resultam em assassinato de homens negros por policiais brancos nos Estados Unidos, crime que vem à tona porque alguém registrou em vídeo no celular ou porque havia câmeras de segurança no local.

Outro exemplo foi o uso de imagens de satélite que o grupo fez no projeto Forensic Oceanography, que rastreou minuto a minuto a localização de uma embarcação com 72 imigrantes que tentavam fugir da Líbia pelo porto de Trípoli, em 2011, rumo a Lampedusa. Os esforços concentraram-se no que hoje é conhecido como o caso do “barco deixado para morrer”, no qual 63 pessoas perderam a vida enquanto passaram 14 dias à deriva dentro da área de vigilância marítima da OTAN, no Mar Mediterrâneo. “As imagens de satélite foram cruciais para confirmar a presença de grande número de navios nas proximidades do barco dos imigrantes. Imagens de satélite do Synthetic Aperture Radar (SAR) são coletadas rotineiramente no Mar Mediterrâneo para vários propósitos, inclusive o policiamento de migração ilegal. Utilizar essas mídias para documentar o crime do não-socorro [*nonassistance*] de pessoas em perigo no mar

envolvia assim um reaproveitamento estratégico dessas imagens e o uso de tecnologias de vigilância ‘na contramão’. Nisso exercitamos um ‘olhar desobediente’, que se recusa a divulgar a migração clandestina, mas procura desvendar a violência do regime da fronteira.”

A afirmação acima integra a narrativa sobre o caso The Left-to-Die-Boat, no site do Forensic Architecture [www.forensic-architecture.org/case/left-die-boat], onde estão disponíveis outros 30 projetos realizados de 2011 até o presente pela agência independente de pesquisa interdisciplinar baseada no departamento de Culturas Visuais da Goldsmiths, Universidade de Londres. Ali, arquitetos, acadêmicos, artistas, cineastas, desenvolvedores de software, jornalistas investigativos, arqueólogos, advogados e cientistas realizam investigações forenses que parecem roteiros hiper-realistas da série norte-americana C.S.I., com uma diferença fundamental: nada ali é ficção. E o resultado das pesquisas são evidências científicas irrefutáveis, em geral apresentadas em fóruns políticos e legais, comissões da verdade, tribunais e relatórios de direitos humanos. Mas o que teria este coletivo de especificamente artístico? O que justifica sua presença em mostras importantes como a Documenta de Kassel/Atenas (2017), a Bienal de Veneza (2016), e a Manifesta de Palermo, em 2018? Por que teria o grupo sido convidado para realizar exposições retrospectivas no Institute of Contemporary Art (2018), de Londres, no MUAC (2017), Cidade do México, e no MACBA (2017), Barcelona?

O criador do Forensic Architecture [FA, daqui para a frente], Eyal Weizman, *habitué* do circuito das artes há anos – teve um ensaio publicado no projeto dos 100 livros da Documenta 13 (2012), por exemplo – recorre à antiga definição da palavra grega estética – aproximadamente, os sentidos expostos à percepção – para explicar a frequente aproximação







entre o FA e o universo artístico – o que culminou, este ano, em uma indicação ao Turner Prize. “A estética é uma categoria essencial em nosso trabalho. Não são apenas os humanos que percebem, mas matéria; paredes, telhados, diferentes partes dos edifícios.” Os edifícios registram continuamente o ambiente, explica ele. Eles são como sensores, um dispositivo de gravação. O feixe e a parede ficam gravados, se você souber apenas como lê-los. Ele diz que a FA tenta “hiperestetizar superfícies materiais”, para entender minuciosamente o que o prédio diz sobre a cena do crime. “Os edifícios podem ser o alvo e a evidência para isso”, provoca Weizman, em entrevista à revista *Royal Institute of British Architects Journal*.

Atestando que os edifícios contêm as evidências de um crime, o FA recentemente comprovou que a cidade de Douma, na Síria, foi alvo de ataques com duas bombas químicas no dia 7 de abril deste ano, armamento proibido por acordos internacionais [www.forensic-architecture.org/case/douma-chemical-attacks]. O grupo reconstituiu a cena dos ataques a partir de imagens fotográficas e vídeos realizados nos dois locais onde foram encontrados cilindros amarelos distintos, similares aos anteriormente ligados a ataques com cloro gasoso na Síria. As autoridades alegaram que as duas bombas haviam sido colocadas nos locais cenicamente, para criar um factóide, mas o modelo 3D que o FA construiu e todas as traços de impacto dos dois cilindros nos elementos arquitetônicos dos lugares onde foram achados provaram que o ataque aconteceu, inclusive identificando o modelo das bombas e seu fabricante: os EUA.

Weizman sugere que toda evidência é, de certo modo, um ato criativo, e todo advogado sabe que a apresentação da evidência precisa de certa teatralidade. Além disso, a retórica é uma forma de estética: “Existe um pacto secreto, mas todos nós sabemos que precisamos escondê-lo, porque a visão comum é que a verdade não deveria exigir trabalho”, considera ele na mesma entrevista. Em um tempo em que jornalistas se tornaram curadores de conteúdo, e curadores se tornaram editores de espaços expositivos, o que caberia mais efetiva e precisamente aos artistas fazer? Ou, colocado de outra forma, quando os meios de comunicação deixam de investigar para apenas filtrar a relevância de informações, e quando, no campo das artes visuais, curadores deixam de investigar para apenas distribuir obras pré-determinadas no espaço do museu ou galeria, ao artista não tocaria, talvez, repor a verdade no mundo?

Em outras palavras, a arte sempre foi portadora de verdade, mas talvez caiba à linhagem da estética relacional, arte política, arte socialmente engajada, ou seja lá do que se queira chamar essa vertente, abandonar a estética *fake news* de emulação de investigações antropológicas, arqueológicas, etnográficas – que supostamente constituem arquivos ficcionais e poéticos que comentam o mundo atual – para se dedicar à materialização, à criação de uma visualidade, que possam restituir a verdade pública no campo de liberdade da arte. O criador do FA endossa essa visão: “As noções tradicionais de arte são antitéticas à evidência, mas existem no mundo da arte estirpes socialmente engajadas de estética investigativa e prática baseada em pesquisa. Isso abre uma possibilidade onde, ao invés de ser um truque ilusório, a arte pode nos ajudar a analisar o presente, e isto tem um valor de verdade.”





GABRIEL
MORAES

Henri
Guette

A
TERRA
PARA
CASA





De Volta Para Casa | Stour Space | Londres, Inglaterra | 2018

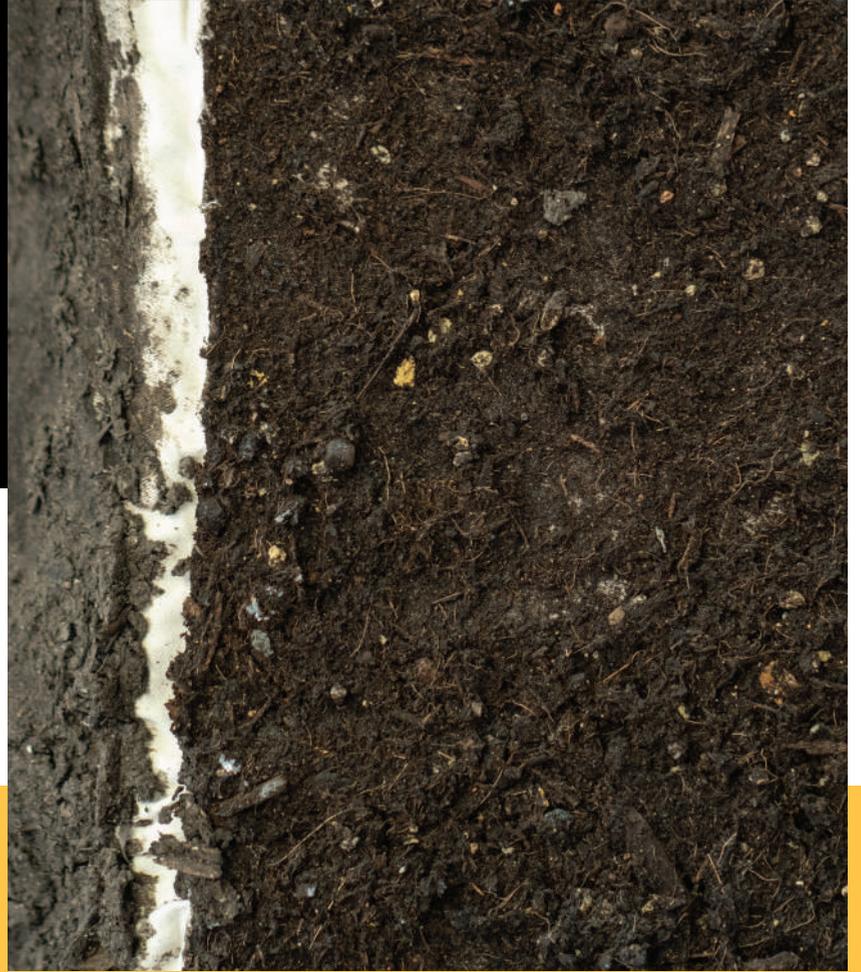
Nós reconhecemos imediatamente a forma da casa. Ela é onipresente no trabalho de Gabriel Moraes Aquino, uma montagem de quadrado e triângulo para paredes e teto. É uma forma simples e quase universal, que se traça para demarcar um espaço para si mesmo, um abrigo contra o vento e a chuva. Em planta ou volume, o artista associa, através da série "Lares Temporários", este marco familiar para com a terra, em um gesto primordial. A capacidade de construir um refúgio com os elementos disponíveis está na origem de todas as civilizações. Em Londres, em 2018, ele delineia, em um parque, uma forma de casa que deixa por alguns dias à mercê de elementos como o vento e a chuva, os animais passantes e as folhas caídas, antes de levá-la para o espaço expositivo. Até a terra lê a passagem do tempo em escalas mais ou menos longas, as marcas dos últimos dias, o complexo processo geológico e biológico que levou à formação do húmus. O artista suspende, pela exposição, um momento do ciclo natural, fixando numa tela as reações da terra à umidade e à seca que atuam como um barômetro e apontam a fragilidade de nossos habitats, capazes de se esmigalharem e desmoronarem.

As diferentes texturas da terra funcionam como uma coleção através da qual pode-se ler o clima e as estações do ano, assim como as ações do ser humano. Gabriel Moraes as recolhe e as envolve em molduras de

madeira, particularmente procurando revelar a marca do homem em seu ambiente, o traço de um passo ou de um objeto esquecido.

Essas peças, intituladas "Para Elevar", não são desprovidas de qualidades estéticas e, por exemplo, fazem lembrar as *Texturologies et Empreintes* de Jean Dubuffet, porém de uma maneira mais literal no apreender e mover a realidade. Após o término da exposição em Londres, o artista recolocou sobre a terra sua instalação *Home Mark I*, quase como se nada tivesse acontecido. Uma série de fotografias documenta o processo de retorno, com a casa sobre as costas, a este lugar do parque onde a encontrou. Ele acentua a natureza transitória de sua abordagem, que joga com materiais precários, como na reutilização de peças e na reciclagem.

Gabriel Moraes Aquino cria na maior parte do tempo *in situ* e, antes de chegar à *École des Beaux-Arts* em Paris, ele não tinha até então um atelier. Depois de estudar Design no Brasil, criou os seus primeiros projetos no Rio de Janeiro, com o coletivo Gregário, em torno de espaços específicos. Nas alturas da cidade, eles ocuparam um antigo hotel e conduziram várias experiências influenciadas pela *land art*. Comendo com o estado de ruína do prédio, eles criaram um percurso singular com "Convite aos Errantes", onde o visitante era, por sua vez, colocado a distância e integrado às intervenções. As obras, em si mesmas, são



Repouso Terra | 2017

Acima Esquerda & Direita:
Suspensa do solo | École des Beaux-Arts
de Paris, França | 2017

Capa:
Carrego Terra | École des Beaux-Arts
de Paris, França | 2017





Página Direita & Esquerda:
Carrego Terra | École des Beaux-Arts
de Paris, França | 2017



Página Esquerda & Direita: Banquete | La Chapelle des Petits Augustins, França | 2018

Por Gabriel Moraes e Felipe Vasquez, com participação dos performers: Anais Barras, Diane Chéry, Bérly Coulombe, Irene de la Estrellas, Farid Kati, Lou Le Forban, Claire Orefice, Sacha Rey, Yulong Song.



As obras, em si mesmas, são um rearranjo de objetos encontrados no local, jogando com a ideia de ordem e desordem



um rearranjo de objetos encontrados no local, jogando com a ideia de ordem e desordem. Esta pesquisa tem sido importante para o artista, uma vez que lhe permitiu desenvolver uma consciência ambiental, seja arquitetônica ou natural e, finalmente, também política. Gabriel Moraes estava, portanto, muito interessado no planejamento urbano brasileiro, seja na expropriação ou na corrupção de construções especulativas.

“Welcome” resume o convite do Brasil para o turismo de massa na Copa do Mundo da FIFA em 2014 e nos Jogos Olímpicos Rio 2016. É também uma palavra que Gabriel Moraes Aquino reconheceu no capacho de uma das casas abatidas para a construção de um edifício moderno. A instalação “Oriundo da Vinda” é composta de objetos que poderiam estar contidos em uma mala que o artista encontrou no campo. Restos que não puderam ser transportados, pedaços de pouca importância que mostram um imóvel sem brilho e a mudança forçada. Durante sua primeira performance, “Desvio Consolidado”, Gabriel Moraes trancou-se em uma construção de tijolos em uma metáfora da lógica especulativa da indústria da construção e seus riscos para a economia. Ele continuou seu trabalho sobre habitação e deslocamento até a Europa, onde seu trabalho se apresenta mais simbólico, mas não menos comprometido do ponto de vista ecológico ou mesmo antropológico.

A casa voltou assim como um símbolo, uma ideia que pode ser examinada de frente, girando ao entorno ou passando a cabeça ao interior. Todavia é um espaço ainda mais problemático que não pode ser acessado ou vivido se você olhar para o dispositivo “Refúgio de Terra”. A imagem constantemente repetida dos “Lares Temporários” dedica seu lar como um espaço sagrado e alegórico. O artista, portanto, leva consigo um modelo, ele declina à medida de seus movimentos e da terra que encontra no caminho. “Carrego Terras”, título de uma de suas performances, torna-se então um programa artístico. Gabriel Moraes Aquino atravessa uma paisagem e é atravessado por ela em uma prova física, onde puxa uma pedra com a ajuda de cordas, dispersando um monte de areia pela sua passagem. Essa ação permite que ele se aproprie de um deslocamento, de marcá-lo em sua carne. O projeto do artista examina nossas condições de estar no mundo, como domesticamos nossos ambientes, quais soluções adotamos para nos construirmos. Ele usa para esse propósito formas que nos cercam, reproduzindo-as em barro como em “Viga”, parte da armação de seu atelier ou então em bandeiras e cobertores. Ele usa o potencial de transformação da argila para redefinir os contornos de nossos espaços de vida. Cada uma de suas obras é trazida para ser reconfigurada em “Resto”, uma maneira de sublinhar a natureza efêmera de nossas criações e encorajar possíveis transformações.

A terra para casa, mas especialmente como lugar de vida e mutações.





Resto - Detalhe | École des Beaux-Arts de Paris , França | 2018

Acima Direita & Esquerda:

Perdão - Detalhe | La Chapelle des Petits Augustins, França | 2018

Página Esquerda: Repouso Terra | 2017



Sobre ter água nos olhos

Em torno da obra de

Sabrina Barrios

Por Daniela Mattos





Em regiões áridas é preciso buscar água em camadas profundas do solo. Ela está lá, disponível e potável, mas é necessário escavar muito para alcançá-la e servê-la, num esforço que por vezes precisa ser coletivo, noutras pode também ser individual. A prática artística nunca foi tarefa simples e torna-se ainda mais complexa em momentos de crise – e isso não é novo – historicamente artistas precisaram, desde sempre, atentar para que suas obras não fossem inteiramente capturadas pelos interesses fetichizantes do mercado e das instituições, ao passo que sua sobrevivência enquanto indivíduos pudesse ser garantida, bem como a autonomia poética e crítica da arte se mantivesse preservada. Se pensarmos nesta questão fazendo um recorte de gênero, raça e classe, isso se radicaliza ainda mais: artistas mulheres necessitaram lutar e seguem na luta para garantir seu espaço e o reconhecimento equânime de seus trabalhos por parte de um sistema que reproduz as opressões estruturais presentes na sociedade em geral, algo que apenas nas últimas décadas tem se problematizado de fato. É o engajamento de artistas mulheres e de coletivos voltados para estas questões, que tem demonstrado o quanto ainda precisamos rever as práticas e a história da arte, que reproduzem compulsoriamente valores eurocêntricos e estadunidenses, desconsiderando culturas e saberes ancestrais indígenas e afrodiaspóricos.

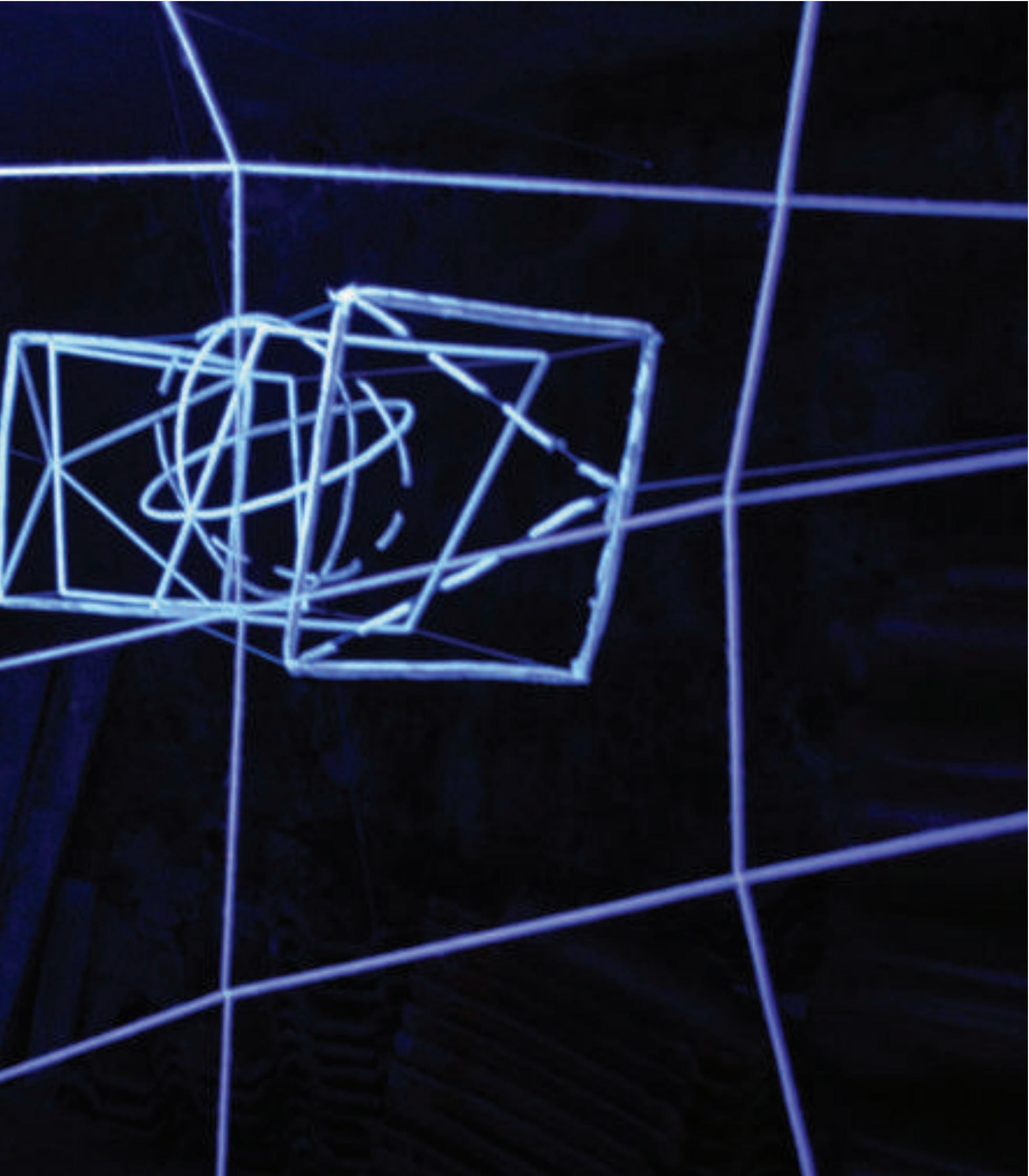
A potência do feminino, também na arte e na cultura, é algo que vem resistindo de modo às vezes silencioso e noutras, de modo bastante ruidoso, pelo esforço e colaboração entre pessoas interessadas em transformar as estruturas vigentes, seja na arte ou na vida. Independente dos obstáculos, aquilo que liga tais práticas se mantém e redesenha o que está dado, o que está – aparentemente – visível ao redor. Surgem então com suavidade, mas com incrível força, outras formas e maneiras de olhar e de compreender o mundo, num movimento no qual deve-se apenas confiar: fiar junto, como faziam as moiras da mitologia grega, ou como seguem fazendo diariamente as fiandeiras no interior do Brasil. É com esta potência do fiar junto, de produzir redesenhos do mundo, de nós, do outro, que a artista Sabrina Barrios desenvolve suas obras. Nas instalações, pinturas, desenhos, fotografias, bem como em obras em que a artista combina estas linguagens simultaneamente, percebemos que nada está dado, há sempre linhas por serem delineadas, recombinações, que surgem como camadas sobrepostas por meio da ação quase alquímica desdobrada no processo de trabalho de Sabrina. Há, neste emaranhado, derivações de elementos identitários de uma certa brasilidade – as figuras do losango e do círculo, presentes na bandeira brasileira, são utilizadas pela artista, que decompõe e espacializa estes símbolos (nunca de maneira literal) para propor outros olhares e sentidos, como, por exemplo, o entendimento de como estas formas se relacionam com as dinâmicas e entrelaçamentos entre feminino e masculino. Ao olhar para o trabalho de Sabrina Barrios estamos sempre numa espécie de espiral de significações e sentidos, tudo escapa para que justamente escape também o senso comum, o modo de olhar formatado e por vezes treinado que nos é imposto cotidianamente, para que de nossos corpos surjam novas linhas de força que impulsionem a confiança no que vemos ali, (re)tecendo a nós mesmos por meio das obras que vemos.



Página Direita, Esquerda & Capa:
Feixe | Casa Amarela Providência |
Morro da Providencia | Rio de Janeiro, Brasil | 2018
Foto Divulgação



Feixe | Rio de Janeiro, Brasil | 2018
Foto Divulgação





A Artista e Detalhe da Obra Feixe
Foto: Douglas Dobby

Radicada em Nova York desde 2009, Sabrina voltou ao Brasil em meados de 2018 para realizar duas residências artísticas no Rio de Janeiro, no Despina (espaço independente de arte sediado no centro do Rio, que promove residências, exposições e cursos livres em torno da arte contemporânea, feminismo e ativismos), bem como na Casa Amarela Providência (iniciativa localizada no Morro da Providência, que desenvolve ações culturais, sociais e educacionais voltadas a esta comunidade, em parceria com convidados locais e externos). Ainda que sua prática nos últimos anos tenha se desenvolvido de maneira individual, o projeto produzido pela artista na Casa Amarela Providência se realizou de modo colaborativo, incorporando a participação de moradores locais, em especial de jovens e crianças. Nesta abertura de seu processo de trabalho individual a outras pessoas, bem como na ocupação de um espaço externo não convencional, aberto e público (bem diferente do tradicional cubo branco comum às instituições de arte) com linhas, formas e planos também presentes em projetos anteriores da artista, cria-se mais uma camada de significação: a dimensão da partilha do fazer artístico, antes primordialmente individual, que se torna ainda mais plural. Não se deve perder de vista, no entanto, que o projeto realizado na Casa Amarela da Providência teve Sabrina Barrios como autora e proponente; mesmo assim abre-se com sua iniciativa compartilhada a noção de pertencimento coletivo da arte, algo que certamente será potencializado pelos relatos das crianças e jovens que vivenciaram a construção da obra e, ao passarem à frente tal experiência, a endereçarão a outros imaginários por vir.

É urgente: em tempos áridos é preciso (re)inventar a nós e ao mundo, produzir arte em outras frentes, sejam elas mais silenciosas ou ruidosas. Este é um esforço coletivo e individual, consecutivo e/ou simultâneo e perene. Por certo a arte se mostrará, hoje e sempre, presente, disponível, potável e pública, como a água sob as camadas profundas do solo, ou como numa dispersão que precipita invisível: a umidade relativa do ar.





Convite V.I.P.:

*Grande Lançamento
do Parque de
Diversões
a Arte Ativista*

*Pammela Castro*





stava muito fácil criticar o patriarcado. A liberdade de expressão parecia algo tão nosso e natural. Às vezes tinha até uma coisa ou outra que alguém reclamava. Mas tudo caminhava no aparente sentido do progresso que a era digital nos proporcionara. Existia uma sensação de se caminhar para frente. Vou te falar que nem tinha muita graça fazer arte tão bem compreendida e sucedida.

Aos poucos algumas coisas estranhas começaram a acontecer. Obras censuradas, artistas boicotados, e ora! Até uma exposição fechada. A fumaça inicial tornou-se uma nebulosidade que acende no mundo da arte brasileira, com ameaça de cortes em ministérios, fundos, instituições, investimentos e leis. Nós não sabemos o que irá acontecer, mas muitas pessoas se sentem ameaçadas.

Os meros formalistas talvez continuem aí, vendendo suas obras ao capital fascista, mas, para nós, chegou a hora da verdadeira festa: "Ai, que nostalgia dos meus tempos de adolescente, onde pra fazer arte eu mascarava a cara e saía na noite, naquele horário que você sai para matar ou para morrer." Você acha que eu tenho medo? Eu não tenho medo, tenho tesão. Estou doida para fabricar luxuosos artigos de terrorismo poético daquele tipo que marca a mente das pessoas, traumatizando e fazendo-as abominar os pesadelos que essa nossa arte lhes provocará.

Avisem a todas que o caos está proclamado.

Agiremos de forma anônima, deixaremos nossa marca, sairemos na madrugada, de camisa na cara, fugindo das câmeras, polícia, sarangos e criando inserções caóticas na cidade de um tipo de arte que dirão que é lixo. Seremos perseguidas, talvez presas, torturadas e mortas, mas tudo bem. Aquela arte-praga que tentará ser removida, deslocada, apagada é o que moverá as pessoas a se rebelarem contra um tipo de pensamento opressor às liberdades que nós mesmos, enquanto sociedade, dita democrática, temos legitimado. Porque o outro é o outro até que o senso comum universalize as ideias. E é contra esse senso comum opressor em ascensão que a arte política, ativista, decolonial, trans, negra, xamânica, futurista, de xotas, pirocas e corpos gordos nus vai se potencializar, multiplicando seus agentes, fabricando um exército.

Já estava na hora de termos um pouco de emoção mesmo, não somos fracas. Somos soldadas com corpos, pincéis, metais, sons, câmeras, plantas, e outras matérias-primas construtoras de uma arte de resistência. Seguimos em rede, com autocuidado, camufladas, loucas de paixão. E, por favor, mantenha sigilo, não conte nossos planos a ninguém.

OBS: Com propósito irônico, esse manifesto foi criado a partir da minha experiência e percepção como mulher suburbana, negra de pele clara, cis, hétera, nascida na década de 80. É importante ressaltar que, apesar dos avanços dos últimos 14 anos – como a saída do Brasil em 2014 do Mapa da Fome da ONU e, no mesmo ano, a nossa divulgação pelo Banco Mundial como a 7ª economia mundial –, ainda sim se trata do 15º país mais violento do planeta, com 16 das 50 cidades mais sanguinárias do mundo e 53 mil assassinatos por ano. De todos os homicídios no mundo, 10% ocorrem no Brasil. É o país que mais mata homossexuais segundo a Anistia Internacional, onde uma mulher é agredida a cada 15 minutos, estuprada a cada 10 minutos e morta a cada duas horas. A maioria das vítimas são negras. País onde o genocídio da juventude negra é explícito. Onde a gordofobia é institucionalizada. Onde indígenas e ambientalistas são mortos pelo seu ativismo pela proteção e conservação da Amazônia.





Caminhar | 2017
Capa:
Caminhar | 2017
Foto: Renata Anchieta

A woman with long dark hair is sitting in a room with pink walls. She is wearing a red lace top and a red necklace. The room is decorated with various toys, including a pink unicorn, a pink bear, and a pink pig. The lighting is soft and pinkish. The text "Avisem a todas que" is written in a white cursive font across the middle of the image.

Avisem a todas que

A woman with short, straight, pink hair is the central figure. She has numerous tattoos on her arms and chest, including a large heart on her chest and various symbols on her forearms. She is wearing a pink, ruffled, spaghetti-strap top. She is sitting on a pink, ruffled surface, possibly a bed or a chair. The background is a pink wall decorated with various items, including a small doll, a pair of pink shoes, and other decorative objects. The lighting is soft and pink, creating a cohesive color palette. The text "o caos está proclamado" is overlaid in a white, cursive font across the lower half of the image.

o caos está proclamado



Página Esquerda: Autorretrato | 2006
Página Direita: Autorretrato | 2018

Página Anterior: Femme Maison | Festas Trienal de Artes do SESC Sorocaba, Brasil
Foto: Diego Aliado





PANTONE: 317-5 C

PANTONE: 62-8 C

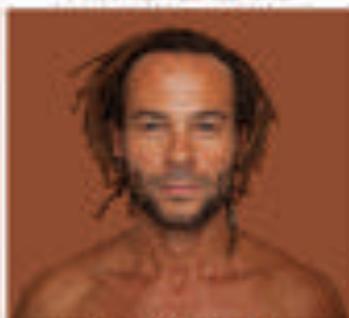
PANTONE: 318-3 C

PANTONE: 53-7 C

PANTONE: 321-2 C



PANTONE: 97-7 C



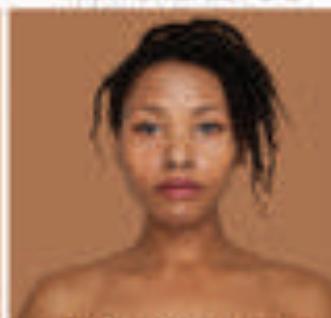
PANTONE: 66-3 C



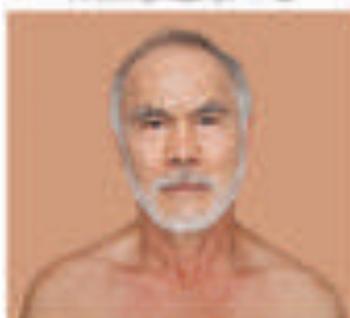
PANTONE: 71-8 C



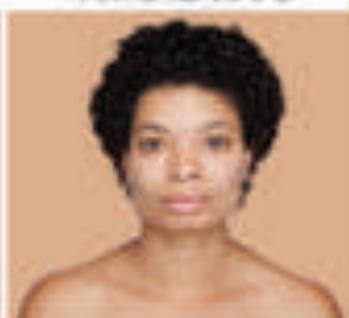
PANTONE: 70-6 C



PANTONE: 316-6 C



PANTONE: 67-5 C



PANTONE: 51-6 C



PANTONE: 317-2 C



PANTONE: 62-5 C



PANTONE: 322-1 C



PANTONE: 52-3 C



PANTONE: 94-5 C



PANTONE: 57-6 C



PANTONE: 66-5 C



PANTONE: 57-7 C



PANTONE: 58-6 C



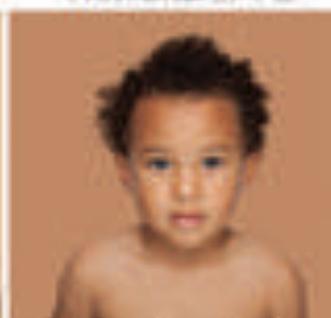
PANTONE: 317-3 C



PANTONE: 57-8 C



PANTONE: 51-5 C



PANTONE: 69-5 C



PANTONE: 91-7 C



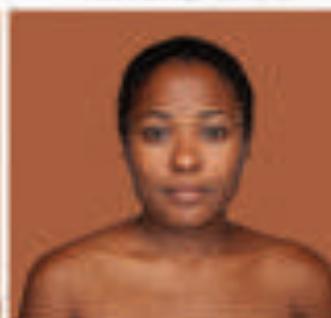
PANTONE: 318-5 C



PANTONE: 38-8 C



PANTONE: 71-7 C



PANTONE: 316-5 C



humanæ
Angélica Dass



Angélica Dass

Chá, Café e Bate-Papo com Claudio Braz

Sábado 17 de Novembro 2018 | Soho, NYC

CB: Qual foi a sua primeira lembrança de que as cores das pessoas tinham tratamentos diferentes?

AD: Eu acho que é desta lembrança que eu falo na TED, que eu estava na escola e a professora pediu para pintar com a cor 'carne' e esta cor carne não era a minha. E depois, quando eu queria comprar uma boneca que se parecia comigo e não tinha. Conforme eu ia crescendo, eu ia ficando mais consciente disto. Quando eu estava estudando história na escola, o único momento em que as pessoas conheciam o negro, nos livros de história e de geografia, era quando se falava da escravidão. Apesar de eu ver muita gente como eu na rua, eu não via referência. Acho que faz parte do que é a minha construção de identidade, mas é também a própria história do Brasil.

E a cor da pele?

Existem muitas. E existem pessoas com a mesma cor de pele que pertencem a diferentes etnias.

Foi esta deliciosa mistura de cores da sua família que te levou à fotografia e à arte?

Não. Não foi a mistura de cores da minha família que me levou a trabalhar como artista. Eu fiz mecânica no CEFET. Eu morava longe, e quando eu tinha que esperar a aula eu ia para o centro da cidade, ia ao CCBB, ia ao Museu Nacional de Belas Artes, ao Museu Histórico, ao Real Gabinete

Português de Leitura, eu queria aprender como era o mundo, como eram as coisas fora do meu entorno. Eu sempre fui, desde pequena, muito curiosa. Quando eu tive que escolher o que iria estudar, eu que sempre fui muito apaixonada por vestimenta, escolhi como 1ª formação a moda. Estudei moda no Senai Cetiqt. Depois, quando trabalhava com moda, aprendi que o que eu mais gostava era de entender por que as pessoas se vestiam da maneira como se vestiam, e foi por isso que fui fazer UFRJ, onde fiz Belas Artes – Indumentária e Cenografia.

A fotografia, na verdade, entra na minha vida sem que eu tivesse a intenção de me transformar em fotógrafa. Meu pai, a 1ª foto que fez de mim, o 1º retrato, foi quando eu saí da barriga da minha mãe na cesárea. Ele estava lá na sala de operação, e eu estou literalmente saindo das tripas da minha mãe e ele fez as fotos. Em 1979, no Brasil, não era todo mundo que tinha uma câmera fotográfica. De uma maneira ou de outra, o fato do meu pai ser uma pessoa que produzia imagens pelo puro prazer de produzi-las como registro e como parte da narrativa do que era a vida dele fez com que eu ficasse curiosa sobre isto também. Então, quando eu estava no CEFET, a câmera era algo que eu utilizava. Na verdade, ela só passa a ser profissão quando eu fui fazer um estágio no Museo del Traje. Trabalhei no Brasil e na Espanha fazendo street style. Mas, no fundo, no fundo, eu continuava sem ver eu mesma nas fotos que eu estava criando. E aí, em 2011, eu voltei a estudar. Eu falei: "Preciso parar para pensar o que eu quero fazer com a minha foto porque agora eu estou trabalhando com isto." Estou trabalhando com aquela coisa que era o meu hobby. E, quando eu estava trabalhando, eu já não estava mais tão feliz, porque sentia que estava alimentando aqueles estereótipos. E é quando vou fazer um Master de fotografia na Espanha, que começo a pensar como posso usar minha história como narrativa. Como a fotografia pode ser uma coisa significativa para mim, sabe?

É nesse momento que eu começo a utilizar a fotografia como meio de expressão. Então, não é por causa da família, é uma resposta totalmente diferente. Quero dizer, tem a ver com a maneira como eu fui criada.

Como surgiu o Humanae?

Ele surge como uma tentativa de explicar quem eu era. Eu estava morando na Espanha, tinha casado com um espanhol. Eu acho que o fato de estar morando fora do Brasil fez com que eu pudesse ter um olhar um pouco mais crítico. O que acontece? Sendo afrodescendente no Brasil, não dá para não reconhecer todos os estereótipos que estão associados a alguém como eu. Tudo o que eu carrego em uma mochila invisível, conceitos que não são eu, que não me pertencem.

Vivendo no exterior, eu comecei a olhar com um olhar crítico algumas destas violências cotidianas que aconteciam no Brasil. Eu estava acostumada com gente me perseguindo em restaurante, eu estava acostumada com as pessoas sempre pensando que eu era prostituta em Ipanema ou que me tratavam assim quando eu estava com algum amigo europeu, até quando eu estava com o meu marido. Eu estava acostumada a estes estereótipos, eu era limitada neste sentido. Eu conto na TED Talk como, na própria casa da minha avó, me convidaram a usar o elevador de serviço.



Saiba
mais
sobre
Humanæ





Isto não acontecia comigo na Espanha. Eram outras coisas que aconteciam. O fato de eu estar fora me abriu a possibilidade de olhar quem eu era, olhar o lugar de onde eu vim e entender o que é que tinha acontecido. A gente sabe que o Brasil foi o último país do mundo que acabou com o tráfico negreiro e o que mais recebeu escravos. Se você olha de uma maneira lógica, os que foram escravos no século XIX continuaram servindo no século XXI.

Como eu posso contar outras perspectivas sobre esta história? Olhando para a minha própria família, eu sou parte do que é a constituição cultural, étnica e social do que é o meu país. Eu reconheço que eu sou uma

sobre a minha família próxima, não era sobre a minha família distante. Era, literalmente, pensar em quem somos como ser humano. Porque, no fundo, é isso. E, paralelo a isso, cada vez mais estudando e investigando quem eu sou como ser humano. Até chegar ao ponto em que estou agora, em que existe uma conexão com a educação, que é muito grande. E esta conexão nasce pelo fato de eu ter me conectado com muita gente, por exemplo, do mundo da biologia e da genética para entender que o que eu estava falando era a mesma linguagem que eles estavam falando. É poder dizer que cada um de nós, como seres humanos, somos como uma enciclopédia – nesta enciclopédia tem um livro que é o último.

Todo mundo pode ser um ativador, ou um ativista. Todos nós podemos ser e temos uma certa responsabilidade de impactar com pequenas ações no dia a dia.

descendente de europeus, eu reconheço que eu sou uma descendente de indígenas e eu reconheço que eu sou uma descendente de africanos. Como eu posso mostrar que é assim que eu vejo o mundo?

Uma das etnias, que está conectada com a minha aparência física, é a que cria barreiras para que eu avance, para que eu siga e consiga.

O Humanæ começou com uma foto minha e outra do meu marido, que era rosa. Uma das coisas que motivou esta primeira foto foi porque as pessoas perguntavam que cor que ia ser um filho meu com ele, porque ele era rosa, eu era este marrom. Como vai ser? O que não era, obviamente, uma coisa importante para mim.

Depois eu fiz a família política e entendi que não era sobre mim, não era

Neste último tem, nas últimas páginas, as letras que fazem cada um de nós único. Então, em vez de ver a diferença como algo negativo, ou como algo para ser separado, eu acredito que o Humanæ convida, exatamente, a uma celebração desta diferença. E é uma celebração que é, de verdade, evocar o recurso mais poderoso que a gente tem como espécie, que é exatamente a diversidade. Ninguém pode ser o diferente porque absolutamente todos somos diferentes. Isto é o mais rico que a gente tem. Então, é muito engraçado aqui nos Estados Unidos, quando eu escuto "I'm half Puerto-Rican, I'm half...". Não, eu não sou half nada, eu sou totalmente eurodescendente, eu sou totalmente indígena, eu sou inteiramente afrodescendente.

É exatamente isto o que faz a história de quem eu sou, personagem Angélica. Lembra quando a gente era pequeno e chegava a Enciclopédia Barsa inteira? Mas, todo ano, chegava uma atualização, minha atualização, que são os livros que eu escrevo.

O grande objetivo do Humanæ é provar que o que eu aprendi quando eu era pequena, que as pessoas estavam divididas – eram brancas ou eram negras –, que é exatamente esta construção social que não existe, que é a raça, tudo isto é mentira. E é uma mentira que a gente continua a repetir. O objetivo do Humanæ é exatamente provocar esta conversa. Eu acho que, como artista, a única responsabilidade que tenho, o que eu sinto que é a minha missão, é exatamente a de ser o disparador do diálogo. A minha obra pode ser o início de uma conversa sobre o tema que estou propondo.

Como foi o processo de escolha das pessoas? Você tem alguma notícia de como o projeto as afetou?

Eu não escolho ninguém. O Humanæ é um *open call* em que eu coloco o estúdio num lugar e as pessoas chegam. Eu nunca sei. Quando tenho uma exposição, a gente coloca espaços de 15 minutos para cada uma das pessoas. As pessoas entram no estúdio e a primeira pergunta que eu faço é, "Por que você está aqui?", "Por que você quer ser parte disto?", "Por que esta história que eu estou contando é importante para você?". Então, às vezes a conversa começa falando sobre cor e etnia, mas várias conversas acontecem, porque, no fundo, o Humanæ, quando fala sobre o espelho, é literalmente este espaço onde você é quem realmente é. Carregando todas as suas etiquetas. Eu sempre falo que a coisa mais importante no Humanæ é a falta de informação. Porque você não sabe quem é o refugiado, você não sabe qual foi a foto que eu fiz na Itália, que eu fiz nos Estados Unidos. Você não sabe quem é o pobre, quem é o rico, quem estudou, quem não estudou. Você os olha como humanos primeiro. E é esta aproximação que eu adoraria que acontecesse na vida real.

Eu me lembro, uma vez, um *photo shoot* em São Paulo, em que uma mulher entrou, maravilhosa, cabelão, só no *make up*. E quando ela entrou, perguntou: "Você tem algum transgender no trabalho do Humanæ?" Eu falei: "Não sei, eu não pergunto estas coisas. Pode ser que eu tenha, pode ser que não." A gente teve uma conversa superbonita. Então eu comecei a descobrir que não é só sobre a cor, mas é sobre humanidade. É sobre ser um ser humano, sobre como, dentro da sua essência, ser visto, ser respeitado, ser aceito exatamente como você é. Então eu tenho este mínimo de 15 minutos com cada pessoa, e o mais divertido é que 14 minutos são falando e 1 minuto é fazendo foto.

Esta imagem é só o registro deste momento que a gente teve de conexão. E eu peguei a cor daquela pessoa, que é só a cor desse dia. Essa cor não é uma cor definitiva. Se eu faço foto no verão ou no inverno, vai ser diferente, então eu só pego aquele momentinho de cor dessa pessoa em troca desta história comum que a gente dividiu.

Pare e pense, porque eu acredito que a gente tem que tomar muito cuidado com seres humanos, a gente desumaniza o outro de uma

maneira muito fácil. Quando você diz para uma mulher que ela tem que receber menos, você está dizendo que ela vale menos, você está dizendo que ela é menos humana. Quando você diz para um imigrante que ele merece menos direitos, você o está desumanizando. Você está dizendo que ele vale menos, que ele é menos humano que os outros. E a gente faz isso. Todo o tempo, a gente tem que tomar cuidado.

Teve momentos na nossa história que a gente desumanizou tanto que, se o ser humano fosse uma garrafinha de água, a gente a deixou vazia. Por exemplo, quando aconteceu o Holocausto durante a II Guerra Mundial, que são humanos que foram completamente desumanizados. A mesma coisa que aconteceu durante os 500 anos de escravidão e no tráfico de escravos.

Como você vê, você mesmo não é capaz de ver essa humanidade no outro.

O que é o Humanæ Institute?

O Humanæ Institute é uma non-profit, onde a gente gera todos os programas educativos, mas focados na escola. A ideia é utilizar a fotografia como uma ferramenta nas escolas. Não é nem sequer a cor que é definida pela Angélica como artista, mas como você se autodefine, como você se vê. Eu mostro as minhas fotos como uma maneira de explicar quem eu sou. E eu peço para as crianças fazerem isso através de um autorretrato. A gente tem vários espelhos na sala e o objetivo é você se olhar.

Mas uma coisa muito importante que acontece é que todas usam exatamente os mesmos materiais. Porque a ideia é falar como somos como seres humanos. Viemos exatamente dos mesmos materiais, mas o somos completamente únicos e diferentes. Usando as mesmas cores, as mesmas tintas, nos conseguimos fazer todo o universo de cores dentro de uma sala.

Primeiro eu mostro as fotos, proponho as perguntas, provoço a conversa: "O que você pensa sobre isso?", "O que você vê nestas fotos?", "Você tem alguma história para dividir sobre este tema?" Aí a gente faz o autorretrato e paramos outra vez para uma segunda reflexão, que é: "O que a gente aprendeu hoje?", "O que a gente fez hoje?", "Foi difícil encontrar a sua cor?", "Como foi você olhar para si mesmo?", "Você viu alguém da sua família quando você estava se olhando?"

Provocar esta discussão em adolescentes e em crianças de 9 e 10 anos é muito importante para empoderá-las. E, principalmente, para criar uma mensagem que elas possam seguir expandindo.. Ensinaamos desde a infância o significado do que é preto e o que é branco.. Então, a pergunta é: "Por que acontínuamos ensinando às nossas crianças esse conceito simplista de branco e negro associado ao conceito de raça?" É bonito, porque recebo um monte de feedback da escola, das crianças que voltam para casa dizendo "lápiz de cor carne não existe, cada um tem um lápis de cor de pele diferente", ou professores que me dizem, "se alguém na minha aula fala 'lápiz cor de carne', todos corrigem".

Então este workshop funciona exatamente da mesma maneira que a fotografia. É o princípio para uma conversa..



Crescendo nessa família a cor nunca foi um problema pra mim. Mas fora de casa as coisas foram muito diferentes.

Parabéns por estar entre as 5 maiores artistas ativistas da América Latina. Você se considera uma ativista?

Tem algumas coisas que você só é porque os outros te classificam dessa forma. Alguém me definiu – instituições etc., me definiram – como ativista. O que eu acredito que está no meu poder é ser uma ativadora de diálogo, de conversação, de reflexão, através do meu ofício, que é a fotografia, ou através do que eu faço nas escolas, que é com educação. Eu celebro o fato de que me consideram ativista, mas eu acho que, quando você chama alguém de ativista, você quase o coloca em outro patamar. E eu acho que todos nós podemos ativar conversas, diálogos do que é o nosso entorno. A diferença é que o meu entorno são 4 mil pessoas que eu fotografei, são todos os outros que eu encontro em exposições, são os 2 milhões de pessoas que ouviram minha TED Talk. Então, eu consigo produzir muito impacto, por isso sou chamada de ativista. Mas eu, de verdade, acredito que cada um de nós, como ser humano, pode ser um ativador de mudanças. Eu sou mais ativador do que ativista, mas ativista é o que os outros falam sobre mim e eu celebro que isto aconteça. E sou ativador todos os dias. Cada vez que eu saio de casa eu estou preparada para ativar uma conversa positiva sobre as mudanças que eu quero no mundo. Como você, Claudio, está preparado para ativar uma conversa sobre reciclagem? Como uma pessoa está preparada para ativar uma outra? E eu acho que este é o poder que a gente tem como ser humano – o de impactar o nosso entorno.

Todo mundo pode ser um ativador, ou um ativista. Todos nós podemos ser e temos uma certa responsabilidade de impactar com pequenas ações no dia a dia.

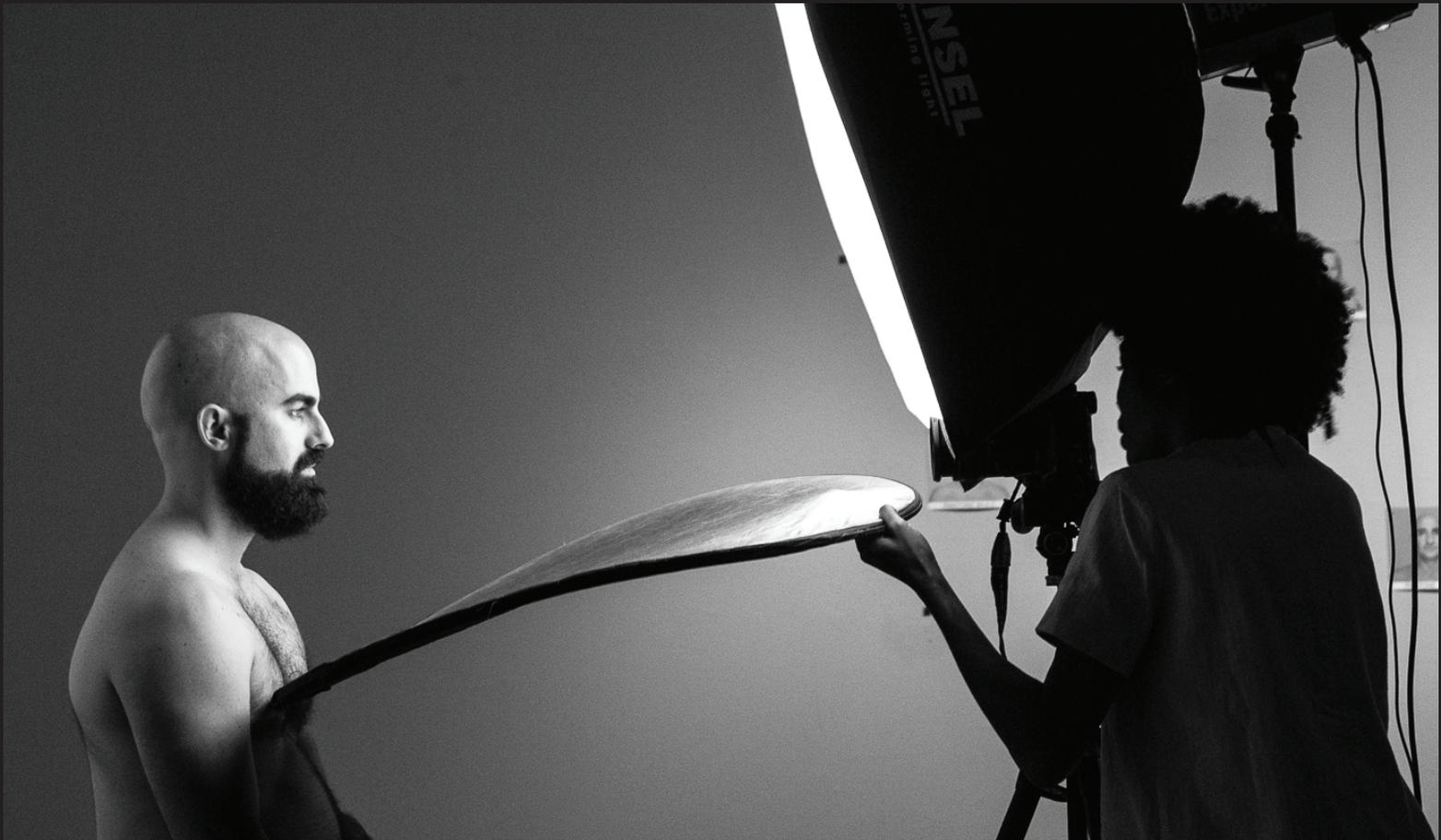




Quando você diz para uma mulher que ela tem que receber menos, você está dizendo que ela vale menos, você está dizendo que ela é menos humana. Quando você diz para um imigrante que ele merece menos direitos, você o está desumanizando. Você está dizendo que ele vale menos, que ele é menos humano que os outros.



Museo Superior de Bellas Artes | Córdoba, Argentina
Fotos: Copyright de Angélica Dass



Humanæ. Work in Progress

Humanæ é um *work in progress* que pretende implantar uma gama cromática das diferentes cores de pele humana. Os que posam são voluntários que ficaram sabendo do projeto e decidiram participar. Não há seleção prévia de participantes e não há classificações relacionadas a nacionalidade, gênero, idade, raça, classe social ou religião. Tampouco existe uma intenção explícita de terminá-lo numa data específica. É aberto em todos os sentidos e irá incluir todos que quiserem fazer parte deste mosaico global colossal. O único limite seria atingido ao se completar toda a população mundial. Esta taxonomia adota o formato do Guia PANTONE®, que dá à amostra um grau de horizontalidade hierárquica que dilui a falsa proeminência de algumas raças sobre outras em termos de cor de pele. A apresentação da gama de tonalidades de cores induz o espectador a refletir sobre um dos sentidos duais que contém a palavra identidade: aquele associado à igualdade. Humanæ ativa um mecanismo semântico com um deslocamento “inocente” do contexto sócio-político do problema racial em um ambiente seguro, como o de um catálogo de cores no qual as cores “primárias” têm exatamente a mesma importância que as “misturadas”. Alejandro Castellote

Humanæ Institute

A intolerância relacionada a raça, religião e cor afeta negativamente a autoestima, as conquistas pessoais e os relacionamentos com a comunidade – particularmente entre pessoas jovens. Dentro da sala de aula, a intolerância se transforma em discriminação, tirando a habilidade de enxergar valor em si mesmo e nos outros: encobre a beleza da diversidade que marca a educação autêntica. Humanæ empodera educadores globais para se posicionarem contra a discriminação, criando espaços lúdicos para estudantes e as comunidades onde vivem para discutir questões complexas e vitais como estas.

PANTONE® e outros Pantone trademarks são propriedade, e usadas com a permissão escrita de Pantone LLC. PANTONE identificação de cores é para ser utilizado somente com fins artísticos e não destinados a identificação de cores. Todos os direitos reservados.



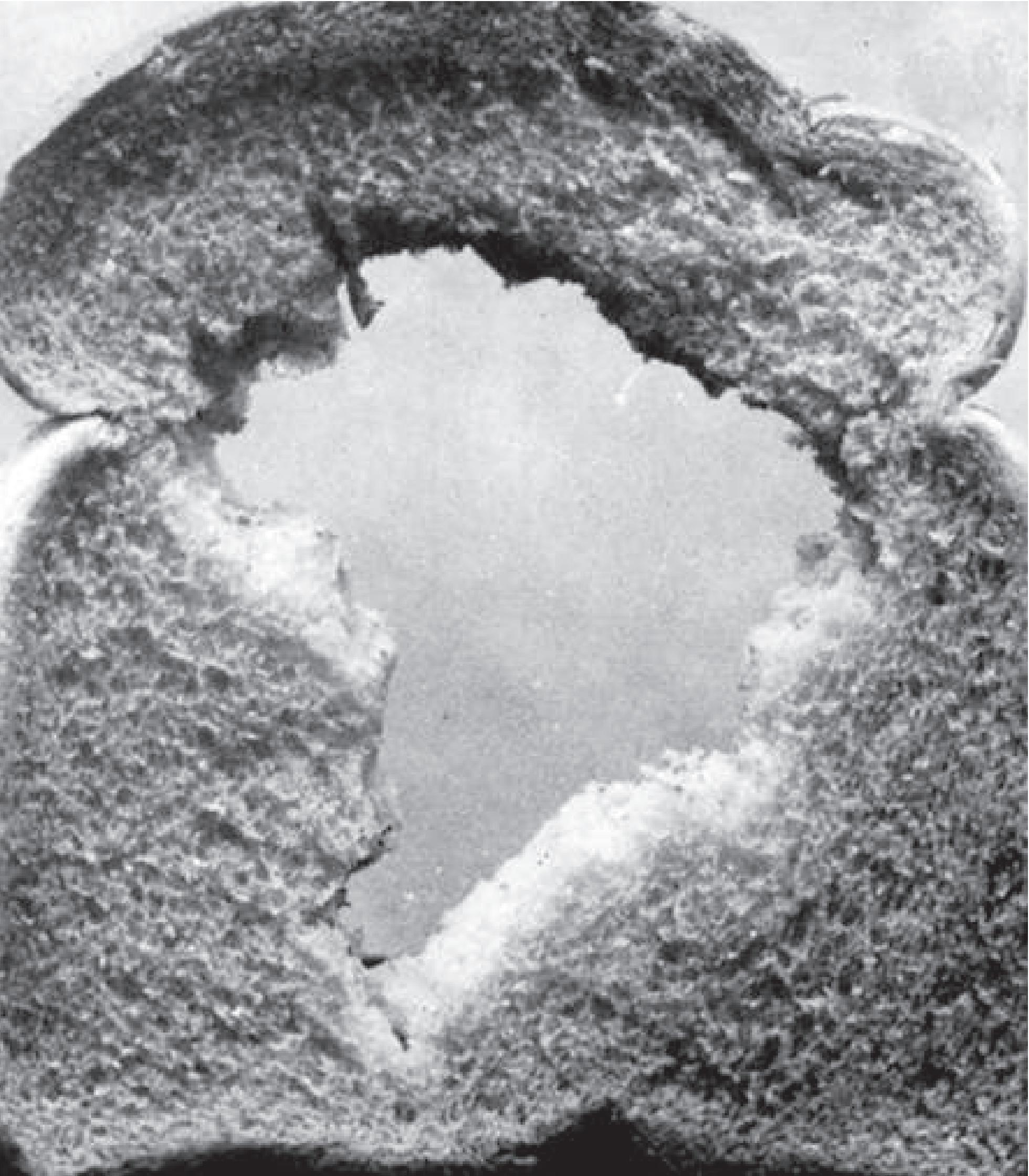
O PÃO
NOSSO

Anna Bella Geiger

DE CADA

DIA!!

Texto
Bernardo Mosqueira





Circa MMXVIII

Em meados do século XX, quando já era um prédio centenário, o Solar dos Abacaxis passou a ter como proprietária uma importante poetisa e feminista brasileira chamada Anna Amélia de Queiroz Carneiro de Mendonça. Esta enérgica visionária defendia os direitos das mulheres e dos estudantes e incentivava reuniões de artistas, criadores e agentes da política em sua própria casa, onde hoje é a nossa sede. Sobre o Solar dos Abacaxis, ela escreveu nos anos 1950 um poema intitulado "UTOPIA", que se inicia com os seguintes versos: "Essa casa vai ser algum dia / um centro de ciência e de arte / um refúgio da história e da poesia. / Aqui, os jovens virão sonhar / (...) E eu não verei, / e eu não verei (...)". Mas nós já vemos.

No 29 de setembro de 2018, dia tão importante para a luta pela democracia no Brasil, nós celebramos a força das mulheres. São as mulheres que reafirmam nesta data, nas ruas e no Solar, seu protagonismo na agência das transformações do país. Esta é uma homenagem à Anna Amélia, com uma reunião de obras de Anna Bella.

No momento em que o Brasil experimenta o luto insuperável pelo incêndio do Museu Nacional (1818-2018) e em que discutimos o futuro diante da possibilidade da volta dos "profissionais da violência" ao poder em Brasília, Anna Bella Geiger preparou uma ágil e contundente exposição que ecoa estas urgências de nosso tempo. A artista, nascida em 1933,

viveu na pele a perseguição e a repressão dos "Anos de Chumbo". Durante a Ditadura Militar, foi ao mesmo tempo artista, educadora, mulher e mãe de quatro filhos. É a partir dessa perspectiva que, aos 85 anos, ela vem refletindo sobre o crescimento das ondas fascistas, retrógradas e antidemocráticas no mundo inteiro – e, novamente, sobre o papel da arte diante disso.

A frase "A Imaginação é um Ato de Liberdade" acompanhou a produção de Anna Bella Geiger por décadas. Para esta mostra, a artista desenvolveu uma instalação inédita da série CIRCA em que nos propõe o sobrevoo de um sítio arqueológico que reúne vestígios da presença humana sobre a superfície do mundo em diversos locais e eras. Aqui estão restos das pirâmides egípcias, partes das piscinas Mikvás israelenses, alguns jardins babilônicos, frutos da arquitetura da Bauhaus, casas americanas pré-moldadas, o Museu Nacional incendiado, o desastre criminoso da Samarco em Mariana. Este CIRCA, pela primeira vez, é construído de maneira que podemos penetrá-lo, atravessá-lo por diversos percursos, de forma a perceber o esgarçamento das experiências da escala temporal e espacial até alcançarmos a sensação de sobrevoo – algo tão importante na obra de Anna Bella.

Há aqui também um conjunto elaborado especialmente para esta exposição de gravuras da série "Rose Sélavy" realizadas sobre capas de jornal. Nesta série, Anna Bella insere impressões serigráficas com padrões de mapas-camuflagens e também colagens de papel vegetal com os rostos de Duchamp e de seu *alter ego* feminino Rose Sélavy sobre jornais, relacionando-os com as imagens e textos dessas



Página Direita & Esquerda:
Instalação de Circa MMXVIII | Solar dos Abacaxis,
Rio de Janeiro, Brasil | 2018
Foto: Renato Magolin

Capa: O Pão Nosso De Cada Dia - Detalhe | 1978



“Essa casa vai ser algum dia /
um centro de ciência e de arte /
um refúgio da história e da poesia. /
Aqui, os jovens virão sonhar / (...)
E eu não verei, e eu não verei (...).”

Anna Amélia Queiroz Carneiro de Mendonça





Página Direita :
Instalação de Circa MMXVIII |
Detalhe | Solar dos Abacaxis |
Rio de Janeiro, Brasil | 2018

Página Esquerda

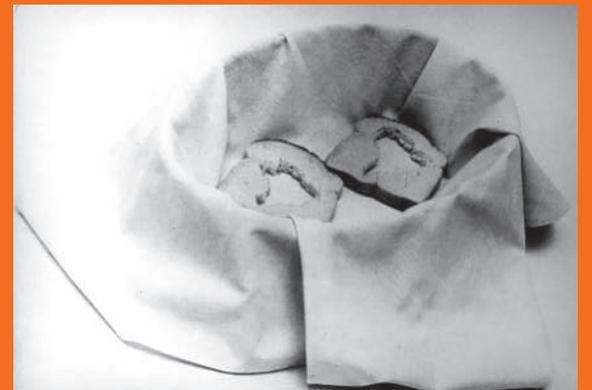
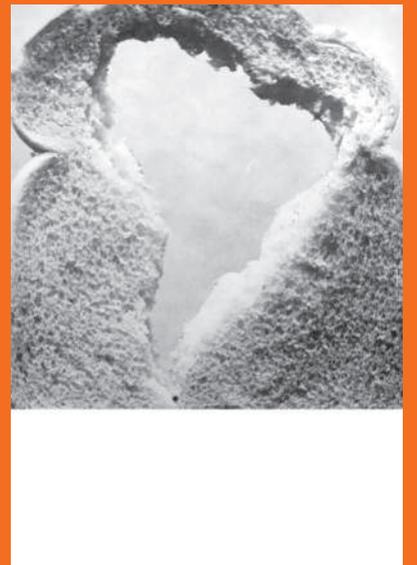
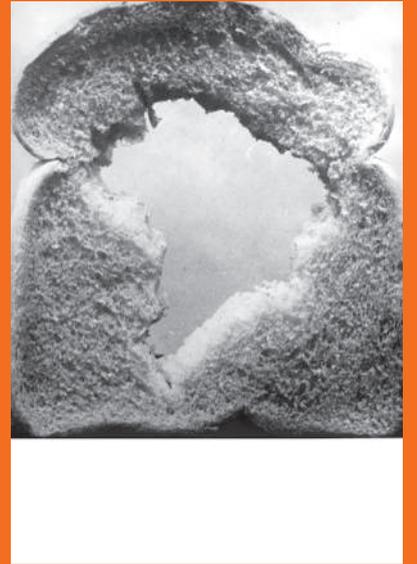
Acima:
Anna Bella Geiger em sua Instalação

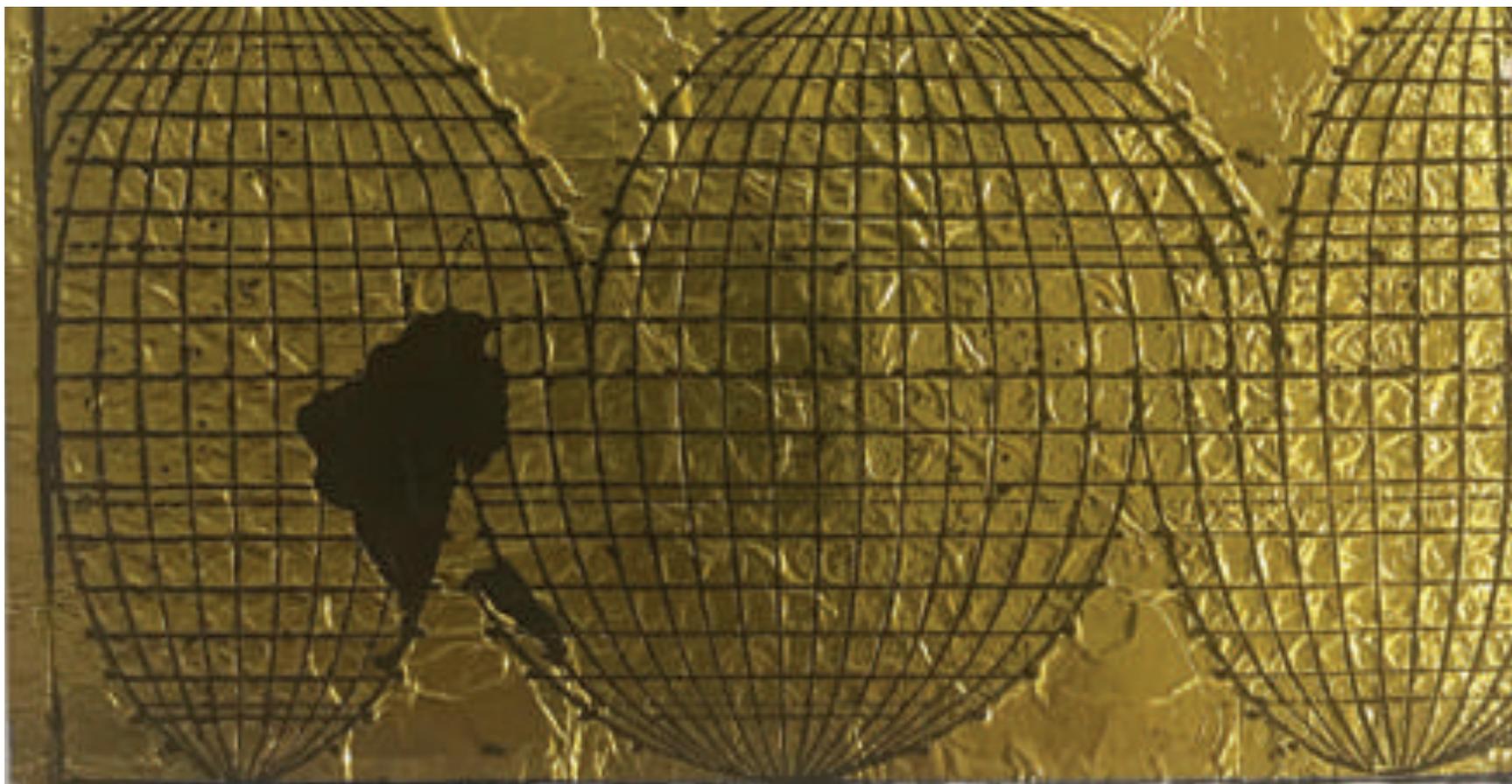
Embaixo:
Instalação de Circa MMXVIII |
Detalhe | Solar dos Abacaxis |
Rio de Janeiro, Brasil | 2018

Fotos: Renato Magolin

O Pão Nosso
de cada dia

ANNA BELLA GEIGER





A Imaginação é um Ato de Liberdade

publicações. Nesse conjunto inédito, temos a primeira página de jornais brasileiros nas edições que informavam o incêndio do Museu Nacional, mostrando as chamas e as ruínas.

Apresentamos também um conjunto raro e vibrante de gravuras dos anos 1970 das séries “Superfícies Lunares” e “Polaridades”. Com quatro filhos, em um contexto de severa repressão, em que havia muito medo em se falar sobre a situação política do país, Anna começou a imprimir as superfícies lunares para que, sobre esse território conceitual sem Estado e neutro, pudesse falar com segurança e liberdade. As imagens utilizadas foram retiradas das primeiras fotografias das crateras lunares realizadas pela NASA e que Anna Bella conseguiu em viagem aos Estados Unidos no começo dos anos 1970. O território da lua se tornaria “território livre”, um espaço gráfico-político-imaginário de Geiger, a partir do qual surgiram também as primeiras Polaridades. Nesta mostra, Anna Bella imanta no Solar a qualidade de superfície lunar, nos faz afirmar que “aqui é o centro”, nos faz perceber as trevas avançarem sobre o território brasileiro, mas nos lembra que tudo é finito – e que, logo após um oceano de tormenta, virá um mar de tranquilidade.

Apresentamos ainda uma programação com oito vídeos das décadas de 1970 e 1980 e um dos anos 2000, incluindo a projeção da inédita versão colorida e remasterizada do clássico “Local da Ação”, que se tornou preto e branco após os militares terem passado o filme em uma máquina de raio X a caminho da Bienal de Veneza em 1980. Ao nos fazer lidar ao mesmo tempo com a dureza do real e com os processos delirantes de deslocamento e imaginação, Anna Bella propõe, à sua forma, que nos movimentemos de maneiras e em direções inovadoras. Como Anna Amélia sabia, esse é o lugar certo para isso: o Solar é onde os “jovens virão sonhar”.

Essa exposição é fruto de longa pesquisa, colaboração e troca entre Anna Bella e o Solar dos Abacaxis e vem sendo elaborada há 2 anos, desde que a artista fez sua primeira colaboração em um MANJAR em outubro de 2016. O Solar preza muito pelo privilégio de poder responder, em sua programação expositiva e educativa, com rapidez (e também calma), aos acontecimentos no campo político e social, no Rio, no Brasil e no mundo. A presente mostra foi catalisada pelo atual cenário em que nos encontramos, e propor a reunião de nossos corpos nesse momento tem o sentido de celebrar as maravilhas que, sim, podemos realizar quando juntxs, nessa época circa MMXVIII.



...a perde ... (1 a 0) ...
...a com o São Paulo ...

O GLOBO

FOGO DESTRÓI 200 ANOS DE HISTÓRIA

INCÊNDIO REDUZ O MUSEU NACIONAL A CINZAS



... para ...

Candidatos apoia
novo sistema
idô...



Patrimônio perdido: Acervo
20 milhões de peças em um esqueleto

O GLOBO

FOGO DESTRÓI 200 ANOS DE HISTÓRIA

INCÊNDIO REDUZ O MUSEU NACIONAL A CINZAS



Candidatos apoia
novo sistema
idô...



pe
lo
bem

pe
lo
bom

pe
lo
belo

be.bo

arquitetura e design



REUSE REDUZA RECYCLE

Tudo começa com você! Faça a sua parte e faça diferença.



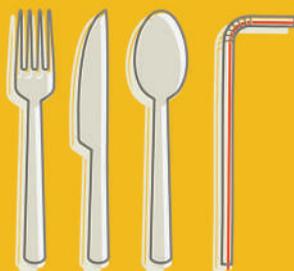
SIM Leve sua sacola

NÃO Diga não a sacolas de plástico



SIM Leve sua garrafa térmica

NÃO Diga não a copos de plástico



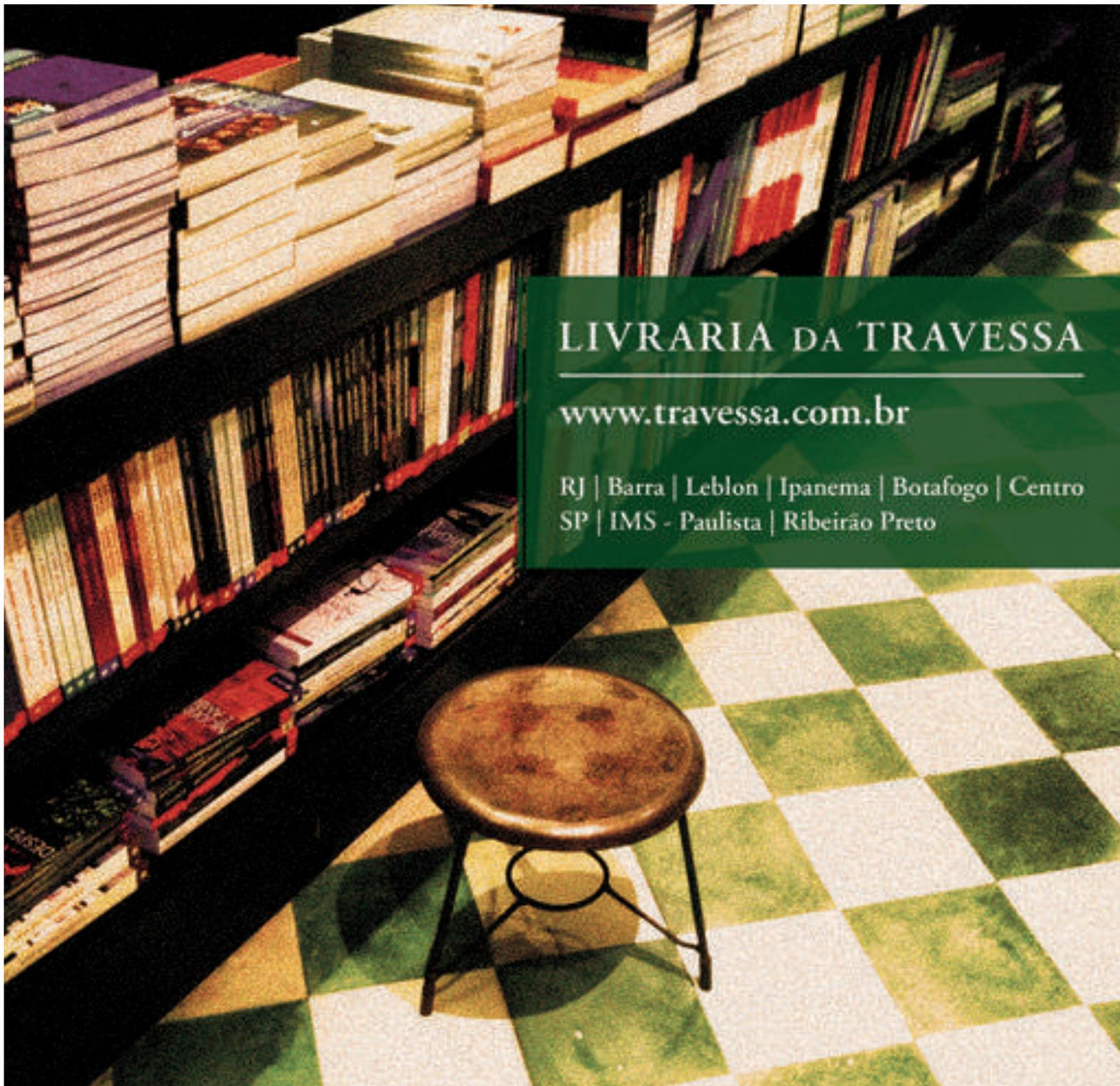
SIM Leve talheres para o trabalho

NÃO Diga não a talheres de plástico
Diga não a canudos de plástico



SIM Leve sua garrafa d'agua

NÃO Diga não a garrafas de plástico



LIVRARIA DA TRAVESSA

www.travessa.com.br

RJ | Barra | Leblon | Ipanema | Botafogo | Centro
SP | IMS - Paulista | Ribeirão Preto