

babEL

babEL Art Magazine #14 | Ano 4 | 2023

**bab bienal
15 anos
2008-2023**





2ª bab bienal, Orla Bardot 2009

CAPA

OPAVIVARÁ!

GOZASHISHA, 2009

APRESENTADO NA 3ª EDIÇÃO
DA BAB BIENAL

FOTO

LUCIANO MATTOS BOGADO

Shisha e Goza são palavras das nações norte-africanas para narguilé

É possível recuperar a ancestralidade
grupal nos rituais contemporâneos!
Gozashisha é uma ação feita através
de um objeto estático, repousado
sobre uma mesa, que trata mais
sobre seu entorno e da relação
estabelecida entre os presentes do
que sobre sua forma.

O narguilé evoca a coletividade
humana, impõe uma situação
social sobre o participante pela
promoção de uma experiência de
ordem físico-química: uma seleta
mistura de ervas (sálvia, manjerição,
cardamomo, Jurema entre outras)
que é queimada no aparelho. A
experiência torna-se plena quando
todas as saídas do objeto (4, 8 ou 12)
estão sendo utilizadas.

É um objeto-performance
multiforme, que pode ser recriado
várias vezes.

BABEL ART MAGAZINE

EDITOR

ARMANDO MATTOS

DESIGN VISUAL

SÔNIA BARRETO

TRADUÇÃO

SYLVIA WERNECK

REVISÃO

LEANDRO SALGUEIRINHO

PRODUÇÃO GRÁFICA

SILVANA OLIVEIRA

EDIÇÃO GRÁFICA

PEDRO ESTARQUE

IMPRESSÃO

TRIO STUDIO

WWW.BABELARTMAG.COM

FOTOS

LUCIANO MATTOS BOGADO

ARMANDO MATTOS

MARTA JOURDAN

FERNANDO GERHEIM

FELIPPE MORAES

NÉLE AZEVEDO

ANALU CUNHA

COLABORADORES NESTA EDIÇÃO

ALEXANDRA AGUIRRE

SYLVIA WERNECK

ROBERTO CABOT

REBECCA LOCKWOOD

THAIS MEDEIROS

MÔNICA VILLELA

ANDRÉ SHEIK

FERNANDO GERHEIM

**ESTA EDIÇÃO DE BABEL PRESTA UMA
HOMENAGEM À ARTISTA BRÍGIDA BALTAR
(1959-2022) APRESENTANDO UMA SELEÇÃO
DE TRABALHOS INÉDITOS PRODUZIDOS PARA
A BAB BIENAL, EM BÚZIOS.**

AGRADECIMENTOS

CLAUDIO BRAZ, JULIANA MONACHESI, ANNA
BELLA GEIGER, A GENTIL CARIOCA, AOS ARTISTAS
(LISTADOS NA CONTRACAPA) E A TODOS QUE
AO LONGO DESSES 15 ANOS SEGUIRAM JUNTOS
CONOSCO FORTALECENDO ESSE PROJETO.

05 Editorial | Armando Mattos

10 Formação e Deformação — Como
desescolarizar o ensino de arte?
| Mônica Villela

16 Relacional e Radicante
| Roberto Cabot

18 The Floating Bear
| Thais Medeiros

22 Sendo a cozinha um ato político, será
que é possível determinar se uma pessoa é
de direita ou de esquerda pelas receitas que
escolhe colocar à mesa?
| Rebecca Lockwood

28 João Dantas, residência e natureza
| Alexandra Aguirre

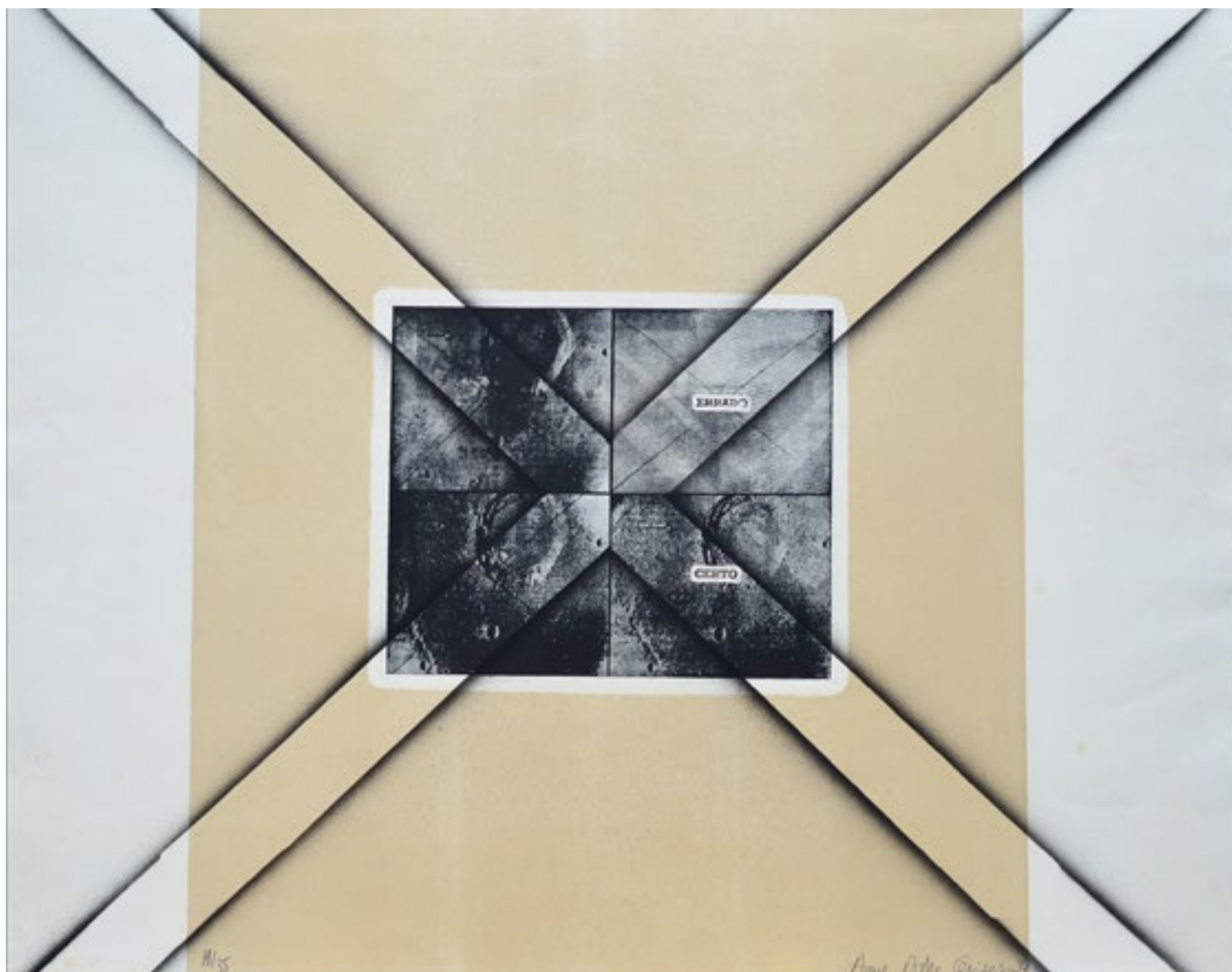
36 O apocalipse no fim do mundo
| Armando Mattos

38 Mergulhos | Sylvia Werneck

46 Um lance de Búzios jamais abolirá o
acaso ou um rastro em sua pálpebra
| Fernando Gerheim

60 O que é a “bab”? | André Sheik

80 Versão Inglês



Certo-Errado, 1973, fotogravura em metal, 56x75cm

Anna Bella Geiger

Álbum Lunar edição exclusiva babEL Galerie

Acesse a Galerie no site babelartmag.com

Criação e resistência

São diversos os formatos de residências artísticas pelo mundo segundo levantamento feito no Brasil. Em 2014, a FUNARTE já relacionava mais de uma centena desses espaços, entre eles a bab bienal de Búzios, que comemora 15 anos de atividades, motivo da homenagem nessa edição de babEL, a primeira editada no pós-pandemia.

Criada em 2008, a bab vem promovendo a convivência criativa e a experimentação artística livre, inicialmente com atividades e eventos na área urbana da cidade e, mais recentemente, a partir de 2016, realizando encontros entre grupos de artistas selecionados para realizar um programa experimental voltado para a convivência em residência de curta duração em meio à APA do Pau Brasil, um ambiente natural preservado, mas ainda ameaçado pela especulação imobiliária depredatória.

Mas, afinal, o que pode ser gestado através da experiência associativa de sujeitos/artistas que se lançam nessa relação entre arte e a natureza ainda selvagem?

Pode a experiência estética deixar de ser, exclusivamente, a manifestação de um saber para se assumir como um universo pleno de movimentos nos quais esses sujeitos que agem ao mesmo tempo se transformam?

Essas duas questões atravessam as atividades da bienal e permeiam esta edição de babEL, que chega em meio ao alívio de uma nova gestão de governo em nada comprometida com a destruição das instituições democráticas e que está voltada para pautas mais promissoras, porque humanizadas pelas ecologias. Nesse momento em que voltamos a reatar os laços de afetos e as pontes de trabalho, é preciso retomar com força a crença na humanidade. Chega de barbárie, ignorância, brutalidade e cognição deficitária em princípios éticos dignificantes.

Foi em meio ao desassossego desses tempos passados de viés apocalíptico em que tantas coisas foram destruídas que o desmantelamento da cultural nacional deflagrou as dissidências, as insurgências, os ativismos. A arte e a cultura não arredaram o pé; ao contrário, invadiram os espaços atravessando as fissuras da sociedade. Afinal, foram a arte e a cultura do entretenimento que nos mantiveram, em parte, sãos no claustro imposto pela pandemia, em meio ao vigor nefasto da necropolítica.

Falamos agora do passado para alcançar o futuro. Que o passado, ou o que foi dominado em parte significativa, nos sirva de norte. Nesse gap entre passados e futuros é que a editoria

de babEL apresenta sua 14a edição entre a arte relacional da obra Gozashisha do coletivo Opavivará! e o flamular da obra FUTURO de Daniel Toledo.

Entre passados e futuros, somos como um flâneur sobre a Paris dos anos 80, onde o artista Roberto Cabot nos leva a passear num tempo pretérito no qual ele e o amigo Nicolas Bourriaud colocam na berlinda a noção de determinismo histórico para pensar uma nova estética de resistência para o século XXI.

A chef Rebecca Lockwood retoma a sua coluna trazendo receitas que servem como pano de fundo para propor questões que alinham o paladar através da oposição (política) entre Esquerda e Direita. Mas, afinal, existe uma cozinha de direita e outra de esquerda?

Assim a editoria se viu a caminho de abarcar, através de seus colaboradores, os atos e modos de resistência de que se investe a arte para questionar o tempo e o espaço na qual ela se apresenta, espelhando o local em que o sujeito age e se transforma.

Em meados da década de 60, outro tempo de resistência cultural, necessárias, as poesias *The Floating Bear*, editadas por Diane di Prima e LeRoi Jones, que publicavam poetas Beat, refletem a estética daqueles tempos também sombrios e que Thais Medeiros traduz com destreza para nós.

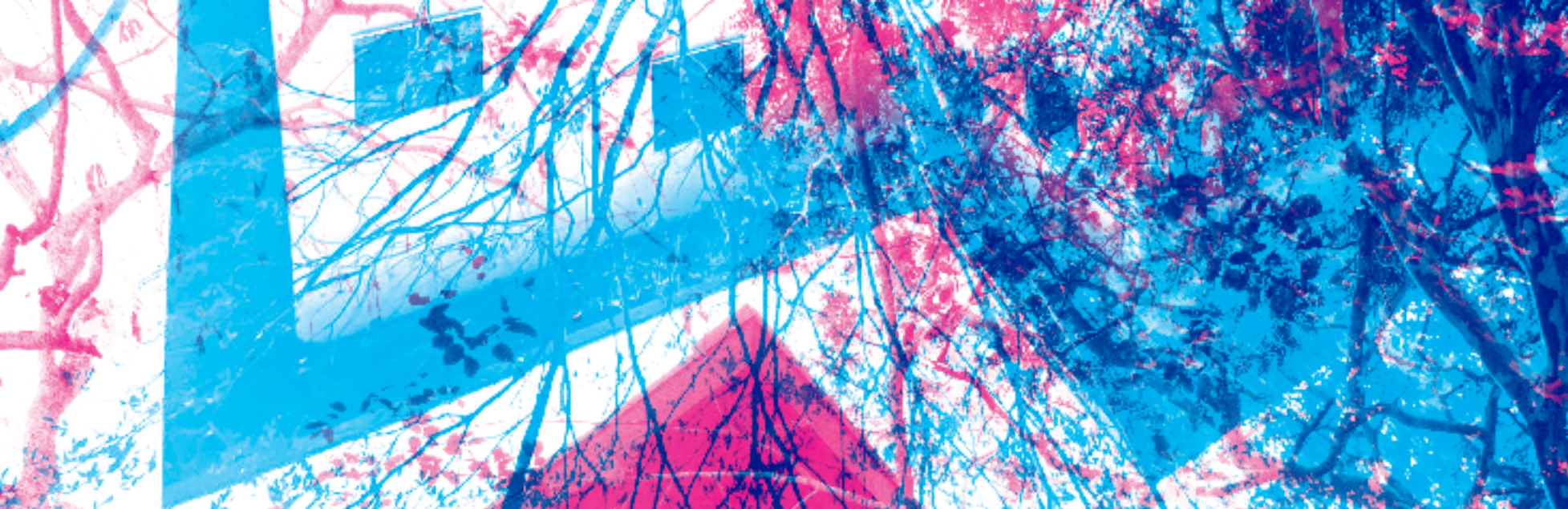
Front de resistência em diversos momentos da cultura carioca, a EAV do Parque Laje trouxe à pauta o obscurantismo inaugural quando da abertura da mostra *Queer* em suas dependências. A jornalista Mônica Villela focou seu interesse no depoimento de artistas e coordenadores da escola para ampliar o entendimento das novas narrativas e versões do momento histórico que dá visibilidade e voz às pautas de costumes que atizam o imaginário de parte reaçã da sociedade.

Caminho também escolhido pela crítica Sylvia Werneck, que vem analisando os perfis das residências de artistas e plataformas de ensino alternativos e experimentais em São Paulo.

Esse alinhavo feito entre tempos e fronts diferentes desemboca na experiência da bab entre outubro 2021 e novembro 2022 depois de mais de 700 mil mortes num dos períodos mais sombrios da democracia brasileira. Ao abraçarmos a possibilidade da convivência e espontaneidade dos encontros, buscamos refletir um pouco mais sobre o potencial transformador da vida e suas relações cotidianas. A bienal no fim do mundo ou o Apocalipse Cha Cha Cha testemunha um processo de normalização das formas de re-encontro não apenas para revisitar as coisas como eram na pré-pandemia, mas para, através da convivência criativa, revermos a nossa capacidade de adaptação em viver e se relacionar com o mundo abraçados pelas forças da natureza.

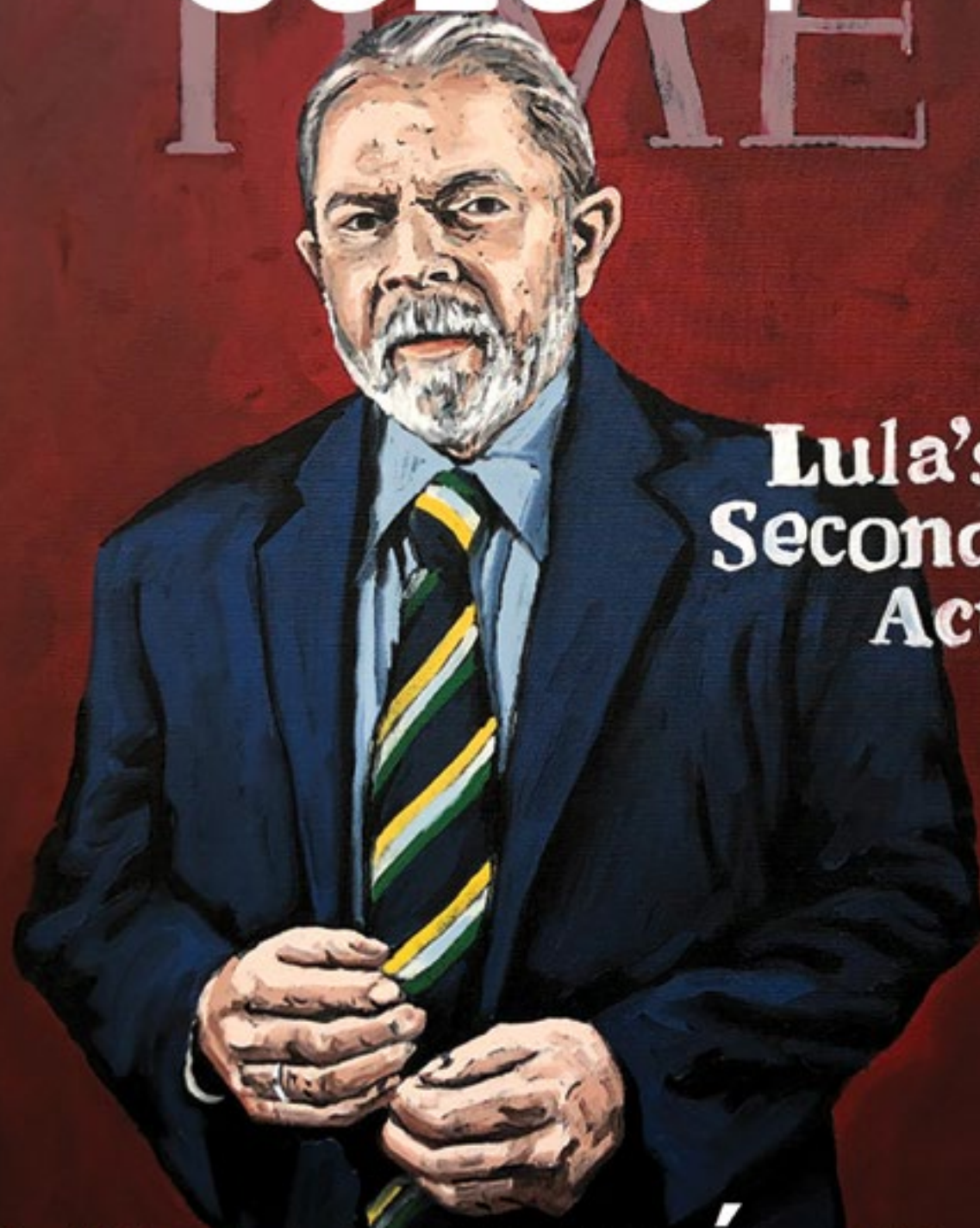


www.babbienal.com



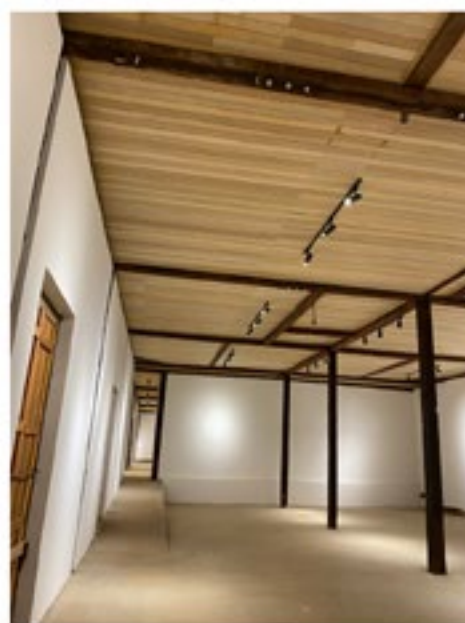
ARTE E CULTURA CONTEMPORÂNEA

select



**Lula's
Second
Act**

ARTE E POLÍTICA



Porto Ferreira | São Paulo | ICGC.com.br



Instituto Cultural
Gilberto Chateaubriand



Formação e Defor- mação— Como des- escolarizar o ensino de arte?

MÔNICA VILLELA



Em 2018, ao assumir a curadoria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage

— fundada por Rubens Gerchman (1942-2008) em pleno regime militar —, Ulisses Carrilho (que permaneceu no cargo até maio de 2022) tinha uma certeza: era preciso retomar o programa gratuito de formação de artistas. “Não acredito em ser curador de uma escola criada como um espaço de resistência para o exercício da liberdade e da experiência coletiva, fazendo só exposições”, afirmava.

Com o aval da direção para idealizar um novo programa anual, que inicialmente seria financiado pela própria instituição, sem qualquer lei de incentivo ou apoio direto, Carrilho convida a curadora Keyna Eleison para conceber em parceria com ele o programa e assumir a supervisão de ensino.

A EAV Parque Lage, referência em experimentação artística no Brasil e na América Latina, tem larga trajetória na formação de artistas e em programas gratuitos pensados para fortalecer a mobilidade social e os trânsitos de lugares de privilégio. Portanto, rever a escrita da instituição era inafastável.

“Voltar aos arquivos da escola foi uma influência direta do muito que aprendi trabalhando com Lisette Lagnado (ex-diretora da EAV, de quem Carrilho foi assistente). Foi fundamental reler o programa do [crítico] Frederico Moraes, dos anos 1990, que tinha como base não a ideia de escola, mas a ideia de parque”, comenta Ulisses.

A coexistência de referências sempre esteve no currículo da EAV, uma escola preocupada em ser também refúgio para aqueles que não tinham espaço na época da ditadura: a poesia marginal, as feministas reunidas pela ensaísta Heloísa Buarque de Hollanda, a chegada da filósofa, ativista e professora Lélia Gonzalez (1935-1994) para pensar institucionalmente a arte preta no Brasil. Todas estas

referências dariam origem ao novo programa, também pautado pelos primeiros anos da gestão Gerchman e suas oficinas do cotidiano, de 1975 a 1979. “Foi olhando para trás que a gente fez a contemporaneidade”, diz o curador.

Em meio à crise nos setores da cultura e da educação, resultantes de um sistema neoliberal que desvaloriza a aprendizagem, surge o programa intitulado *Formação e Deformação*.

“Nos pareceu interessante para uma escola de arte pensar a plasticidade do currículo como um conceito impregnado na matéria, como uma possível síntese de arte”, reflete o curador. “O [cenógrafo] Hélio Eichbauer (1941-2018), que foi professor da EAV, elaborou uma ementa de aula que era um ninho de passarinho. Tinha a foto de um ninho dentro da ementa! Isso é da ordem do artístico, é por isso que eu falo sobre a plasticidade do currículo.”

O programa é, sobretudo, um exercício de desaprendizagem que incita a esquecer, a deseducar e a deformar a própria instituição. Antes de ensinar, é preciso que as escolas se rearticulem para aprender. E isso passa pela diversidade dos sujeitos que as compõem. De acordo com o curador, uma escola livre precisa encontrar outras artimanhas, que não a prática de academicismos. “Citar Deleuze pode ser muito legal, mas não é acessível a todos e provoca alguma distância.”

Qualquer direção fora do centro

O *Formação e Deformação* tomou como rota a frase e a insígnia desenhadas por Anna Bella Geiger, professora da EAV, em uma das primeiras experimentações da videoarte brasileira, no vídeo *Centerminal* (1974). *Qualquer direção fora do centro* (*Any direction out of the center*) marca a retomada de um programa gratuito de acompanhamento de artistas residentes na cidade do Rio, voltado à fundamenta-

ção teórica e ao desenvolvimento poético nos campos das artes.

“A ideia de que estávamos concebendo um projeto para o Parque Lage, localizado dentro da maior floresta urbana do mundo, permeou nosso trabalho o tempo todo. E pensar os atravessamentos artísticos, éticos e estéticos desta localização era uma premissa”, comenta Keyna.

Já no primeiro ano, o programa, que seleciona artistas por meio de edital aberto, recebeu um grande número de inscrições de pessoas interessadas em deformar a escola. Se esse era o desejo dos coordenadores, quem o fez foram os alunos. Sujeitos plenamente conscientes de que a EAV não prestava favor algum ao colocá-los lá dentro. Chegaram seguros de que havia muita coisa a ensinar para a Zona Sul e de que havia uma gama de manifestações culturais que não cabiam dentro daquele palacete. E quem perdia era a burguesia carioca.

Há aí uma espécie de hackeamento de sistema porque esses sujeitos não ofereciam suas experiências por benevolência, mas por entenderem que a arte era uma estratégia potente para ecoar suas vozes.

“Hoje encaramos o avanço das forças neoliberais de extrema direita e uma mercantilização do sujeito, feito *commodity*. As pessoas são levadas a ocupar lugares pré-disponibilizados para elas. Por isso que a gente as convidou a deformar, pra que pudessem eleger o lugar que querem ocupar”, revela Ulisses.

Independente do grau de experiência que os selecionados traziam ao ingressar no programa, foi consenso desde o início que todos ali seriam convocados enquanto artistas: “Sempre houve o entendimento de que o sujeito que se entende artista tem o direito de sê-lo, sem precisar de uma estrutura externa que o legitime”, ressalta Carrilho.

EAV Para Todes: mobilização criada por alunas e alunos do Programa *Formação e Deformação*, com o objetivo de garantir a permanência dos bolsistas de baixa renda na Escola de Artes Visuais do Parque Lage.

Como desescolarizar a formação de um artista?

Em 2019, soma-se à coordenação do Formação e Deformação a curadora pernambucana Clarissa Diniz. Ela conta que quando ingressou no programa já havia a perspectiva de desescolarização do processo de formação de artistas, como uma porta de entrada para pensar uma escola livre da tradição e das pedagogias autoritárias que estruturam a educação no Brasil.

“Entendemos que a melhor maneira de fazer essa questão ecoar era pensar um modelo de formação compartilhada, que partisse de múltiplas direções, desordenando os vetores: dos alunos para os professores, dos alunos para os alunos e dos professores para os professores. E que extrapolasse os muros da escola”, relembra Clarissa. “Abrir muros e portas é também um projeto político de desescolarização, entendendo que a escola é parte de uma comunidade e tem suas responsabilidades diante dela.”

Um gesto literal surgiu com base nessa perspectiva: dar aulas nas casas dos alunos. Uma tentativa de desmontar, a partir de uma proposta metodológica, a ideia de restrição da escola ao espaço físico. “A escola é a casa, a cidade é o mundo”, afirma Clarissa.

“Fazendo esse deslocamento, a gente coloca o contexto do artista como um contexto de ensino: o lugar onde ele vive, o bairro, a história de sua família, enfim, toda a circunstância de vida desse indivíduo importa.”

De acordo com Clarissa, a prática de deslocamento da escola pela cidade, fazendo do lugar afetivo de habitação e de memória de cada um desses sujeitos também o seu lugar de troca de saberes, foi um salto para o programa: “Isso foi a coluna vertebral pra pensarmos o que pode ser um processo pedagógico em arte, mais horizontalizado e menos hierárquico”.

Esse processo desencadeou outro significativo disparador do Formação e Deformação: as alianças entre os artistas-alunos. “Por mais que a formação de um artista possa se dar individualmente, é inegável que é um processo coletivo. Como nenhum sujeito se forma sozinho, nenhum artista se forma sozinho”, afirma Keyna.

O diálogo entre os participantes do programa e as alianças que eles consolidam são o motor do processo de formação, para além das figuras de seus coordenadores ou professores. E a ida à casa dos alunos, o ato de comerem juntos, de estudar um texto ou tomar uma cerveja foi o que fortaleceu a troca.

“Como diria Paulo Freire, é aí que acontece uma comunidade de aprendizagem. Eu acredito muito na potência metodológica dessas pequenas comunidades que, mesmo sendo transitórias, porque em algum momento o curso acaba, as alianças permanecem fortes”, pondera Clarissa.

Pensar em como desescolarizar a formação de um artista incluiu também a revisão do modelo de exposição de conclusão de curso: “Tem um lado bonito nisso, que é a ideia da culminância pedagógica, do rito de passagem. Mas, ao mesmo tempo, queríamos que esta etapa se caracterizasse como parte de um processo e não como um fim triunfal”, analisa Diniz.

“Em 2019 fizemos a coletiva *Estopim e Segredo*, que se apresentava em vários cortes, em etapas expositivas distintas, a partir de subgrupos autogeridos pelos próprios artistas. Foi a forma que encontramos de dar visibilidade às alianças e identificações firmadas ao longo do processo. No caso da mostra *Rebu*, apresentada em 2021, encontramos mais uma resposta possível para a questão da responsabilidade comunitária da EAV, que foi fazer a exposição paralelamente no Parque Lage e na Galeria 5 Bocas (que

pertence a Allan Weber, um dos alunos do programa), em Brás de Pina, zona norte do Rio, expandindo a escola além dos próprios muros.”

“Na minha visão, uma das forças essenciais do Deformação é a presença. Em duas edições que participei, houve deslocamento. Seja levando as aulas para as casas dos alunos ou movendo o programa inteiro para a favela 5 Bocas. Esse corpo que se desloca é território de aprendizagem e é difícil pensar isso sem a presença. Esse programa se dá nesse trânsito afetivo de corpo presente, nessa contaminação. É muito sobre confiança e sobre criar um espaço seguro de escuta e diálogo, que acolhe dúvidas e contradições”, conclui Clarissa.

Outro aspecto destacado por ela foi a queda sensível do protagonismo do portfólio no processo de seleção. “Quando se exige um portfólio de um artista, você o enquadra numa série de critérios muito excludentes. Então, consideramos outras formas de expressão, inclusive o Instagram. Quebrar essa lógica foi superimportante para eliminar uma das barreiras de exclusão cultural e social de acesso ao programa.

E ficou claro que a diversidade do grupo equivalia diretamente à riqueza e à complexidade do processo de formação. Que saberes os artistas aportariam para a comunidade de aprendizagem foi um critério valorizado durante a dinâmica de seleção. Além da parametrização racial, de gênero e de distribuição geográfica.



Diambe, *Palavras pesadas*, 2019, estruturas modulares de concreto

EAV para Todes

Os coordenadores contam que foram surpreendidos por atitudes “insubordinadas e maravilhosas” dos artistas, ao longo do processo.

“Em 2019 teve uma coisa muito linda, uma reunião dos alunos que, entre turmas, criaram um movimento chamado *EAV Para Todes*. Esse trabalho é simbólico porque não foi pedido, foi um movimento autônomo entre turmas, de urgências”, diz Carrilho. Até aquele momento, a instituição não cobria os custos de transporte e alimentação dos artistas do Formação e Deformação, “e é preciso lembrar que um almoço no Jardim Botânico custa bem mais do que em Curicica ou em São Gonçalo. A galera chegava a pegar três horas de transporte público pra ter duas horas e meia de aula. É muita vontade de aprender!”

“Quando você vê uma criatura que tem plenas condições de criar, mas não lhe é entregue o acesso aos direitos básicos e, ainda assim, ela manifesta sua vontade de criar e imaginar outras possibilidades de mundo, isso é emocionante. É nessa pequena fissura que a arte pode acontecer”, afirma o curador.

A artista carioca Diambe, ao lado de outra aluna do programa, a Tadaskia, foi uma das principais articuladoras do movimento: “Sua atuação foi fundamental na construção do entendimento por parte da escola de que o processo de formação era também um processo político de pensar um tipo de institucionalidade que seja capaz de favorecer a presença desses corpos, bancando ao menos alimentação e transporte”, afirma Clarissa.

De acordo com Carrilho, o programa é um constante reajuste das economias, seja aquela que a instituição faz ou a que os alunos propõem. “E eu acho muito bonito que eles tenham nos ensinado isso por meio de uma situação performática, mas também econômica, de agenciamento interno e da criação de novas alianças.”

O *EAV para Todes* mobilizou a instituição a pensar o quanto o sistema de arte está disponível para novos sujeitos e, a partir de 2020, a escola passou a oferecer bolsas mensais de permanência de R\$ 300,00 aos alunos dos programas gratuitos. O recurso veio por meio da venda de obras na ArtRio, gentilmente cedidas por artistas ligados à instituição.

Outro aspecto importante para o programa foi o fato de alguns artistas, como Allan Weber e Lorena Pipa, terem percebido a potência festiva da Escola de Artes Visuais como um espaço de atuação, não só para as suas obras, mas como uma tomada de posição política para a presença desses corpos no Parque Lage.

Dia de Baile (2021), de Allan Weber, é uma intervenção que integra a série “Traficando arte”, que instala as lonas dos bailes das comunidades cariocas em arquiteturas contrastantes da cidade, com a intenção de desconstruir narrativas e territórios.

Para Carrilho, foi um marco gigantesco o Allan ter levado seu *Dia de Baile* para o palacete do Parque Lage, no encerramento do ano letivo de 2021. “Foi um lavar de alma, acho que ali a gente conseguiu dar uma dimensão pública a muitas discussões que aconteciam internamente.”

“No fim do ano de 2019, houve um show de Lorena Pipa no palacete, que estendeu uma faixa monumental no pátio da piscina com os dizeres ‘Para todes’. Essa ação dela e *Dia de Baile*, do Allan, são gestos muito importantes. E, de alguma maneira, são gestos complementares ao da Escola, quando, ao longo do programa, se deslocou até as casas dos alunos e a Galeria 5 Bocas”, avalia Clarissa.

Outro trabalho citado pelos coordenadores como exemplo de deformação da escola é *Monumento-documento à presença / Pesquisa e contrato ético* (2018), de Yhuri Cruz, que expõe a ausência de corpos negros nos espaços acadêmicos, com foco na Escola de Artes Visuais.

“É fabuloso o manifesto do Yhuri. Ele faz também uma contagem, uma catalogação de quantos sujeitos racializados passaram pela EAV, citando inclusive pessoas trans e não-binárias. Ele parte da questão étnico-racial pra pensar outros pertencimentos dentro da escola”, comenta Ulisses.

“E para todos nós que fizemos parte do Formação e Deformação em 2018, esse trabalho do Yhuri remete também à ausência da Theusa (a aluna Matheusa Passarelli, artista trans não-binária, assassinada no primeiro mês de vigência do programa). Foi talvez uma maneira de elaborar um luto muito importante para aquela coletividade que começava a se formar”, pondera Keyna.

A curadora relembra ainda *Chuva de Direitos* (2018), do pernambucano Elilson, mais um artista participante do Formação e Deformação naquele ano. A obra — que reproduz em escala uma carteira de trabalho, documento oficial que registra a vida profissional do trabalhador brasileiro e garante acesso aos direitos — dialoga com a performance *Chuva de Dinheiro* (1983), de Márcia X e Ana Cavalcanti, desdobrando questões de precarização no mesmo momento em que o então presidente Michel Temer desfazia direitos trabalhistas.

Em tempos polarizados, o Formação e Deformação é uma ode à diferença como possibilidade para o diálogo. O programa parte da certeza de que não precisamos de espelho para conversar, a diferença é necessária para suscitar o interesse pelo outro. E essa diferença pode ser soma e potência.

(*Outras presenças foram fundamentais para a concepção, desenvolvimento, prática e manutenção do Programa de Formação e Deformação, como Gleyce Kelly Heitor, Natália Nichols, Camilla Rocha Campos, Karen Aquini e Adriana Nakamuta.)

Depoimentos dos artistas que passaram pelo programa:

“Hoje eu moro em São Paulo, mas minha atuação no Rio se deve muito ao Parque Lage, onde pude pensar os atravessamentos da minha pesquisa unindo o universo das escolas de samba à arte contemporânea. Foi durante o programa Escola sem Sítio, minha primeira passagem pela EAV, que ganhei uma bolsa de residência artística em Nova York e fiz minha primeira viagem internacional, estudando performance e os movimentos pretos na cena artística e LGBTQIA+ de lá. O Parque Lage, sem dúvida, foi o lugar onde cresci como pesquisadora e artista. Muitos processos que utilizo hoje vêm de experimentações que nasceram no curso de Formação e Deformação. Acho muito importante frisar o protagonismo de jovens artistas pretas e pretos nesse programa. A minha turma levou para o Parque Lage, em 2018, o ativismo por mais pessoas pretas no campo das artes, por mais pessoas trans/travestis e por mais pessoas periféricas, oriundas da favela e do subúrbio. Meu grupo levantou discussões dentro da instituição sobre corpos dissidentes e sobre a urgência de uma pluralidade de discursos na arte contemporânea carioca. Se durante muitos anos o Parque Lage foi visto como uma escola dedicada a uma branquitude da Zona Sul, eu acho que a minha geração entrou pra transformar isso. Foi um legado histórico deixado pela primeira turma do programa de Formação e Deformação, cuja presença transformou definitivamente a instituição.”

Rafael Bqueer, 30 anos, artista visual trans não-binária, de Belém do Pará

“O EAV *Para Todes* foi uma mobilização que eu e Tadaskía fizemos durante o Formação e Deformação. Demos esse nome porque contou com a ajuda de todas que estávamos lá no convívio com arte e tínhamos a finalidade de conseguir bolsas de transporte e alimentação. Nesse momento, eu iniciava a pesquisa que chamo de ‘coreografias’ e um momento importante da campanha foi quando eu e Andréa Almeida, outra aluna, fizemos 21 esculturas de cimento com as palavras “transporte” e “alimentação”, que foram coreograficamente acionadas por um grande número de parceiras e lançadas ao fundo da piscina da escola, um lugar relacionado ao lazer e ao ócio. Conseguimos, com ajuda da artista Iole de Freitas, distribuir uma bolsa entre nós e, com esse recurso, criei a imagem compartilhada das *Palavras pesadas* (2019), que hoje integra o Memória Lage. Entramos em acordo com a escola de que, a partir daquele ano, as artistas passariam a receber bolsas para cobrir custos de base. O curso foi para mim um lugar de liberdade e experimentação em boa companhia e meu trabalho ganhou muita vida desde então.”

Diambe, 28 anos, artista carioca, atualmente vive em São Paulo

“Eu nunca tinha participado de um programa de formação em arte contemporânea. Estar naquele espaço com outros artistas, com Ulisses e Clarissa, foi muito importante pra mim e pra minha trajetória artística. No começo, era tudo muito abstrato... o trabalho da rapaziada, a forma que as pessoas falavam. Foi bem difícil, mas com o passar do tempo e, conforme fui frequentando as aulas, isso foi passando. E estar dentro do Parque Lage, podendo usar aquela arquitetura toda foi muito bacana! Sobre a ideia do baile, é uma manifestação cultural nossa, do favelado e das pessoas que moram na favela. Eu quis levar pro Lage porque o baile é muito discriminado pela mídia

em geral, que mostra essa manifestação como o “baile do tráfico”, dizendo que lá só tem bandido e gente armada. Pelo contrário, é uma festa, uma união, uma confraternização que traz renda pra comunidade, pras tiazinhas que montam barracas. O baile vai muito além do que a mídia fala. Minha ideia de levar o baile pra EAV foi pra criar esse contraste social, o contraste das lonas (que a gente só vê nas favelas e na Baixada) montadas naquela arquitetura meio colonial, do século passado. E também pra levar pra dentro do Parque Lage as pessoas que só frequentam aquele espaço a trabalho. Nesse dia, elas foram pra curtir. Então, esse trabalho teve a intenção de aproximar pessoas e de criar conexão entre realidades diferentes. Por isso que foi muito importante ter levado a exposição Rebu para a Galeria 5 Bocas, porque a rapaziada da favela sempre quis saber o que era arte e com o que eu trabalhava. A galera da comunidade não sabe o que é arte contemporânea. Foi muito importante que os professores e os outros artistas aceitassem levar os trabalhos pra lá.”

Allan Weber, artista visual, proprietário da Galeria 5 Bocas, em Brás de Pina, zona norte do Rio

“O Parque Lage tem essa perspectiva de um ensino livre, não amarrado a avaliações, como acontece numa escola formal. Isso foi muito positivo pra mim. A EAV acabou sendo um lugar de apresentação e discussão do meu trabalho em relação à produção de outras artistas, de outras pessoas negras, periféricas e gênero-dissidentes também. Esse olhar descentralizado e não normativo foi muito relevante pro meu trabalho. É realmente importante que esse programa siga existindo com bolsa e com o pensamento descentralizado do que podemos entender não só do Rio de Janeiro, mas do Brasil.”

Tadaskía, 29 anos, artista visual e moradora da zona oeste do Rio



Allan Weber. Dia de Baile (2021)

A intervenção, que integra a série “Traficando arte”, foi levada ao palacete do Parque Lage no encerramento do ano letivo de 2021



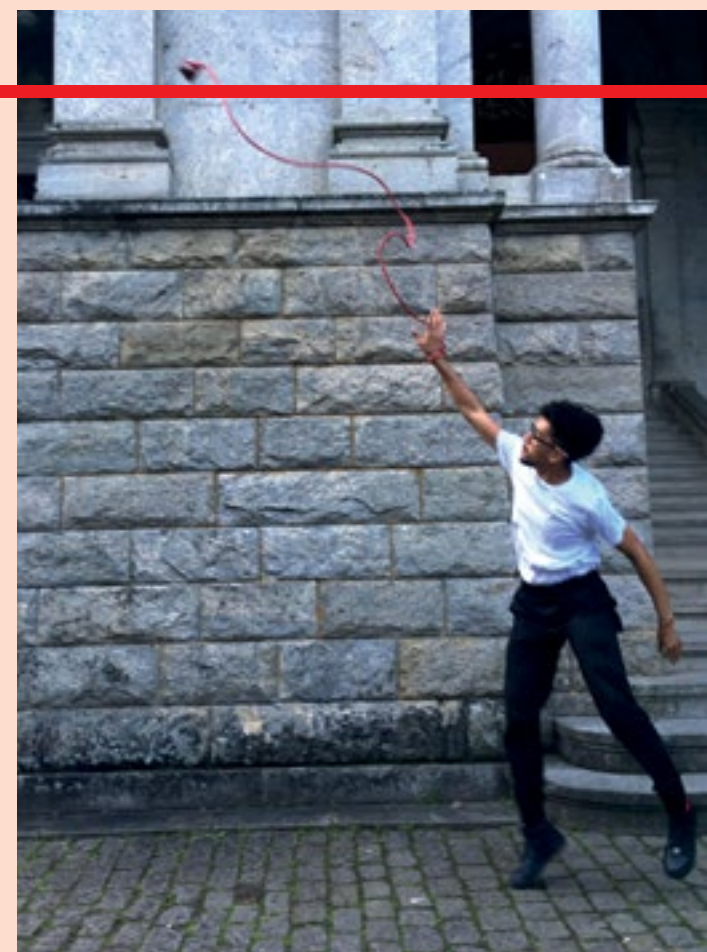
“O Formação e Deformação foi um divisor de águas pra mim, inaugurou uma fase na minha carreira protagonizada pelo som. Sinto que a partir do processo de escuta e fala coletiva consegui encontrar um caminho para uma outra consciência social e estética. A partir das provocações sugeridas pelos curadores-professores, pensadores-convidados e principalmente pelos próprios artistas, criamos o *EAV Para Todes*, que teve como foco a permanência dos bolsistas de baixa renda, através de ações para arrecadação de fundos. O mote “Para Todes” serviu como um impulso coletivo: fizemos instalações, performances, esculturas e recebemos doações de colaboradores, levantando os recursos necessários pra que todos pudessem seguir com a (de)formação. E também impulsionando a instituição a adotar o auxílio de permanência para as novas turmas que viriam. Foi muito gratificante contribuir diretamente no processo, junto a artistas que admiro tanto. Inspirada pelo contexto, na abertura de nossa exposição *Estopim e Segredo*, realizei a performance *Vernislage*, um catalisador de tudo o que eu já investigava e do aprendizado ao longo daquele ano. Ali apresentei minha banda em um show-manifesto, que contava com músicas

autorais e remakes, além de balaclavas em tricô, cartazes gigantes, pipocas em bandejas de prata e a leitura com distribuição ao público de um manifesto zapatista cuja frase resumia: para todos a luz, para todos, tudo.”

Lorena Pipa, artista visual paulistana

“Participar do programa foi um grande marco na minha trajetória como artista. A EAV é a única escola de artes visuais que eu conheço que fica dentro de um território de preservação socioambiental. Aproveitando minha experiência em agricultura e ervaria, construí uma espécie de horta espiralar com plantas comestíveis, de poderes litúrgicos, na área onde os indígenas se reúnem no Parque Lage. A instalação não permaneceu por muito tempo porque não houve o cuidado necessário de manutenção por parte da instituição. Mas acho que meu trabalho também se refere à relação escassa que o homem da cidade tem com o plantio e retratar esse processo é sinalizar pra onde estamos caminhando num tempo em que falar sobre ervas, plantas e alimentação tem uma relação direta com questões políticas e territoriais.”

Mayara Velozo, 29, artista visual, vive no Morro do Salgueiro, zona norte do Rio



Yhuri Cruz em ativação durante o *Formação e Deformação*, na EAV Parque Lage

RELACIONAL E RADICANTE

A meados dos anos 1980, conheci Nicolas Bourriaud, jovem crítico de arte que, como eu, artista, estava profundamente insatisfeito com a noção de pós-modernismo da época, e tinha a convicção de que o modernismo tinha deixado de ser o dispositivo poderoso que tinha esculpido o século XX. A compreensão do fato que o universalismo moderno não era nada universal, mas que era uma construção cultural a serviço do poder colonial e que servia para assentar o poder europeu no mundo, também desqualificava para nós o modernismo como estética de futuro. Seus princípios e protocolos nos pareciam inadaptados para apreender nossa época, porém, nos dávamos conta de que a própria crítica que fazíamos à modernidade era pensada dentro de um quadro moderno, com seus dogmas e verdades científicas, com sua noção de progresso infinito e de determinismo histórico. Procurávamos uma saída do paradigma moderno para construir uma estética para o século XXI.

O eurocentrismo estrito que regia o mundo da arte internacional naquele momento também nos parecia absurdo. E a exposição *Les magiciens de la terre*, do curador Jean-Hubert Martin em 1989, à época muito polêmica, veio demonstrar a pertinência dessa crítica. Nessa exposição, o curador expôs pela primeira vez obras de arte contemporânea em interação com obras ditas “étnicas”, curto-circuitando a noção de arte contemporânea e expondo o eurocentrismo que regia o meio da arte à época.

Por outro lado, o Moderno também trazia ideias que nos pareciam preciosas. Como a liberdade de expressão individual, a função social da arte popularizada e conectada com a realidade ambiente, a crença no poder da arte de contribuir com a evolução humana subvertendo tradições caducas e criando novas maneiras de ver o mundo, novos modos de se expressar. E, claro, o aporte de Duchamp, que nos parecia irreversível e indispensável.

É nesse contexto que se estabelece nosso longo diálogo com Nicolas Bourriaud, inicialmente em torno do questionamento do relato histórico modernista, e que continua se desenvolvendo até hoje com o olhar para o futuro. Nossas conversas eram alimentadas em grande parte pelo pensamento de Deleuze e Guattari, nos interessava principalmente o seu modelo de pensamento rizomático. Em 1986 tive o privilégio de conhecer Félix Guattari, conversávamos quase quotidianamente. Uma relação que determinou as bases do meu pensamento até hoje e fundou o diálogo que mantemos há décadas com Bourriaud.

O rizoma propunha uma saída ao relato vertical e centralizado da história da arte modernista. E permitia pensar outros processos de desenvolvimento da obra e da vida. A *schizoaná-*

lise, a figura da *máquina desejante*, também faziam parte dos instrumentos intelectuais formidáveis nos quais se apoiavam nossas conversas. O futuro crítico e curador Nicolas Bourriaud tinha já na época um entendimento profundo e sutil desses conceitos e começava a desenvolver o seu modo de deciptagem da arte contemporânea e do mundo, o qual então iniciava a transformação colossal que ainda vivemos, impulsionada pela acumulação até então inédita de capital, e pela explosão tecnológica originada pela digitalização do mundo. Digitalização que significava desmaterialização, e de fato, vivíamos, devido ao desenvolvimento exponencial dos meios de comunicação de massa e da globalização, uma desmaterialização das relações inter-humanas, que se transformavam cada vez mais em meras representações de relações padronizadas.

É nesse contexto (descrito aqui de forma extremamente sucinta e adaptada às modestas intenções deste texto) que Bourriaud escreve a série de artigos publicados inicialmente na revista por ele co-fundada em Paris em 1992, o trimestrial “*Documents sur l’art contemporain*”, e que em 1998 são publicados em coletânea, no hoje histórico *A estética relacional*.

Inicialmente o livro sofreu uma série de mal-entendidos, sendo os dois mais recorrentes a ideia de que seria o manifesto de um “movimento”, e que toda arte, afinal de contas, desde sempre seria relacional. Esses mal-entendidos e outras críticas circunstanciais não impediram que o livro, ao ser publicado em inglês em 2002, se tornasse um best seller e rapidamente uma obra de referência mundial.

O esclarecimento desses dois mal-entendidos é necessário para poder-se apreciar a importância da obra e a precoce finesse intelectual do autor. O volume *Estética relacional* nunca foi pensado como descritivo de algum movimento artístico, mesmo se, na época, aparecia na cena francesa um grupo de artistas, alguns vindo da escola de arte de Grenoble, que construíam seu trabalho em torno da questão das relações interpessoais onde o espectador era material e agente das obras. Esse tipo de “*démarche*” artística precedia os anos 1990. O movimento Dada no início do século XX já produzia performances onde o espectador era parte integrante do dispositivo artístico. O coletivo Fluxus nos anos 1960, assim como os acionistas vieneses, a vanguarda russa dos anos 1920, Ligia Clark, Hélio Oiticica, Marina Abramovic, e muitos outros, desenvolveram obras que funcionavam como situações que criavam relações. Porém, não havia até então a reflexão de Bourriaud, uma verdadeira análise e descrição desse aspecto da arte, e os artistas que atuavam nessa estética se encontravam num certo vácuo teórico. Assim como toda arte sempre foi conceitual, foi neces-

sária a arte conceitual para que se chegasse a uma formulação desse aspecto da arte. A contribuição inestimável de Bourriaud é também ter definido termos e conceitos para descrever esse elemento constitutivo do que chamamos arte, como a noção de transitividade e a sua brilhante análise do espaço-tempo inerente a cada forma de expressão artística.

A arte, segundo Bourriaud, oferece caminhos transversais às “autoestradas da comunicação” que permitem uma interação direta entre indivíduos. A obra especificamente relacional “não propõe um espaço a ser percorrido, mas uma duração a ser vivida”, a arte desmaterializada deixa o espaço para se desenvolver no tempo.

Bourriaud não se contentou com produzir uma descrição analítica da arte num certo momento, ele é um dos poucos críticos contemporâneos com um opus de 6 livros numa linha coerente que acompanha o devir da arte da nossa época nos últimos trinta anos, aportando observações, definições, noções, que abrem inúmeros caminhos e oferecem perspectivas ricas em desdobramentos. Ele considera que as exposições que realiza são equivalentes aos textos, reflexões sobre os caminhos da arte.

O livro *Radicante* é outro marco na obra de Bourriaud, onde ele coloca a noção de “radicante” em contraponto ao radicalismo moderno, invocando conceitos de Deleuze e Guattari com uma lente lacaniana e uma visão transversal do conhecimen-

to. Com referências diagonais indo de Bataille a Gramsci, de Althusser a Walter Benjamin, passando por Marx e Greenberg, entre outros tantos.

O radical é o que vem da raiz, o que se origina de uma raiz única e imóvel. Essa busca da radicalidade como busca da raiz originária que se arranca e se exhibe como um troféu é, como diz o crítico, a obsessão do modernismo. Já o radicante não tem raiz única, ele cria mais bem uma rede de radículas, se espalha pelo espaço se adaptando a cada contexto num processo de complexificação, em vez da simplificação radical. O radical procura a origem, a pureza, enquanto o radicante se difunde, interage e se transforma constantemente sem qualquer pudor para construir o futuro. *Radicante* discursa sobre um ser contemporâneo em interação permanente com o seu meio, com seu tempo, em constante transformação. O radicante é polimórfico e tem origens múltiplas, como uma espécie de Macunaíma do século XXI. O texto discursa sobre nós, habitantes de um mundo em transmutação furiosa, e sobre nós, artistas, confrontados a contextos cada vez mais complexos e diversificados.

Não cabe aqui comentar a sequência dos seis livros, mas o pensamento de Bourriaud fica claro na sua profunda coerência quando considerado na sequência de suas publicações e exposições. Como bom radicante, ele se mantém em constante movimento ao mesmo tempo que constrói uma rede de significados com raízes múltiplas e que se projeta no futuro.



Nicolas Bourriaud e Roberto Cabot
na montagem da exposição “Fables et récits”, Paris 1989, uma das primeiras curadorias do curador e crítico francês.

THAIS MEDEIROS

THE FLOATING BEAR



Poemas da coletânea *The Floating Bear*, uma newsletter editada na década de 1960 por Diane di Prima e LeRoi Jones. Há um arquivo da *Floating Bear* na página web realitystudio.org. Após a leitura das 38 edições, fizemos uma seleção de poemas que foram traduzidos por um grupo de tradutores – queríamos que os poemas em português traduzissem a polifonia da *Floating Bear*. A newsletter publicava poetas *Beat*, da New York School, da San Francisco Renaissance e do grupo associado ao Black Mountain College. A publicação, feita num mimeógrafo na casa da Diane di Prima, era enviada gratuitamente via correio para uma lista de artistas visuais, coreógrafos, críticos e poetas. Esta edição foi realizada entre 2017 e 2021, no Escritório Cosmos, no Rio de Janeiro.

The Floating Bear

EDIÇÃO

Luiza Leite e Thais Medeiros

DESIGN

Cecília Costa e Tatiana Podlubny

Fada Inflada & Rébus, 2021

A publicação está disponível para download na página

[http://floatingbear-poemas.](http://floatingbear-poemas.superhi.com/)

[superhi.com/](http://floatingbear-poemas.superhi.com/)

CARREIRAS: UMA TRAGÉDIA NATURALISTA

Diane di Prima / Tradução Luiza Leite e Fernanda Morse

Nick Cernovich está vendendo roupa íntima na Avenida C.
Sudie Brown queimou os brownies de novo.

Onde está a peruca de Billy Linich?

Valda Setterfield tem uma carrocinha de pipoca doce
no Central Park, e acaba de cortar a sua mão em uma
garrafa quebrada de refrigerante.

Larry Kornfeld acaba de se tornar presidente dos
Estados Unidos.

E nomeou Joel Oppenheimer como secretário de estado.

LeRoi Jones é supervisor numa fábrica insalubre
na baixa Broadway que só produz aventais jeans para
escolas de caridade.

Um pedaço de alface ficou preso na garganta de Clive
Matteson. Neste exato momento ele está tossindo e
ficando roxo.

Freddie Herko perdeu a sua bolsa de mão outra vez.

O poodle está mastigando-a embaixo do lustre.

Eu decidi dedicar a minha vida a polir o aparador.

John Wieners virou um patinador e está patinando sobre
Marc Schleifer, um bolo de casamento.

Marian é uma pipa presa em uma árvore.

Ann Holt é Isadora Duncan.

Jay Jay Mitchell acabou de queimar os últimos
exemplares existentes de Maiakóvski.

Lita Hornick está limpando todos os Giotto. Com
sabonetes Ivory.

Quem será o próximo Papa? Jo Le Sueur? Não, Kenward
Elmslie ganhou por um triz. Ele está construindo uma
piscina de água benta.

Connie Robbins casou com Ray Johnson, uma única
cerimônia Hopi na Casa Branca.

Howie Schuman é o novo homem da previsão do tempo

A ARTE DA LITERATURA, COMPLETA.

Philip Whalen / Tradução Thais Medeiros

O QUE EU DEVO LEVAR: O PASSADO INTEIRO

Mãe & Pai & Irmã & Avó

Onde quer que eu vá, uma geração de homens e mulheres ainda não nascidos,

O livro que estou lendo, o livro que estou escrevendo,

Uma lista de endereços e de números de telefone

pente, chaves para voltar à noite para minha

escova de dente e gilete

Canetas (& caso falhem, lápis) & para me divertir

um grafite 7B quase preto como nanquim

E muitas vezes tenho um mapa de onde pretendo visitar

Algum tipo de documento do governo que diz eu estou aqui

Mais papel & metal do governo para trocar por passagens de ônibus

Pelos & couro de animais, fibras de plantas ou de origem sintética

2 lentes fixadas numa moldura de plástico para iluminar meus olhos fracos

escuras e molhados por dentro, quentes & escorregadios, rios, lagos,

& baías & golfos & vazios & areias & montanhas & estrelas &

Os óculos de sol, esquecidos, descansam sobre a mesa.

B BLUES

Elizabeth Sutherland / Tradução Rafael Zacca

Todos sabemos como cada homem é uma ilha

e a vida uma brava jornada em direção ao inaceitável fim

mas às vezes a paisagem canta

ah a estrada purpurina

A MENDACIDADE DO RÁDIO

Ron Loewinsohn / Tradução Flora Mangini

Ele saltou do carro &
mijou na vala.

O que restava da água era
gelo & o lamaçal
duro & vítreo.

Entrou de novo, sentou
com os ombros curvados
& soprou as mãos.

Disse

Jesus, que frio lá fora
& botou as mãos na saída do aquecedor.

Ela não disse nada,
só continuou dirigindo com uma mão,
sintonizando o rádio com a outra.

Captando notícias entrecortadas, risadas
de auditório, chiados,

finalmente um saxofone num
arranjo suave de qualquer coisa, bem exuberante
com orquestra completa.

Quando isso acabou, alguém falou
sobre a Índia. Um comercial de banco.

Mais um pouco de música,
coisa de happy hour.

Os dois relaxaram & o carro
avançou pela tarde
& adentrou a noite, quando
a neve começou a cair.

BUSCA

Mike Strong /
Tradução Rosane Carneiro

Capturar você
com dedos leves,
desarmados.

como se fosse
capturar balões, é como
capturar balões
e ser erguido.
Os pés são arrastados.

Agora você sabe
como é
por dentro
feito uma chuva
de folhas de pinheiros azuis
sempre.

REBECCA LOCKWOOD

SENDO A COZINHA UM ATO POLÍTICO, SERÁ QUE É POSSÍVEL DETERMINAR SE UMA PESSOA É DE DIREITA OU DE ESQUERDA PELAS RECEITAS QUE ESCOLHE COLOCAR À MESA?

Em oposição ao Couscous Royal, que está no top do ranking das receitas preferidas dos franceses e é considerado um prato de origem marroquina, temos o Steak Frites (bife com batata frita), eleito pela direita o prato símbolo da resistência da cultura francesa. Recusar comer couscous é uma forma de protesto contra a imigração e virou o statement da extrema direita. Mas, ironicamente, o Couscous Royal, onde se misturam várias carnes, na verdade foi criado na França.

Outra receita apropriada pela direita é o jambon beurre (sanduíche de presunto e manteiga no pão baguete). Isso porque qualquer receita que tem porco ou vinho já exclui boa parte dos muçulmanos que não comem este animal.

Será que isso faz sentido isso? E no Brasil, temos como comparar?

É normal associar comidas com posições políticas já há muito tempo. Houve eleições no Brasil em que quem comia coxinha era de direita e quem preferia um sanduíche de mortadela era de esquerda.

Para a jornalista Rosângela Malletti, brasileira e radicada em Paris, que iniciou uma pesquisa nesse assunto, a polêmica

sobre comida de direita e comida de esquerda é real mas um assunto delicado, com o qual devemos ter cuidado.

Para a chef Marina Stroh, dona de La Brigaderie de Paris, isso tudo é mais uma forma de comunicação, uma forma de falar com as massas e que não definiria uma posição política.

Para o escritor francês Christophe Duchatellet, a escolha dos ingredientes éticos poderiam definir uma cozinha de esquerda. A cozinha criativa e de vanguarda também. Para ele, a cozinha de esquerda deve ser utopista.

A cozinha de direita seria a comida da casa dos burgueses.

Já para o artista plástico franco-brasileiro Roberto Cabot, a comida de direita é a mais elitista, exclusiva, e a de esquerda a comida acessível a todos. Será?

O conceito de direita e esquerda surgiu na França durante a revolução francesa. Do lado direito do rei sentavam os conservadores. Do lado esquerdo, os contestadores. Então é mais que normal que esse tipo de papo ainda esteja vivo por aqui. Pensando nessa polêmica, preparei uma lista de perguntas e respostas sobre o assunto adaptado para o Brasil.

Vamos lá:

Pergunta: Quem come camarão é o quê?

Resposta: No contexto atual, de esquerda.

No Brasil, o herói da esquerda virou o camarão, apesar de ser um ingrediente caro. Primeiro, houve a polêmica do ator e diretor Wagner Moura comendo camarão num assentamento do Movimento Sem Terra, sendo amplamente criticado pela ala ultradireitista. O prato em questão era o camarão da receita do acarajé e a resposta do MST à provocação foi a de que quem gosta de pobre comendo osso é a direita. Mas o camarão foi taxado como realmente de esquerda quando levou à hospitalização o candidato da direita.

Pergunta:

Quem come brigadeiro é de direita?

Resposta: Era.

O doce preferido do brasileiro surgiu para

uma campanha presidencial entre os militares, associando o leite condensado à supremacia masculina branca, o que acabou, em meio a uma campanha da indústria do leite, modificando diversas receitas tradicionais brasileiras e, nessa, veio o brigadeiro.

Em comparação à França por exemplo, se a gente pensar na posição geográfica deste país, centro da Europa, desde antes da sua fundação como tal, o território sempre foi um lugar de passagem e de mistura, assim como o Brasil. Sua culinária também sofreu muitas influências de vários povos, assim como a culinária brasileira.

Não existe uma culinária exclusiva francesa, assim como não existe uma culinária exclusiva brasileira. A única culinária que não veio de fora, no Brasil, é a gastronomia indígena, que também já sofreu influências. Porque é impossível culturas não se misturarem quando se encontram. A cultura é viva e a culinária, idem.

Pergunta: A esquerda pode comer caviar?

Resposta: Sim.

A expressão esquerda caviar surge com a ideia de uma pessoa que odeia a burguesia mas adora o estilo de vida dela. O apelido “esquerda caviar” surgiu na França e encontrou expressões similares em outras línguas: esquerda champagne, na Inglaterra, esquerda festiva, no Brasil, limousine liberal, nos Estados Unidos, radical chic, na Itália, ou socialista de salão, na Alemanha. É uma expressão pejorativa, que define pessoas com ideias socialistas mas que não abrem mão de uma vida de luxo e glamour.

Mas desde quando alguém precisa ser pobre para ser de esquerda? A expressão esquerda caviar é sem dúvida moralmente duvidosa. Quem defende esta ideia procura disseminar o medo do pensamento socialista. A esquerda não deseja pobreza para todos, como dizem. A esquerda deseja abundância e prazer para todos, isso sim. Para o ex-presidente Lula, ícone da esquerda brasileira “todos têm o direito a tomar café da manhã, almoçar e jantar”. Já, na França, todos deveriam ter direito a comer brioche e beber champagne.

Pergunta: Comer em restaurante é coisa de direita?

Resposta: Não.

Pelo contrário, comer em restaurante é coisa de esquerda. A revolução francesa foi a responsável pelo surgimento dos primeiros restaurantes no mundo. E o que é um restaurante? É um lugar em que você tem acesso a comida, com serviço personalizado, desde que se pague por aquilo que está descrito num cardápio. Assim, o que era servido no palácio, em Versalhes, antes da revolução e somente para o rei e para a corte, nos restaurantes é democratizado. O acesso às iguarias da realeza fica disponível para todos. Antes da revolução francesa havia um restaurante em Paris e, dois anos depois, mais de dois mil.

Pergunta: Comer em restaurante de luxo é coisa de direita?

Resposta: Não exatamente.

Aqui na França, mas também no Brasil, muitos restaurantes ganham avaliação em 'estrelas'. E o critério número um, além claro de uma ótima execução técnica na hora de preparar um prato, é a escolha dos ingredientes que devem dizer a origem e devem ser de primeira. A preocupação ecológica e sustentável está entre os atuais critérios chamados de primeira. Ser local e sazonal é fundamental. Então, ao se comer num restaurante estrelado, o cliente tem acesso à lista de produtores e a garantia de que não está fazendo mal ao planeta.

Uma nova lei que acaba de ser aprovada na França obriga os restaurantes a colocarem no menu a origem das carnes. Isso tem preocupado muita gente que não segue os critérios dos restaurantes estrelados, que prefere importar de longe produtos baratos, sem garantia de qualidade, somente pelo preço. Esta nova regra está sacudindo o mercado por aqui.

Pergunta: Ser vegano é ser de esquerda?

Resposta: Depende.

Ter consciência da origem do ingrediente que se escolhe para comer e conhecimento sobre a cadeia de distribuição é pensar em ecologia, no direito dos animais, nos

direitos humanos, no feminismo, no vegetarianismo, na energia reciclável, ou seja, pensamentos que estão ligados à agenda da esquerda que, por natureza, é crítica ao sistema.

O veganismo também surgiu criticando a indústria alimentar que explora e massacra bilhões de animais todos os anos. Tirar a carne do prato, ou qualquer produto animal, até o mel, nasce como um protesto, desejo de mudança, esperança de um mundo melhor. Mas será que todo vegano é de esquerda? Não. De fato, hoje, existe uma boa parte da extrema direita que se apropriou desse movimento e não associa o capitalismo ao problema. Os veganos de direita não vão à raiz da questão porque não os interessa. Existem mesmo os fascistas que se acham superiores por conseguirem seguir esta dieta. Afinal, até Hitler era vegetariano.

Pergunta: Pode uma pessoa ser uma ativista e comer nutella?

Resposta: Complicado, mas tem solução.

Essa expressão debochada nasce da diferença entre ser raiz ou nutella. Enquanto uma pessoa é de raiz, ela é autêntica e uma pessoa nutella adora privilégios. Mas também surge da ideia pejorativa de que muitos ecologistas defendem, por exemplo, a preservação da Amazônia, mas comem nutella que destrói as florestas na Ásia com o óleo de palma industrial.

A verdade é que o óleo de palma industrial, transparente e refinado, que nada tem a ver com o azeite de dendê da fruta, está mesmo acabando com as florestas na Ásia. Mas existem muitos outros produtos como a nutella que não utilizam esse óleo de palma refinado. Vale a pena ler as embalagens para escolher o bom produto, sem esse óleo de palma industrializado, afinal todos temos direito de comer uma deliciosa pasta de chocolate e avelã e ainda assim defender o planeta.

Pergunta: Apoiar a caça é apoiar a extrema direita?

Resposta: Sim.

Na Europa, a caça é tida como desnecessária e cruel. Hoje as pessoas caçam por

esporte e não por necessidade. Os ecologistas querem proibir. Mas explicar isso a um indígena brasileiro que vive da caça, assim como lhe impor uma filosofia vegetariana, é um pouco mais complicado. Eles caçam sim mas tem outra filosofia. Para o índio não existe diferença entre um animal e um humano, para eles são todos dotados do mesmo espírito. Mas para um europeu, ou um brasileiro que vive na cidade, para quê caçar? Também é super perigoso, nos últimos vinte anos na França morreram 450 pessoas por acidente de arma de fogo durante a caça.

O steak-frites dos franceses, e até o vinho, está associado à virilidade, assim como o churrasco de Trump nos EUA. A carne, como o vinho, são parecidos porque tem a imagem do sangue e dominação pela força. Mas já só frites, só as batatas fritas, sem o steak, é outra coisa. A batata frita é um herói na França. Por isso que combinado com outra coisa, como mexilhão, vira bem de esquerda.

Pergunta: Existe uma comida de direita e outra de esquerda?

Resposta: Sem resposta.

A comida é um objeto formidável, passa pela poesia, sociologia, geopolítica e química. Como disse o filósofo francês Roland Barthes, uma receita é um cinema, um universo de imagens, com linguagem própria, e uma mitologia a ser desconstruída. E essa desconstrução leva para mudanças na semântica da comida. A batata foi considerada venenosa na França até o século XVII. O açúcar para um francês tem outro significado do que para o brasileiro, são culturas com paladares e semânticas diferentes. E isso vai variando ao longo do tempo.

Os gostos que nós adotamos para viver em grupo são construídos por ideologias que se alojam em todo lado, não somente no socialismo, mas também no consumismo, nazismo, liberalismo, se aloja também nos objetos e também nas receitas. O que existe é um discurso construído em oposição ao que é natural. O saber do sabor pode ser virado para direita e pode ser virado para esquerda e, depois, ainda mudar de lado.

MOQUECA DE CAMARÃO À BAIANA

Essa receita me foi passada pela baiana Mariana Edelweiss que mora em Paris.

Melhor moqueca que já comi.

Usei a base da receita para um xinxim de galinha que servi num restaurante aqui na cidade da luz.

10 pessoas

Massa base para a moqueca (mesma base para o vatapá ou o xinxim)

100g camarão seco pequeno

200g castanha de caju

200g amendoim

600ml leite de coco

3 cebolas grandes brancas

130g de gengibre

1 colher de sal

Moqueca

2 kg camarão medio cinza descascado fresco

2 colheres de farinha de arroz

400ml leite de coco + água na mesma quantidade mais ou menos

Dendê a gosto

Coentro para decorar na apresentação

1kg Farinha de mandioca

1 cabeça de alho

6 bananas

Base e moqueca

Primeira coisa é preparar a base que consiste em refogar a cebola com o gengibre e depois bater com o camarão, amendoim e a castanha de caju com leite de coco.

Se precisar, pode acrescentar água para dar o ponto desejado.

Depois, coza o camarão fresco limpo dentro dessa base.

Acrescente o dendê a gosto. Decore com folhas de coentro.

Farofa de dendê

Frite o alho no azeite de dendê e depois acrescente a farinha de mandioca.

Refogue em fogo baixo até ficar crocante.

Não abafe a farofa mesmo depois de pronta se não ela perde a crocância.

Banana:

Frite banana no azeite de dendê até ficar crocante.

Açaçá:

Esse purê* de arroz é uma delícia. Misture o leite de coco com a água.

Acrescente a farinha de arroz ainda com o leite de coco e água fria.

Dissolva bem.

Leve ao fogo em fogo bem baixo até dar o ponto como um mingau.

Tempere com sal.

STEAK FRITES (BIFE COM BATATA FRITA)

**Minha receita inspirada no molho secreto do restaurante Entrecôte, em Paris.
(Qualquer semelhança é pura coincidência)**

4 pessoas

4 bifes de contrafilé 200g cada
1kg de batata
500 ml de óleo de girassol
1 cebola pequena
1 maço de estragão fresco
½ maço de cerefólio
150 g de espinafre
2 folhas de manjerição
2 folhas de sálvia
1 colher de mostarda Dijon
1 colher de nozes
4 anchovas
50 g de alcaparras
100 g de manteiga
120 g de creme de leite
Flor de sal e pimenta do reino moído na hora a gosto

Carne

Deixar as carnes na temperatura ambiente e temperar com pimenta do reino. Aquecer uma frigideira antiaderente bem quente , colocar um pouco de manteiga e óleo mas bem pouco mesmo. Quando estiver bem quente colocar a carne e deixar dourar. O ponto de cozimento depende de cada um. Eu gosto mal passado. Salgar depois de pronto.

Batata frita

Descascar as batatas e cortar em bastões. Aquecer o óleo e fritar em baixa temperatura, entre 140 e 160 graus. Não dar cor na batata nesse ponto. Tirar do óleo e escorrer no papel toalha e deixar esfriar. Na segunda fritura aquecer bem o óleo, em torno de 180 graus. Agora deixe dourar. Escorrer no papel toalha e temperar com flor de sal.

Molho

Retirar as folhas do estragão, manjerição e sálvia. O cerefólio pode usar tudo. Ferver água e jogar as ervas mais o espinafre por menos de um minuto na água fervendo. É só dar um susto mesmo e depois imediatamente retirar as ervas e jogar numa bacia de água com gelo. Assim você vai ter o verde da clorofila bem mais verde que o normal. Espremer tudo com a mão para retirar bem a água. Reserve. Dourar a cebola picada em um pouco de manteiga. Adicionar os verdes e todos os outros ingredientes. Deixar ferver devagar por 5 minutos e bater tudo no liquidificador. Você pode passar por uma peneira para ter um molho mais fino mas pode também servir assim. Salgar a gosto mas atenção que as alcaparras, mostarda e anchovas são salgadas, então faça isso ao final.



XINXIM DE GALINHA (FRANGO BAIANO COM MOLHO DE XINXIM)

Receita 2 pessoas

perna de frango 2 un	200ml de água
azeite de dendê 30ml	cebola 120g
sal 5g	gingibre 60g
amendoim 60g	óleo de girassol 100ml
castanha de caju 60g	banana da terra 200g
camarões secos 30g	limão 140g
leite de coco 200g	coentro 6g

Frango:

Prepare os frangos. Tempere o frango com sal e leve ao forno a 170°C apenas até dourar, cerca de 45 minutos.

Molho:

Vamos preparar 2 bases para o molho. Para a primeira base, bata bem no liquidificador o amendoim, a castanha de caju, os camarões secos, o azeite de dendê, metade do leite de coco e 200 ml de água. Para a segunda base, bata bem no liquidificador a cebola, o gengibre e metade do óleo de girassol. Refogue a base de cebola e gengibre na panela média só até ficar bem sequinha e sem dourar muito, acrescente a outra base. Deixe reduzir suavemente até a consistência desejada.

Feijões:

Cozinhe o feijão com água e sal por 60 min ou apenas até ficar macio. Esprema o feijão. Corte a cebola roxa em brunoise. Adicione ao feijão. Misture 20 ml de óleo de girassol, as tiras de pimenta malagueta a seu gosto, uma pitada de sal e o vinagre de cereja japonesa Sakura.

Banana-da-terra:

Corte a banana em rodela e frite no óleo só até caramelizar.

Acaçá:

Misture 200ml de água e 100ml de leite de coco com a farinha de arroz.

Quando estiver bem misturado leve ao fogo baixo mexendo sem parar, por 10 minutos, até ficar bem cremoso.

Para montagem:

Regue o frango com o molho. Sirva o creme de arroz sobre o molho do xinxim. Adicione o feijão e a banana. Finalize com folhas de coentro fresco.

Dica:

Você também pode cozinhar o frango no molho de xinxim. Neste caso, adicione mais 200ml de água. Se tiver a oportunidade de deixar o feijão de molho na água por horas, melhor. O azeite de dendê está muito presente na culinária brasileira. Extraído do fruto da palmeira, o purê dessa fruta se distingue do óleo de palma refinado amplamente utilizado pela indústria alimentícia. Rico em caroteno, mas também em vitamina E antioxidante, em carotenóides, antioxidantes e regeneradores da pele, bem como em fitoesteróis, que possuem propriedades calmantes e cicatrizantes. Hoje, setores sustentáveis surgiram, por exemplo, na América Latina e na África, como o grupo RPSO (Roundtable for Sustainable Palm Oil).

Xinxim de galinha, foto de Olivier Nizet, foi apresentado por Rebecca no restaurante *For The Love Of Food*, tendo como inspiração a receita anterior, Moqueca de camarão à baiana



CORDEIRO COM CENOURA CARAMELIZADA, BARU, MOLHO VERJUS E ESTRAGÃO

Receita 4 pessoas

Cordeiro

1 kg costeleta de cordeiro com osso

Cenoura caramelizada

4 cenouras com as folhagens
1 colher de açúcar
1 colher de manteiga
1 pitada de sal
100g semente de baru ou amendoim
1 colher de mel
1 limão
1 colher de óleo
Brotos e folhas de ervas variadas e bonitas para decoração da cenoura

Molho verjus

1 kg ossos de cordeiro ou novilho
1 cebola
2 cenouras
4 dentes de alho
1 folha de louro
½ maço de salsa
1 talo de aipo
Parte verde de 1 alho poró
¼ maço de tomilho
1 xícara de verjus ou vinho branco

Molho estragão

1 maço de estragão fresco
½ maço de cerefólio
150 g de espinafre
2 folhas de manjeriço
2 folhas de sálvia
1 colher de mostarda Dijon
1 colher de nozes
4 anchovas
50 g de alcaparras
100 g de manteiga
100 g de creme de leite

Molho de milho

1 espiga de milho. 150 ml de creme de leite. 1 colher de semente de funcho.
Descascar e cozinhar o milho em água. Escorrer com a creme e as sementes de funcho. Deixa ferver mais 5 minutos. Bater no liquidificador. Passar na peneira. Se quiser fazer uma espuma coloque num sifão de chantilly com dois cartuchos

Carne

Cortar as costeletas em porções individuais. Grelhar a carne em fogo alto rapidamente. Sal e pimenta a gosto

Cenoura caramelizada

Descasque as cenouras e deixe um pouco da folhagem. Coloque em uma panela e cubra com água mas não muita. Acrescente manteiga, açúcar e sal e cozinhe em fogo brando. Quando a água evaporar a cenoura começa a caramelizar. Preste atenção pois pode rapidamente queimar. Mexa até o caramelo fazer a cenoura brilhar.

Descasque o baru e bata num liquidificador. Acrescente 1 colher óleo, o mel e o limão até formar uma pasta. Coloque num saco de confeiteiro e faça um fio da pasta sobre a cenoura. Decore com folhas de ervas ou brotos.

Molho verjus

Doure os ossos com um pouco de manteiga e azeite. Adicione todos os outros ingredientes e doure também. Adicione o verjus e deixe evaporar. Coloque água fria e deixe ferver durante 2 horas. Coe e reduza o molho até quase caramelizar. Não bote sal porque os ingredientes já têm sal natural e ao reduzir o molho os sabores estarão bastante concentrados.

Molho verde

Dourar a cebola picada em um pouco de manteiga. Adicionar os verdes e todos os outros ingredientes. Deixar ferver devagar por 5 minutos e bater tudo no liquidificador. Você pode passar por uma peneira para ter um molho mais fino mas pode também servir assim. Se precisar botar mais água tudo bem para ajudar a bater o molho e depois você pode sempre reduzir para engrossar com a manteiga fria. Salgar a gosto mas atenção que as alcaparras, mostarda e anchovas são salgadas então faça isso ao final.

Vitelo com cenoura caramelizada, baru, milho, molho de estragão, molho verjus.

Foto de Johanna Alam. Apresentado no restaurante Agapé. Prato inspirado na receita anterior, *Steak frites*.

ALEXANDRA AGUIRRE

Fui convidada pelo editor da babEL, o artista visual Armando Mattos, para assistir ao processo de residência, na Bienal de Artes de Búzios (BAB), do alagoano João Dantas: as transformações produzidas pela experiência do deslocamento, diálogo e leitura. Meu primeiro contato com o jovem artista foi na exposição *alinaescada*, uma ocupação no atelier coletivo e centro de exposição *alinalice*, dirigido pelo também artista visual Leo Ayres. O *alinaescada*: João Dantas dispunha sobre o vão da escada do antigo sobrado operações de tensão e equilíbrio entre materiais de peso, textura e maleabilidade em contraste, resultando na suspensão de pedras tensionadas por barbantes e fios de algodão. Como nestes trabalhos de tensão material, se questionam os predicados, atribuídos aos elementos – peso e leveza, dureza e flacidez, entre outros –, naturalizados por nossa experiência empírica. A desnaturalização destes atributos nos leva a questionar predicados nem sempre materiais, mas tão efeitos da vivência empírica quanto o peso de uma pedra e a maleabilidade de um barbante.

A questão da natureza – e os predicados de originário e anterioridade – reaparece numa conversa com o artista, quando ele propõe o trabalho a ser resultado da residência. Estudando a história de Búzios, Dantas descobre a presença de povos originários, quilombolas e indígenas, na região e questiona se há outra forma de destacar esta ausência, senão por meio de elementos da natureza. A natureza primitiva, anterior à civilização, original que está irrevogavelmente nas pedras suspensas de *alinaescada*, que seu gesto de suspender questiona o que os sentidos, a ciência e as gerações confirmam. A este gesto questionador, Dantas dá o nome de “intenção” ou “tenção”, num jogo homófono com a “tensão” produzida entre materiais. A tenção para o artista tem o sentido de projeto, de movimento em direção a, uma ultrapassagem para além de si. E assim são seus trabalhos que buscam por meio do fazer um espaço ficcional para além do vivido e do que se é.

A natureza idealizada em seu primitivismo foi questionada por mim, uma vez que, sendo um termo compreendido em oposição à cultura, não pode ser senão sua contraparte, e, enquanto oposição à natureza humana – a cultura –, ela não poderia sequer ser habitada. O artigo “Cidade, natureza e ilusão: Ítalo Calvino e a épica moderna nas des-

venturas de *Marcovaldo ou As estações na cidade*”, da cientista social Camila Pierobon (2012), passou a ser o lugar de discussão para o conceito de natureza. A autora identifica no personagem de Calvino, o indivíduo blasé de Georg Simmel que, por ser intensamente estimulado na cidade moderna pela “diversidade, multiplicidade, heterogeneidade, velocidade, fugacidade” (PIEROBON, 2012, p. 104), não pode senão reagir pelo intelecto e racionalidade. Os sentidos embotados pelo excesso de estímulos só funcionam numa ordem altamente subjetiva e interiorizada, fazendo Marcovaldo – personagem de Calvino – idealizar em natureza primitiva e acolhedora a vida dura do campo, os animais embalados no supermercado, a brancura da rua tomada por uma nevasca.

Observando a fantasia de Marcovaldo percebemos a busca pela natureza romantizada e o sonho de um retorno a um passado bucólico como espaço de felicidade, como uma utopia, que nos contos estabelece uma relação de inversão da realidade que a personagem experimenta cotidianamente. (PIEROBON, 2012, p. 103)

A entrada de Calvino, Marcovaldo e Simmel na residência deu a João Dantas a consciência da obra como espaço ficcional subjetivo e interior que, longe de se conter em si – como para Marcovaldo –, busca se projetar em direção ao outro, tenciona o diálogo e o encontro com a cidade moderna. A natureza deixou de ser o tema nostálgico e irrecuperável de um passado idealizado, para tornar-se o vão, o espaço “entre”, a abertura a ser vivida como ficção nas obras. Em resposta ao texto apresentado de Pierobon, Dantas mostrou-me as fotografias que bidimensionam o espaço produzido pelo tensionamento de materiais, por meio da superposição de imagens. Há sempre um espaço, um deslocamento irreprimível e irrevogável, em seus trabalhos.

Referências bibliográficas

PIEROBON, C. Cidade, natureza e ilusão: Ítalo Calvino e a épica moderna nas desventuras de *Marcovaldo ou As estações na cidade*. Intratextos. Rio de Janeiro, Número Especial 03, pp. 96-111, 2012



João Dantas
Quartz, 2019
 Instalação bab residência,
 medidas variáveis

BRÍGIDA BALTAR



Brígida Baltar

A coleta da maresia, 2011

Praia do Canto, Búzios/ Praia dos amores

fotografias

Registro Armando Mattos





----- Mensagem encaminhada -----

De: armando mattos <projetoconcreto@gmail.com>
Data: seg., 12 de set. de 2011 às 19:48
Assunto: coleta 2

Oi Brigida
hj achei o tempo mais propicio ao clima do seu trabalho,
meio nublado, sem a ventania buziana caracteristica da
estação.
fiquei em duvida qto ao fato do mar tocar no coletor; da
distancia entre o ponto de cotato entre o coletor
e a areia, te mando um preview em baixa,
de uma olhada

----- Mensagem encaminhada -----

De: brigida baltar <baltar.brigida@gmail.com>
Data: ter., 13 de set. de 2011 às 18:53
Assunto: fotos maresia

Oi Armando, tudo bem? Só agora estou conseguindo
ver as imagens.
Você pode colocar
A coleta da maresia como título
E coloque seu crédito também como registro. É legal.
Olhando para as imagens, acho que poderia entrar uma
maior 10 a ou b3 ou b4 e um close lindo como a 12a
ou 14a ou 11a.
O que acha?
Na verdade eu confio na sua escolha. E como você vai
estar próximo ao design pode sugerir!

Um beijo grande
Bri



QUENIAI NO FI
QUENIAI NO FI

du

APOCALIPSE



M DO M UNDO

CHA CHA CHA

O APOCALIPSE NO FIM DO MUNDO

Nas três últimas edições da bab residência, entre 2021 e 2022, o convívio ainda restritivo, inicialmente, sinalizou para novas formas de interatividade e participação dos artistas. Tiramos as máscaras, nosso front agora é a natureza e nos encontramos afetados por ela.

Sendo um projeto de curadoria coletiva, a “bab no fim do mundo ou o Apocalipse Cha Cha Cha” se norteia por novos caminhos: uma residência, de e para artistas, moldada pela forte influência e consequente resistência aos tempos obscuros desses últimos quatro anos.

Ao criarmos um ambiente propício para a experimentação e a sensibilização criativa, desenvolvemos ações, estratégias experimentais e relacionais estimuladas na convivência do cotidiano, em casa, em meio à natureza generosa. Nossos sentidos foram desviados para o entorno, para as praias de Caravelas, José Gonçalves, Tucuns e Perú. Uma proposta de ativismo que pretende chamar a atenção para questões urgentes em torno da conservação e preservação do meio ambiente natural da região, constantemente ameaçado por atividades imobiliárias especulativas e depredatórias.

Fomos afetados pelos afetos, estávamos juntos, tinha o pão, os cigarros, o texto de la Clark, o veganismo, o mergulho do trabalho na mata; teve a Tabatinga e com ela os índios e os quilombolas; teve um eclipse, o vernissage, visitantes ilustres em peles, a pedra molhada de José Gonçalves, a trilha de Caravelas, bandeiras flamejando nas dunas do Perú, as palavras que se dissolviam, o bordado, a luz no fim do túnel, o trabalho das mãos, o espelho, a obra coletiva de Néle e Felipe, Fernando, Luciano, Marta, Susana, André, Lívia, Daniel, Analu, Ricardo e Sylvia, que gerou a possibilidade da espontaneidade lúdica dos encontros que atijam para a reflexão sobre o potencial transformador da vida em suas relações cotidianas não apenas para revisar as coisas como eram na pré-pandemia, mas para, através da convivência criativa, rever nossa capacidade de adaptação, de viver e se relacionar inspirados pela natureza.

Estávamos, novamente, juntos, confirmando o que, desde o ato inaugural da bab bienal, norteia a realização de todas as suas edições: a ARTE é presença, vivência, experiência, afeto.

Armando Mattos



MERGULHOS



SYLVIA WERNECK

27/09 a 01/10/2021

Sempre gostei de residências.

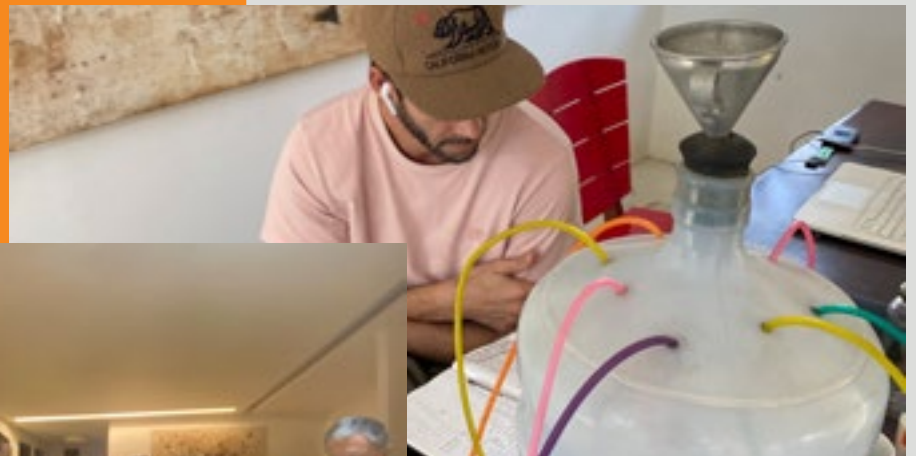
Talvez porque o que mais me interessa em tudo o que faço é a possibilidade de ter contato com coisas novas, mesmo que a partir de elementos que já conheço. Gosto de residências mesmo que, como foi o meu caso nas duas experiências das quais falo aqui, eu esteja na posição de orientadora ou “espiã”. Gosto de residências porque elas sempre são únicas, com pessoas únicas fazendo pesquisas únicas. E é esta singularidade que alimenta o aprendizado, tanto o meu quanto o dos artistas que participam.

Fazer uma residência significava, até há algum tempo, literalmente residir por tempo limitado em um lugar diferente daquele em que a/o artista vivia. Já não é mais assim e, depois do início da pandemia de covid-19, surgiram até modalidades remotas. O fato é que um período de mergulho no processo criativo sempre contribui para o desenvolvimento da pesquisa artística. Neste ponto, chamo a atenção para o exercício da crítica – escrever sobre arte, pensar sobre arte também implica em criar algo novo, já que envolvem diálogos com a produção, o que muitas vezes acrescenta camadas de significado ao trabalho do artista (está aí Umberto Eco que não me deixa mentir sobre a abertura da obra). A “magia” da residência está no deslocamento do local costumeiro de criação, um distanciamento que muda a percepção sobre o que se costuma fazer – tudo ganha novas perspectivas. E de onde vem a arte senão de perspectivas?

Em outubro de 2021 fui para Búzios para a Residência BAB, um oásis de natureza num condomínio afastado do burburinho do centro turístico e das praias. Era minha segunda vez. A primeira, bastante curta, em 2018, funcionou como um reconhecimento de território e, embora tenha durado poucos dias, troquei com Armando, este *enfant terri-*

ble de mente irrequieta, ideias que até hoje desenvolvemos sem agenda, ao sabor das circunstâncias. A BAB não tem programa ou periodicidade certa e não exige que se desenvolva um projeto, ainda que isto tenha se dado em praticamente todas as ocasiões em que ela aconteceu, desde a 1ª edição há 15 anos. De artistas em início de carreira até aqueles hoje consagrados, como Opavivar! e Panmela Castro, muita arte surgiu a partir do convite de Armando. A BAB simplesmente acontece, e tudo o que acontece na BAB floresce, no momento ou depois.

E assim foi em 2021, quando eu, Felipe Moraes e Nêle Azevedo estreamos os apartamentos recém-construídos para hospedar no próprio terreno os artistas (ou curadores como eu) que antes ficavam na cidade. Como de costume, a BAB aconteceu. Nêle e Felipe se entrosaram rapidamente e o ambiente que encontraram alimentou temas com os quais já vinham trabalhando – respectivamente o meio ambiente e a cultura popular. Luiz Randon, que tem no local um ateliê de estamparia, foi “cooptado” e acabou por ser uma presença-chave naquela semana, partilhando conosco experiências gastronômicas e transmitindo aos artistas fundamentos do seu ofício, que ambos usaram para estampar redes que compraram na nossa ida à praia mediante minha sugestão de que a mineira Nêle “precisava entrar no mar”. O samba que Felipe trouxe na *playlist* esteve presente nos nossos ouvidos e nas performances incidentais que ele e Nêle fizeram na mata. O que aconteceu na BAB continua reverberando em trabalhos posteriores.



NÉLE AZEVEDO



Nélé Azevedo
*Em fins de mundos redes
sustentam poesia e canção*
Impressão sobre rede e pele



BRASIL

ТЕРРА ИНДИГЕНА



FELIPPE MORAES

UTO



Felippe Moraes
série “Sambaforismo”, em que se discute os limites entre imagem e texto. Utilizando stencil, algodão cru e tinta serigráfica, pesquisa as possibilidades do samba como filosofia brasileira.



COPIA



ATELIÊS NA RESIDÊNCIA #2 DO EDIFÍCIO VERA, SÃO PAULO, 2022

Na Pauliceia Desvairada de Carnaval suspenso, fevereiro foi o mês em que se materializou a Residência #2 do Edifício Vera. Elaborei o programa a partir de duas provocações: como o centro histórico de São Paulo afeta o trabalho e como a presença de artistas neste local afeta o entorno. O Edifício Vera, tradicionalmente comercial, está numa região sem prédios residenciais, em que as pessoas estão sempre de passagem (com exceção do trágico crescimento exponencial de pessoas em situação de rua) e não estabelecem vínculos com o território. Os 19 artistas residentes ocuparam ateliês compartilhados ao longo de três semanas de convívio diário com a realidade do edifício, do centro de mil contrastes e com os projetos de seus pares. Dali surgiram parcerias, amizades, contaminações criativas e, claro, muita arte, compartilhada não só com o público que visitou os ateliês abertos, mas também com os moradores da Ocupação 9 de Julho, onde, no último dia, houve um happening articulado por Desali.

Como não estavam morando no local, a imersão abarcava os trajetos de cada artista na ida e volta do Vera, ampliando o “espaço” de criação. Nossas derivas serviram para partilharmos percepções sobre este lugar tão carregado de narrativas que é o centro de São Paulo. Foram vários os temas sobre os quais os residentes se debruçaram, das instâncias de poder à superficialidade das relações, da polifonia de passados sufocados pelo concreto às fraturas sociais. Ao longo daqueles dias, na “ronda” pelos ateliês, vi processos fluidos e também dúvidas, vi mudanças de rota e desdobramentos de inquietações antigas. Vi silhuetas em ritmos apressados capturadas por Ana Helena Lima. Vi Exu abrindo o caminho de Angélica Arechavala. Vi os passos que seguimos ontem afetando os de hoje por André Ianni. Vi Bel Ysoh coletar os vestígios da realidade numa esfera de barro. Vi Cristina Canepa apresentar a riqueza do chão. Vi Desali e Palestina darem palco a quem não é visto. Vi fissuras transformadas em novos caminhos por Jeff Barbato. Vi Krika Paskim valorizar topografias que a metrópole engoliu. Vi Marcos Pereira de Almeida usar raspas de borracha para compor volumes integrados ao desenho urbano. Vi o pincel de Flavia Ventura escapar da tela e invadir o passeio público. Vi Rafaela Jemmene criando espaços e costurando relatos. Vi Thatiana Cardoso medir ilusões. Vi as “escavações” de sítios arqueológicos de Fóssil. Vi o mapeamento de Renato Almeida se desdobrar em intervenção urbana. Vi Xikão Xicão performar as performatividades impostas pelas redes. Vi a arte alquimista de Taís Cabral. Vi Gina Dinucci denunciar a violência por trás do que reluz. Vi Deolinda Aguiar projetar formas sólidas a partir de circunstâncias insustentáveis. Mais que nada, vi entrega.



Reinaldo Almeida

Cristina Canepa



Xikão Xikão



Thatiana Cardoso



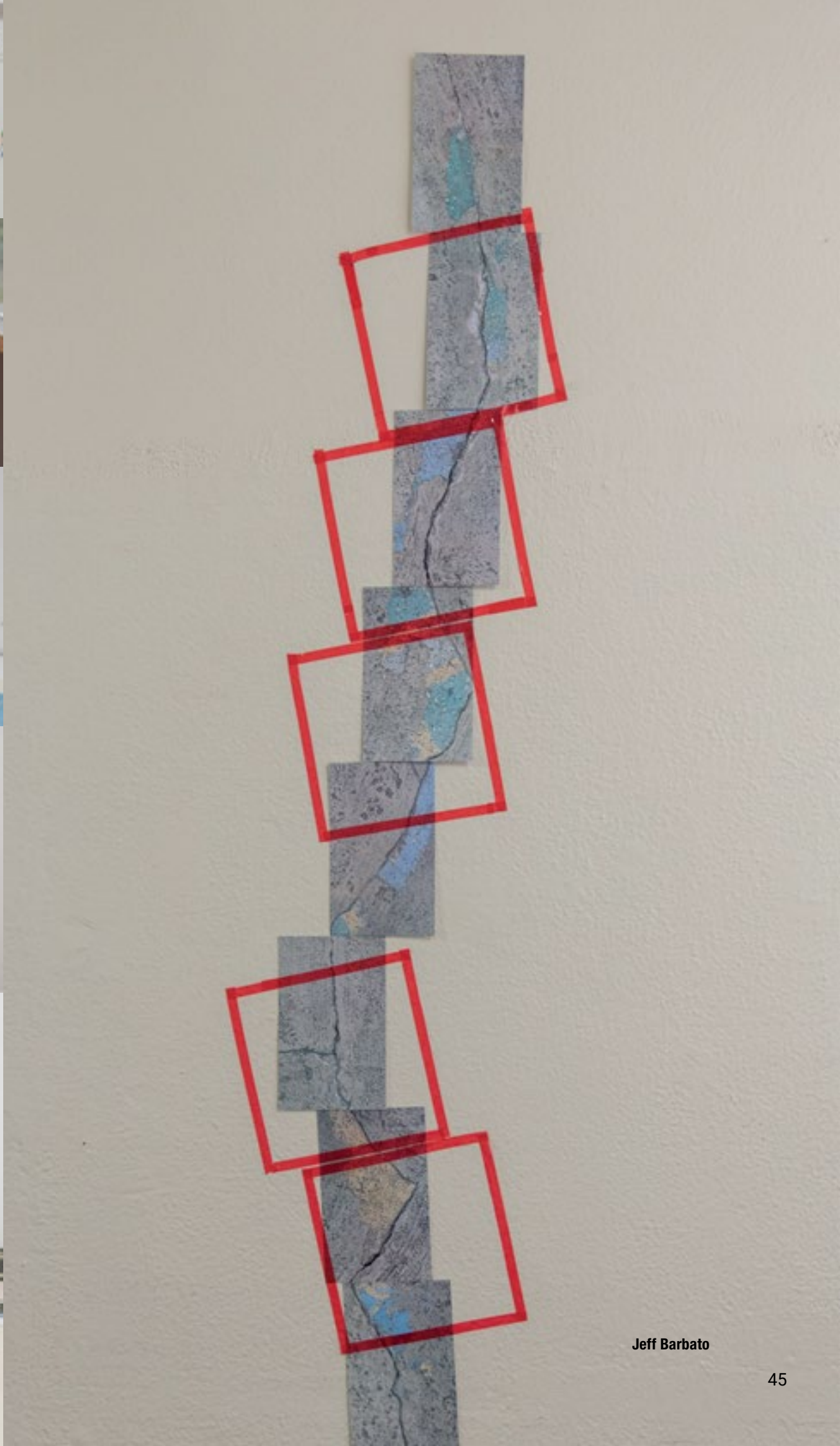
Rafaela Jemmene



Bel Ysoh



Marcos Pereira de Almeida



Jeff Barbato



FERNANDO GERHEIM

UM LANCE DE BÚZIOS JA- MAIS ABOLI- RÁ O ACASO OU UM RAS- TRO NA SUA PÁLPEBRA

(relato de arte-residência na 15ª bab)

A ideia de Residência Artística

deve estar em algum lugar entre o que foi expresso na velha placa surrealista pendurada na porta do quarto de dormir - "não perturbe, artista trabalhando" - e aquele outro indefectível aviso hoje tão comum: "sorria, você está sendo filmado". Aliás, este último poderia ter sido substituído por "sorria, seus dados estão sendo minerados". A vida é área de garimpo e a mineração de dados a partir de nossa atividade nos dispositivos móveis fez de nossa subjetividade uma Serra Pelada de símbolos. Num détournement desse ebuliente ponto de fusão entre a vida e o Big Data deve estar a alquímica proposta de entrelaçar a vida e a arte da Bab Bienal. Seguindo a ordem anti-alfabética do contracódigo foram convidados para sua 15a edição Ricardo Becker, Marta Jourdan, Luciano Bogado e eu, incumbido também da escrevivência desse texto. Infelizmente a artista Ana Hortides não pôde vir por suspeita de Covid-19.

Saí de casa, naquele sábado, 14 de maio, levando na bagagem uma forma parecida com aquelas de fazer gelo, mas com letras no lugar dos cubinhos, meu bloco barato da última papelaria de bairro e uma folha com um poema impresso, no qual havia a palavra "búzios", não significando o nome de cidade, mas as conchas usadas como oráculo. Passei na casa do Becker para pegá-lo. Ele pôs na mala do carro duas echarpes de vison que haviam sido da avó e uma faca muito antiga, imprestável para cortar. Estava na dúvida se levava umas conchas de caramujo e me chamou para vê-las. Ele, como eu, não tinha a menor ideia do que faria. O mais longe que chagava era levar aqueles objetos: dois cachecóis, uma faca sem uso e conchas de caramujo.

"Estou na dúvida se fechei o portão", Becker disse, pouco depois de sairmos. Por desencargo de consciência, voltamos. Sim, ele havia fechado.

Fomos direto, sem parar na estrada. Uma frase pronunciada durante o percurso

que eu destacaria foi quando Becker disse como uma opção de atuação para a residência artística: "A gente pode também não fazer nada."

Umas três horas depois chegamos a Bab, que é também a casa do Armando Mattos. Bab quer dizer Bienal Anual de Búzios. A referência sem sentido às bienais de arte, além da gostosa sonoridade bilabial, diz muito do que ela é. Armando Mattos é artista e curador, tendo trabalhado por anos como assistente da coleção Gilberto Chateaubriand, e trata em seu trabalho, de forte pendor conceitual, da questão da crítica institucional na arte. Quando foi morar em Búzios fundou a Bab, que nos primeiros anos acontecia na forma de uma exposição num espaço físico, na badalada Orla Bardot. Desbravando a turística cidade balneária, em cujas praias um dia se banhou Brigitte, Armando conheceu Miriam Danowski, uma das sócias e editoras do jornal cultural O Peru Molhado, em que passou a colaborar assinando uma coluna. Num segundo momento, a Bab passou a fazer intervenções mais incisivas na cidade, com xs artistas residindo por um certo tempo e fazendo trabalhos no espaço público. Ainda não circulava o termo Residência Artística, mas a ideia avant-la-lettre já era desenvolver trabalhos in loco, que se relacionassem com a cidade não só como espaço físico, mas também narrativo, com as histórias que igualmente a constituem. Os artistas convidados ficavam hospedados em pousadas. Com a Bab, Búzios passou a ser também associada à arte contemporânea.

Armando nos recebeu no portão. Entramos, caminhando pelo chão de pedras de brita. Agora, além da casa em que ele mora, há outra, ainda parcialmente em construção, com quartos para xs artistas. São casas espaçosas, iluminadas e arejadas por dentro, que por fora parecem camufladas entre as árvores. Nos decks de madeira das varandas, há aberturas para a livre passagem dos troncos das árvores, cujas copas se debruçam sobre os telha-

dos dos ambientes de pé-direito alto, fazendo assim com que as janelas, em várias alturas e comprimentos das paredes, produzam sombras num pré-cinema que também se pode contemplar, em meio às obras de arte, sob a luz coalhada pelas folhas. No meu quarto, havia um Volpi geométrico ao lado da cama. Havia ainda, no terreno, jardins integrados às construções por um paisagismo cuidadoso e um bosque lembrando um pomar meio fabuloso, atravessado por trilhas estreitas que se entrecruzavam.

Como de costume, a cozinha, que forma um único ambiente com a sala, se mostrou o lugar de convívio. Depois de retirar do forno a massa, fermentada por 24 horas, Luciano botou o pão quentinho sobre a mesa. Apareceram também Luiz Randon e Beck, o gato preto e branco. Antes de ir dormir, dissolvi tinta acrílica preta, que Armando tinha no estúdio, enchi a forma e coloquei no congelador. Enquanto sonhávamos, o alfabeto mudou de estado.

Sonhei muito naquela primeira noite. E na manhã seguinte, se não me falha a memória, me lembrava dos sonhos. Agora, porém, se eles estão ativos, é no mesmo lugar em que o Becker achou que tinha deixado o portão aberto - o esquecimento. Ele havia fechado automaticamente o portão, como um surrealista escreve. Quando acordei, anotei as palavras que poderia escrever com as letras de gelo preto. Planejei como teria de ser a distribuição das letras para formar um círculo. A única letra repetida era o "A". As palavras que eu iria escrever não poderiam ter letras repetidas a não ser esta. Era uma limitação com que eu teria que lidar. Como uma forma de pensar, anotei as palavras "tempo / agora / estado / trans / forma" e outras. Anotei uma palavra compósita feita de duas palavras, que não tenho como escrever neste teclado. A palavra juntava "space" e "image", mas como eu dispunha de um único "e", coloquei a palavra "image" de cabeça para baixo em relação a "space", de modo que o mesmo "e" servia para as duas. Foi





essa solução, que surgiu da limitação, a que escolhi. Eu concebia o poema como uma ação que seria, ela própria, imagem. Uma imagem que envolvia o corpo e o espaço. Uma escrita mais hieroglífica que alfabética.

Nosso desjejum naquela manhã de domingo só deixou farelos. Fomos em incursão a um canto do jardim, onde talvez pudesse ser feita a ação. Era um pouco estreito. Armando teve a ideia de realizarmos o trabalho na laje de uma casa em construção ali perto. Era domingo. Os operários não estariam trabalhando. Levamos uma escada para fotografar do alto.

As paredes da casa já haviam sido levantadas, mas não encontramos porta para chegar à laje. Usamos a escada portátil que havíamos levado. Sobre a laje, avistamos o descampado verde de uma vasta área não construída.

Começando pelo “A”, seguindo a ordem alfabética, fui colocando as 26 letras no chão de cimento até completar um círculo, como se as letras fossem os números de um relógio. Depois fui deslocando para o centro do círculo as letras necessárias para escrever a palavra “image”. De cabeça para baixo em relação a ela, usando o mesmo “e”, escrevi a palavra “space”. Era como se aquelas letras fossem sendo atraídas, juntando-se em certa ordem para plasmar a ideia, formando as palavras cuja aparição, em certo momento, seria efêmera. Como a laje estava quente, as letras derreteram rápido. À medida que elas passavam do estado sólido para o líquido, as palavras “image” e “space” iam formando uma mancha preta cujos contornos desenhavam, pelo contato com as rugosidades e asperezas da superfície de cimento cinza claro, uma escrita assêmica do inexpresso, graficamente expressiva. Aquela escrita feita de letras de gelo preto e de forma esférica, espelhando a abóbada celeste, era para ser lida no segmento de tempo entre o sólido e o líquido. Batizei o trabalho, numa versão que poderia ser escrita em teclados

de alfabeto, de “spacegami”. Me lembrava origami.

O almoço foi preparado coletivamente. Assamos e comemos uma anchova. Depois nos refestelamos na sala. Marta, que está pesquisando fábulas, havia trazido o livro de Lygia Clark *Meu Doce Rio*. Ela e Armando leram alguns fragmentos. Escrito em Paris em 1975 e publicado em 1982 pela Galeria Paulo Klabin, nesta fábula, que parece descrever uma cosmogonia misturando diversas mitologias, “lágrimas-pétalas” caem do céu sobre o doce rio e uma lágrima “fala ao olho”: “- Sou a estrela que cai, deixando um rastro na sua pálpebra”.

A correspondência entre o olho que vê e o vestígio de algo que cintilou no tempo e desapareceu me deixou pensativo. A virgem e Ogro estão envolvidos nessa cosmogonia da criação do mundo. Embriagados pela leitura, acompanhada de ervas e licores, escutamos as frases que soavam na sala, sob o cinema de sombras farfalhantes:

“A virgem tem agora a respiração fálica, grita, sente o seu útero tocado por uma mão. O ogro respira com a virgem. A virgem percebe o corpo do ogro como um pênis ereto. O corpo da virgem se despetrifica e em carne se transforma. O ogro sobre ele se debruça, trêmulo, e a virgem trêmula sente o homem.”

Becker apareceu na sala com o cachecol de pele. Marta continuou:

“Uma superfície de água, no fundo, uma mancha vermelha. A virgem retira a mancha vermelha que se transforma em cinzas na concha da sua mão. Dentro dos olhos do ogro, a virgem vê uma superfície de água; pousada nela, uma flama acesa flutua.”

Caiu a noite, preta como o pelo de Beck, deitado languidamente debaixo da cadeira. A agitação se desfez.

Ninguém escutava o som de mar nas conchas de caramujo guardadas na bagagem do Becker.

“Hoje vai ter um eclipse”, Marta noticiou, entrando na sala.

Alguém procurou informações no Google. O fenômeno começava às 22:30h e era chamado de “Lua de Sangue”. Adentraria a madrugada. Fomos aguardar deitados em volta da piscina.

Apagamos as luzes para ver melhor a noite. Alguém apertou um. Ficamos observando o arco do céu estrelado. Com nosso parco conhecimento astronômico localizamos as Três Marias. Procuramos o Cruzeiro do Sul. Houve alguma discussão. Não chegamos a um consenso sobre a localização da constelação. Continuamos a observar o céu em silêncio.

“Está errado.” Becker disse, de repente.

Souu uma risada abafada.

Ele continuou:

“Aquela estrela não é lá.”

Outra risada.

“O céu está errado, você é que está certo.” Luciano disse.

Gargalhadas.

Depois de um alarme falso, não havia dúvida. A lua cheia boiando no céu foi sendo coberta por uma sombra e ganhando uma forma inusual, que mudava lenta e constantemente. Rolou outro baseado. A lua foi inteiramente coberta pela sombra da Terra. Mas ela não desapareceu. Também era apenas sua silhueta que podíamos ver. Ela ficou visível como uma sombra, de modo sutil. A área dentro dos seus contornos não era uniforme, como uma sombra costuma ser. Possuía uma coloração mais castanha do que rubra. Talvez fosse um fenômeno produzido pelas crateras, que já viviam na sombra. Algo parecia ganhar volume e a lua assemelhava-se estranhamente a uma noz. O eclipse mostrava uma mineralidade antes imperceptível, dura como um carvão. O céu ficou mais escuro. As estrelas mais visíveis. Levantei da espreguiçadeira para ir até a outra ponta da

piscina e observar o céu de novo ângulo. Ergui o pé esquerdo e, de repente, ele não encontrou o chão. Diferente da atmosfera lunar, aqui havia gravidade. Num átimo, vi as pedrinhas de brita se aproximando. Eu estava caindo irreversivelmente. Meu corpo girara no ar e ficara de ponta-cabeça. Naquele instante congelado em que todos os meus nervos e sentidos passaram, num piscar de olhos, do relaxamento ao alerta máximo, eu me perguntei se ainda tinha idade para cair daquela altura sem quebrar nenhum osso e se escaparia ileso e então senti o choque da parte da palma da minha mão esquerda mais próxima do polegar contra as pedras de brita, amortecendo meu corpo pesado. Em seguida, o pulso, o flanco e as pernas chocaram-se contra o solo. Meus sentidos hiperaguçados puseram-se a avaliar, a partir da dor, se eu havia sofrido fratura. Concluí, sem muita convicção, que não. A noite parecia o raio-X da minha mão e do meu pulso ardendo, doloridos. Minhas costas também doíam. Me levantei e olhei por cima do deck para ver se alguém havia testemunhado a queda. Do deck até o chão devia ter pouco mais de um metro. Se tivesse caído de mau jeito, teria quebrado algum osso. Beck, o gato, tem uma glândula dentro da cabeça que faz com que ele consiga se virar no ar para cair sempre de pé. Para um humano, eu não me saíra mal. Eu havia tocado a sombra da lua durante o eclipse. Fomos para a cozinha. Os colegas me ajudaram. Coloquei gelo no pulso. Aquele flash das pedrinhas de brita do chão se aproximando, quando tive uma percepção ao mesmo tempo muito veloz e muito concentrada, tão ligeira no tempo e tão distante no espaço, como uma estrela cadente que há anos-luz risca o céu, sumindo em seguida, ficou impregnada em meu corpo, como se o verdadeiro poema que eu viera fazer naquela residência estivesse cifrado ali.

Depois que todo mundo se recolheu, Marta voltou ao observatório em torno da piscina e filmou o eclipse no celular.

Na manhã seguinte acordei de sonhos sem memória. Pisei no chão. Nenhum vácuo se abriu em seu lugar. Numa correspondência imponderável entre o eclipse que subtraía a lua do firmamento e o meu tombo, pensei que caminhar era escrever com os pés. Imaginei a palavra “ONOMATOPÉIA” tendo no lugar da sílaba “PÉ”, ou melhor, no lugar da letra “P”, como num caligrama, a forma da sola do pé.

Recortei cada letra e uma sola de sapato em folhas de papel de escrever. Depois, usando as folhas como máscara, jateei-as com spray preto, como se fossem um pé depois do outro caminhando sobre as pedrinhas de brita. Tive uma visão. Cada um de nós era como um catador ou colecionador recolhendo ou montando momentos de um tempo que acumulava suas ruínas numa cultura de barbárie. Mas, simultaneamente, dávamos mais importância ao presente que ao passado. Enfatizávamos o momento em que os fragmentos giravam num torvelinho e emergiam saltando do fluxo da extinção e do vir a ser como uma espécie de cristal de tempo ou aleph borgiano, não sei.

Fomos até uma praia anunciada por Becker, que fora levado até lá por Luciano, como um “mágico” micromundo. O carro avançou engrenado em primeira, no máximo em segunda, por cerca de vinte minutos, atravessando uma trilha de terra esburacada no meio de um matagal. Paramos sob a copa de uma árvore frondosa. Saltamos.

Era uma paisagem onde conviviam falésias, plantas folhudas e verdejantes inclinando-se para o lado que o vento soprava, cactus ornamentais, uma faixa de areia meio escura que só durava o intervalo entre uma onda e outra, antes de ser coberta pela água que se infiltrava entre pedras pretas polidas, parecendo seixos de rio. Era um quadro de Caspar David Friedrich perdido nos trópicos que tinha no lugar do caminhante sobre o mar de nuvens um surfista sobre uma pedra mirando o mar mexido com a prancha debaixo do braço. O dia

estava nublado. Armando dera uma googleada. O nome daquela pequena praia anti-turística era José Gonçalves, um capitão do mato do século XIX. O vento forte assoviava. Becker estendeu a echarpe de vison sobre a íngreme costa verde. Tinha o tamanho de uma pessoa deitada. A praia inteira e a Natureza, com sua história e narrativas sileciadas, pareciam emergir naquela peça de vestuário como a materialização de um enigmático fantasma. O diálogo com a paisagem continuava nos fragmentos de espelho quebrado que Luciano posicionava entre as pedras e fotografava, produzindo novas configurações ao rejuntar os cacos refletores de um todo partido. Marta selecionou e recolheu algumas pedras. Eu dei um mergulho.

“Vocês estão convidados para a abertura da minha exposição essa noite no meu quarto.” Marta anunciou quando estávamos reunidos na cozinha.

Num ambiente liminar entre o espaço construído e o das plantas nada é muito antropométrico. Num espaço aberto embaixo da casa que abrigava xs artistas residentes ficava o ateliê de block print de Luiz Randon, com vários tecidos tingidos e estampados pendurados, utensílios decorativos cheios de histórias, uma mesa de trabalho e armários repletos de corantes e blocos de madeira entalhados da Índia. Vimos uma grande variedade de estampas de padrões e cores em tecidos de algodão ou outras fibras naturais. Examinei, dentro do armário, alguns blocos de madeira trazidos de Jaipur, com padrões e figuras entalhados. Doravante, quando enxugasse a mão depois de lavar alguma louça, comesse sobre os padrões da toalha ou encostasse confortavelmente numa almofada macia ao sentar na poltrona, saberia, de modo mais háptico do que ótico, que aqueles objetos cheios de histórias infiltradas no cotidiano doméstico vinham do ateliê de Randon.

Atravessei a distância que separava uma casa da outra, passando sob a alta copa que concorria com o telhado, e che-



guei à vernissagem no quarto ao lado do meu, que tinha uma planta bem diferente, com um mezanino onde ficava a cama. O andar de baixo foi usado como estúdio - e galeria. Ao entrar, me deparei com uma série de objetos no chão, numa disposição singular. Cada parâmetro de um deles - tamanho, forma, cor, textura, opacidade, transparência etc. - se relacionava com todos os outros e com o espaço numa instalação rigorosa e precária, delicada e bruta. Havia vários tijolos iguais, não retangulares, mas meio ondulados, um ao lado do outro numa repetição que os tornava, em certo sentido, ambíguos, porque fazia parecer que eram o mesmo em diferentes momentos, criando certa sensação de movimento, numa temporalização do espaço. Do lado direito, havia pedaços de madeira compridos, num encaixe instável. Os objetos conversavam através do intervalo, pelo vazio. Ao mesmo tempo, longe de uma abstração, haviam sido claramente recolhidos das incursões pelo entorno. A tampa de bueiro cinza clara era uma roda congelada no meio do giro, que emprestava movimento a assemblage, assim como a colônia de esferas que pareciam feitas de cimento ou barro cru, similares mas diversas, brincando mudas no chão como um cardume de pedras. Contra a parede, entre o meio e a parte do quarto que ficava debaixo da escada, os objetos podiam ser contemplados como num plano virtual, talvez um esboço que captasse o momento de uma paisagem descrevendo um estado vago e cambiante. O sensor de objetos também atuara dentro de casa. Marta deslocara de outro cômodo a fonte de água que, ligada na tomada, produzia permanentemente aquele burburinho relaxante de correnteza de rio. Os objetos iam ficando mais frágeis - folhas de árvore, papéis -, menores e mais transparentes à medida que a gente se deslocava para a esquerda, adentrando o quarto em direção ao primeiro degrau da escada. Estavam ali os tecidos do ateliê de Randon: dois deles cobriam a janela e outros descaíam

no espaço a partir do mezanino. Pousados no terceiro ou quarto degrau da escada havia uma pilha de barquinhos de papel, uns dentro dos outros, tendo presas na proa no lugar de cordas linhas esticadas com a ponta solta. Como se o movimento virtual ao qual a fonte dava uma expressão sonora criasse no ambiente uma narrativa cristalizada, a tela do laptop pousado no chão, cujo teclado fora coberto por um pano, mostrava a imagem meio tingida de vermelho e tremida, que poderia lembrar a lua eletrônica de Paik, do eclipse lunar. Tão perto e tão longe.

Como numa paródia, Becker e Randon compareceram ao vernissage com os echarpes de vison no pescoço.

Na residência da Bab o processo é o que mais importa. Não há nenhum compromisso de apresentar uma obra ou exposição. É mais importante colocar a questão de por quê produzir arte do que produzir uma obra tautologicamente, porque isso é o que faz o artista. Mais do que um atributo, como se qualificasse a residência com um desempenho artístico, a arte é o próprio residir. Um galho seco selecionado e recolhido pelo sensor catador de Becker em suas deambulações pelas redondezas, juntou-se, num encontro marcado com o imponderável, à peça retirada de um velho faqueiro. O galho seco tinha a forma meio circular, como se uma ponta quisesse tocar a outra. Parecia, talvez, materializar o estado pensativo, meio ensimesmado, da rememoração; mas, ao mesmo tempo, fora deslocado, guardado e agora era pendurado na parede iluminada. Havia uma torção em um de seus extremos que parecia ter o sentido inverso, como se estendesse sua ponta num gesto de generosa doação, interrompendo o círculo. Becker (des)equilibrou ali a faca triste e sem lustro. Magicamente, o (re)encontro de dois objetos estranho e íntimos retirados de dois contextos aparentemente excludentes - um natural, outro fabricado, mas os dois em estado ruinoso - parecia ter uma exatidão nada casual. Como

ocorrera com o longo cachecol de vison deitado sobre a vegetação rasteira daquela praia isolada, a justaposição de natureza e memória autobiográfica era um autêntico “Grübler”, palavra que em alemão significa “pensativo”, “ensimesmado”, evocando um estado de espírito melancólico e ruminante. Com sua ênfase no gesto, aquela montagem unia dialeticamente memória e esquecimento, fazendo aqueles objetos renascem em novo contexto.

O poema “Um lance de búzios”, que eu havia trazido na bagagem, começava assim:

Estas palavras
vêm do futuro
de marcha à ré
como búzios
de candomblé.

Na manhã do último dia, anotei num papel, sobre a pequena mesa de madeira do meu quarto, algumas palavras. Mostrei para o Armando na mesa de café da manhã. Ele me levou ao escritório repleto de obras de Paulo Roberto Leal, no segundo andar, onde as imprimimos. No jardim, cobri parcialmente as folhas de papel A4 com as pedras de brita, deixando para serem encontradas pelo leitor surpreendido como se brotassem do chão, semânticas raízes escriturais: “sonhar coletivo” em uma folha, “um lance” em outra, “de búzios” numa terceira e, numa quarta, um poema visual que fala por si da arte-residência da Bab no Fim do Mundo.



Convívio entre os artistas da residência

FERNANDO GERHEIM



Fernando Gerheim

Como o leite que o bebê suga, 2022

Folhas de papel de escrever com letras
impressas e pedras de brita

Poema semienterrado para ler como se caminha.

Fernando Gerheim

Spacegami, 2022 (gelo e tinta acrílica).

Letras de gelo preto sobre o chão de cimento
para ler girando em torno no segmento
de tempo entre o sólido e o líquido.





RICARDO BECKER



Ricardo Becker

Tráfico, 2022

Estola de pele de raposa
(natural) sobre a relva
Praia José Gonçalves

A Praia José Gonçalves
localiza-se na cidade de Búzios,
no estado do Rio de Janeiro.
Seu nome é uma referência ao
antigo traficante de escravos
José Gonçalves. A praia foi
usada como seu último local
de desembarque ilegal de
escravos no século XIX



Ricardo Becker
Desequilíbrio, 2022
Galho e Faca de Prata
60x90cm



LUCIANO MATTOS BOGADO



Luciano Mattos Bogado

Fragments of an accident (accident), brought to the beach with photographic records on the beaches of João Fernandes and José Gonçalves, reflecting, in parts, the territory or the atemporal space. Fotografia



MARTA JOURDAN

Marta Jourdan
Fabulações, sonhos e eclipse em Caravelas
 Cimento, madeira, pano, vídeo, vegetação, terra, papel, água, arame.
 Instalação

Instalação

Instalação





O que é a “bab” ?

ANDRÉ SHEIK

NÃO ME LEMBRO DE QUANDO

exatamente ouvi falar na *bab* pela primeira vez, porém creio ter sido logo em seu início, em 2007. Alguns amigos artistas estavam indo a Búzios (RJ), ficar uma semana (ou algo assim) lá e fariam trabalhos para apresentar na cidade. Não quero, por enquanto, misturar minhas recordações com as fartas informações que podem ser encontradas no *site*¹ do projeto e nos de suas atividades relacionadas, como a revista *babEL*². Ao longo dos anos, outros conhecidos me diziam que iam participar. Também não sei ao certo quando conheci seu idealizador, Armando Mattos. Em algum momento, que minha memória não consegue resgatar, ele comentou sobre a possibilidade de eu integrar uma das edições; todavia, por um motivo qualquer, não levamos isso adiante.

Corta para 2022, pós-isolamento severo da Covid-19.

PRIMEIRO DIA

Breve resumo. Entre a entrada da cidade e o local da residência, pergunto a Armando sobre a experiência dele na exposição “Como Vai Você, Geração 80?”. Ele conta de um trabalho logo posterior, com balões e gravuras amassadas. Chegando, após eu deixar minhas coisas no quarto, ele me mostra o terreno e as casas. Na maior, uma coleção de arte. Peço uma visita guiada. Ele vai dizendo os nomes dos artistas, os quais conheço. Mostra alguns trabalhos dele, inclusive o das gravuras amassadas. Conversamos sobre o que é ser artista. Ele me conta de sua benfeitora, que contribuiu para que ele pudesse viver de arte esses anos todos. As horas passam, os demais (Analu Cunha, Daniel Toledo, Livia Flores) chegam, exceto Susa-

na (Spadaccini, que viria se juntar a nós no dia seguinte). Providenciamos comida. Todos estão cansados da viagem e vão se ambientando. Difícil mudar a sintonia com internet e celular à mão.

TENTANDO ENCONTRAR O TOM

O relato logo acima parecia ter algum significado quando o escrevi, ao final do meu primeiro dia na segunda edição da *bab* 2022. Hoje, quase duas semanas após o meu retorno ao Rio, ele me parece insuficiente. Escrever nunca dá conta de uma experiência vivida, o que talvez seja uma platitude a se dizer; ainda assim, prefiro quase sempre reforçar e repetir.

COMO RESPONDER À PERGUNTA INICIAL DESTE TEXTO?

Bom, posso começar com o acrônimo *bab*: Bienal Anual de Búzios. Como seus nomes dizem, bienais são para serem realizadas a cada dois anos. A mais antiga bienal de arte do mundo é a de Veneza³ (1895). No Brasil, é a de São Paulo (1951), que teve alguns saltos ao longo de sua história (1993, 2000 e 2020).⁴ E o que seria uma bienal anual? Uma provocação, no meu entendimento. Uma ironia. A crítica institucional e a contestação do sistema fazem parte do fazer artístico desde... desde... sei lá. Desde quando o primeiro ser humano contestou o trabalho do outro? Não quero descambar para historicidades.

A *bab* teve variados formatos, já era uma residência antes mesmo desse termo estar em voga na arte, segundo me conta seu criador: “Quando iniciei a *bab*, o formato de residência, como o conhecemos hoje, não existia. Essa palavra começou a circular mais, algum tempo depois. Na primeira delas, convidei Artur

Barrio (1945-) e Anna Bella Geiger (1933-), que são os padrinhos conceituais do projeto. Do Barrio, absorvi, de nossas conversas aqui, a questão do ‘deslocamento’. A proposta inicial para os artistas é a saída da zona de conforto, de seu território/ateliê, para a ocupação de um outro território. E aí entra a questão da geografia, sobre fronteiras, que desloquei dos papos com a Anna.”

Eu demoro para sair da minha zona de desconforto mental. Relaxar não faz parte – ainda – da minha existência. O simples deslocamento geográfico não permite que meu cérebro se desprograme. Sigamos. Bom, tentei entrar em outro ritmo.

Durante o período mais severo da pandemia (2020-2021), quase não produzi trabalhos novos, a despeito de ter participado de exposições. Então, mesmo sem obrigação de realizar algo na *bab*, procurei pensar no fazer artístico, em como e por que faço – e fiz – obras anteriormente. Li, em uma rede social, uma frase, acho que do Lacan, dizendo que fazer arte é entrar em contato (ou se reconectar) com a experiência da criança, no sentido de arriscar-se. Ou algo assim. Porém, como costume dizer, nunca fui criança. O que deve ser apenas (mais?) uma pretensão minha. Fiquei parte do tempo em Búzios nesses questionamentos. Se eu viesse a produzir alguma coisa, deveria ser algo que só pudesse ter sido feito ali, na *bab*.

A *bab* não é a única residência artística a ter essa configuração, “sem necessariamente ter que produzir um trabalho, mas para estar em convivência com outros artistas, para trocar ideias, a *bab* é vivência”, segundo Armando. E já teve alguns diferentes tipos de formato ao longo de seus anos: “Vejo três tipos.





Aquele que se desenvolvia em meio ao espaço urbano com intervenções artísticas não autorizadas, em espaços público e que inclui ainda as mostras coletivas no galpão desativado da orla Bardot, onde fazíamos as residências; outro, que se seguiu com a criação da *babel ArtMag*, cujo espaço de criação se dava na edição do periódico; e o atual, que acontece na edificação/sede e que tem como complemento o site da *bab* e da *babel*, o canal de *podcast*, a *babel gallerie*, a *babMÓVEL* e a *babel ArtMag*, agora em versão impressa, como um catálogo *raisonné* das atividades de todo ano”, diz Armando.

Durante os cinco dias no condomínio Caravelas (com algumas saídas pelos arredores), situado na estrada que interliga as cidades de Búzios e Cabo Frio (RJ), fiquei em busca de singularidades locais. As duas cidades não me são estranhas, frequentei-as, em intervalos irregulares, desde criança, primeiro em família, depois, a trabalho ou com amigas e amigos, em tempos de lazer. Búzios, município onde estávamos, mais do que Cabo Frio. A vez imediatamente anterior havia sido em 2017, e cinco anos podem ser muito para um balneário turístico. Além disso, como já dizia, antes da Era Comum, o filósofo pré-socrático, mestre em dialética, Heráclito de Éfeso, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio.

Não sei ao certo se foi no primeiro ou no segundo dia, em uma volta pelo terreno, vi um monte de pedras porosas meio rosas. Perguntei a Ar-

mando a respeito, e ele me disse que se tratava de tabatinga⁵, explicando o que era. Não vou me recordar dos detalhes do diálogo, mas ele falou que já estava tratando o material e me levou a um tonel no qual havia uma mistura, meio pastosa, da pedra com água. Resumindo, aquilo virava um pigmento. Pensei: usar esse material resolve a questão (que me impus) de fazer algo que só pudesse ser realizado por estar ali; afinal, a tabatinga é única em cada encontro de água doce com salgada, ainda que o fenômeno ocorra em outras localidades.

Mas, pintar para quê? Eu iniciei meus estudos nas artes visuais, com 33, pintando. Era um desejo antigo, guardado por trinta anos.⁶ Todavia, eu parei, migrando para outros meios, por considerar a pintura uma ambição grande demais para mim. Afinal, os mais antigos registros, encontrados em cavernas, de figurações utilizando pigmentos, remontam a 46 mil anos atrás. É muita história. Além disso, estou em um dos galhos do conceitualismo na arte, o simples prazer de pintar não me é suficiente, embora eu tente me desapegar disso às vezes.

Pintar o quê? Como pintar? A mão está enferrujada, o pigmento é arisco, nunca o utilizei. Mas, se é para ter risco, atiro-me no vazio (ainda que haja, quase sempre, uma rede de proteção). Começo fazendo gestos, deslizando o pincel pelo papel. Com tantos anos na arte, não tenho a ingenuidade de achar que eles são involuntários, desprovidos de saberes prévios (ou deveria dizer, ví-

cios?). Passo a representações. Mais perguntas: o que retratar; de que forma; ser “realista”? É difícil voltar a ser o que nunca fui. Onde está a criança? Somos formados dentro da linguagem, da cultura. Liberdade é somente mais uma ilusão.

Lanço-me na folha em branco. Oito trabalhos, dois por dia. Assim, uma árvore vira um cacto; uma bola de exercícios para o pulso se transforma em ouriço; uma floresta parece um incêndio; as conchas, vulvas (o que também pode ser consequência do idioma)... O pote talvez seja um pote. Ou nada disso seja algo, são apenas pinturas, ou desenhos. Ou chame do que quiser. Não importa. Isto aqui é apenas um relato.

Assim sendo, mais do que dar uma possível resposta à pergunta “o que é a *bab*”, acabei por dizer o que ela foi para mim.

Notas

1 Ver: <<https://babbienal.com/>>. Acesso em: 01 out. 2022.

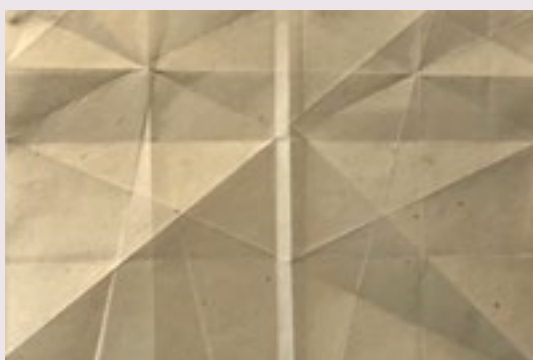
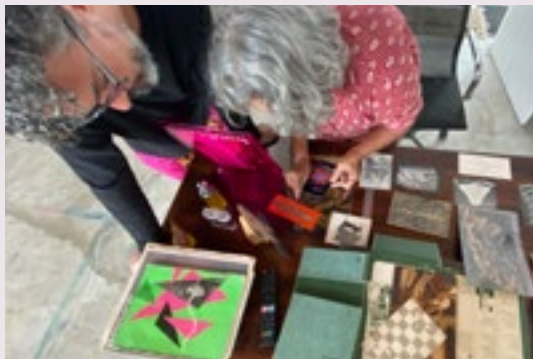
2 Ver: <<https://babelartmag.com/historia/>>. Acesso em: 29 set. 2022.

3 Ver: <<https://www.labiennale.org/en/history>>. Acesso em: 01 out. 2022.

4 Ver: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes>>. Acesso em: 01 out. 2022.

5 Ver: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tabatinga_\(pedra\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tabatinga_(pedra))>. Acesso em: 01 out. 2022.

6 Pequena fábula infantil: com três anos, tomei meus lápis de cor e meu caderno de desenhos e decidi sair de casa. Achava tudo um tédio.



Convívio entre os artistas da residência

ANALU CUNHA

Os fins para o meio do mundo, 2022

Frames de vídeo. Mãos dos artistas residentes André Sheik, Armando Mattos, Analu Cunha, Daniel Toledo, Livia Flores, Luiz Randon e Susana Spadaccini





ANDRÉ SHEIK



André Sheik

Série Tabatinga. Tabatinga sobre papel de aquarela,
42x29,7cm

Tabatinga é um composto argiloso formado a partir de uma mistura singular de raros materiais encontrados no fundo de lagoas e/ou rios em área de restinga ou ligação com águas marítimas. Esse material só é formado quando, por ocasião da abertura de uma barra, a água doce da lagoa se mistura com a água salgada do mar. São justamente essa mistura de pHs e a diferença na salinidade que provocam uma reação de decomposição da formação original rochosa, tornando-a pastosa e permitindo que tenha uma liquefação à temperatura ambiente ou igual à corpórea (humana).

Encontra-se também a tabatinga às margens de córregos. Na zona rural de Minas Gerais, em tempos passados, era utilizada para revestimento das paredes das casas quando os poucos recursos econômicos das gentes impediam o acesso a tintas. Os fogões a lenha eram embelezados da mesma forma.

Etimologia

“Tabatinga” é um termo derivado do termo tupi tobatinga, que significa “barreira branca, barro branco como cal”.



DANIEL TOLEDO



Daniel Toledo

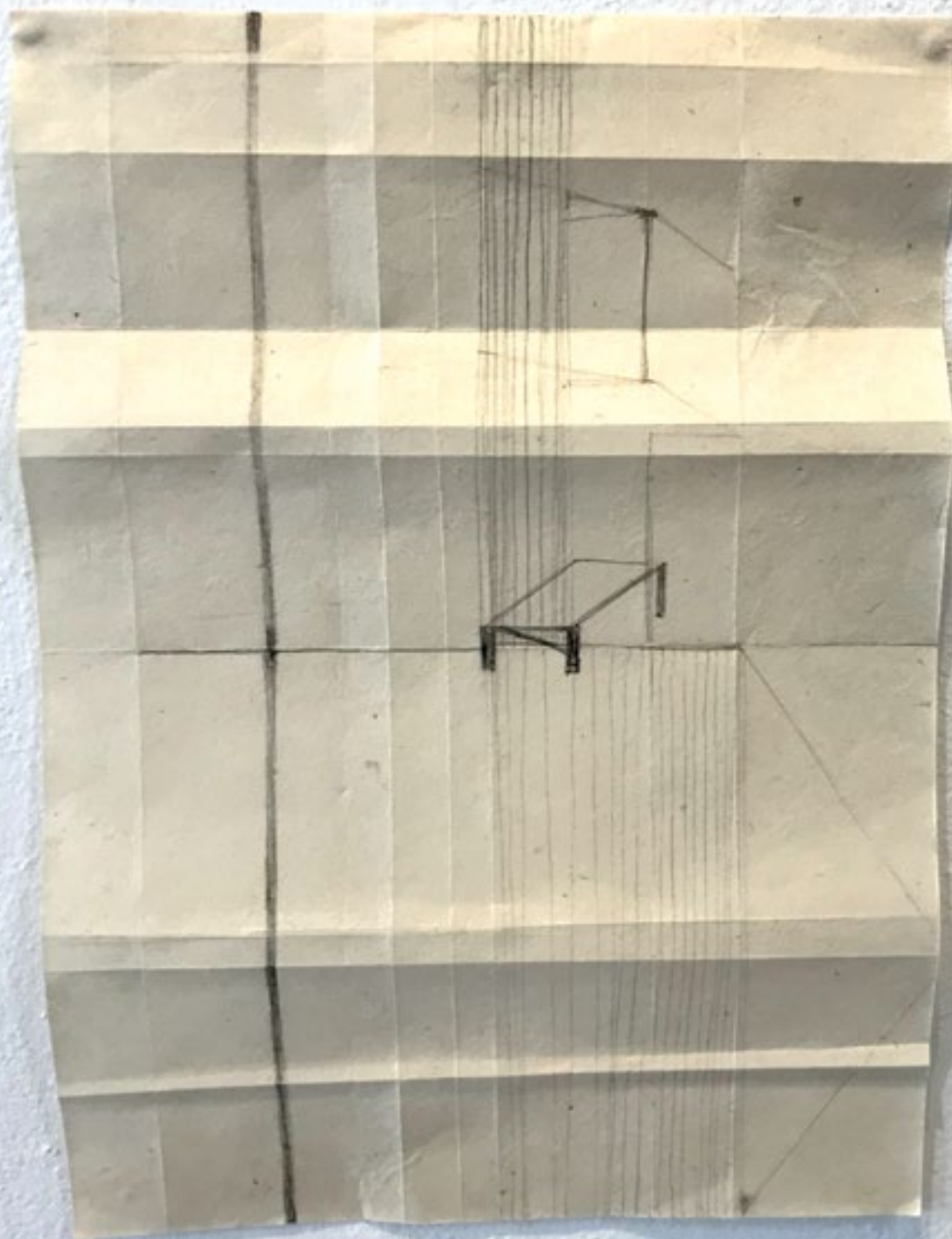
Apocalypse Cha Cha Cha, 2022

Pinturas relacionais, bandeiras de tecido de algodão e serigrafia





LIVIA FLORES



Livia Flores
Shibori desenho, 2022
Lápis e dobras sobre papel japonês
30x21cm



Livia Flores

Venha ver a luz no fim do túnel, 2022

Veludo preto costurado

3,5x0,60m



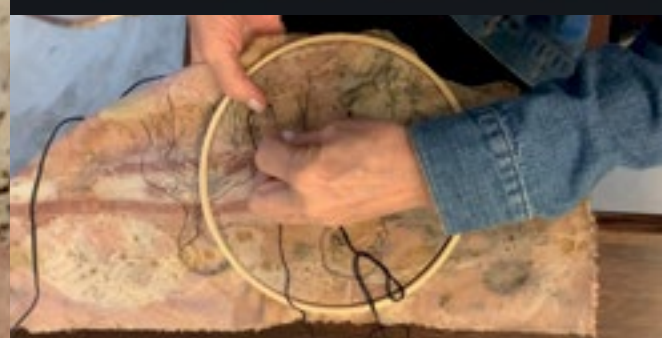
SUSANA SPADACCINI



Susana Spadaccini

Both sides now, 2022

Bordado sobre tecido de algodão, tingido com cascas
de barbatimão e impresso com *Ecoprint*



gutocarvalhoneto.com



Guto Carvalho Neto e Batman Zavareze
Varal Sertanejo, 2022
Intervenção
Fábrica de tecidos Cataguases



PROGRAMAÇÃO
bab bienal 2023

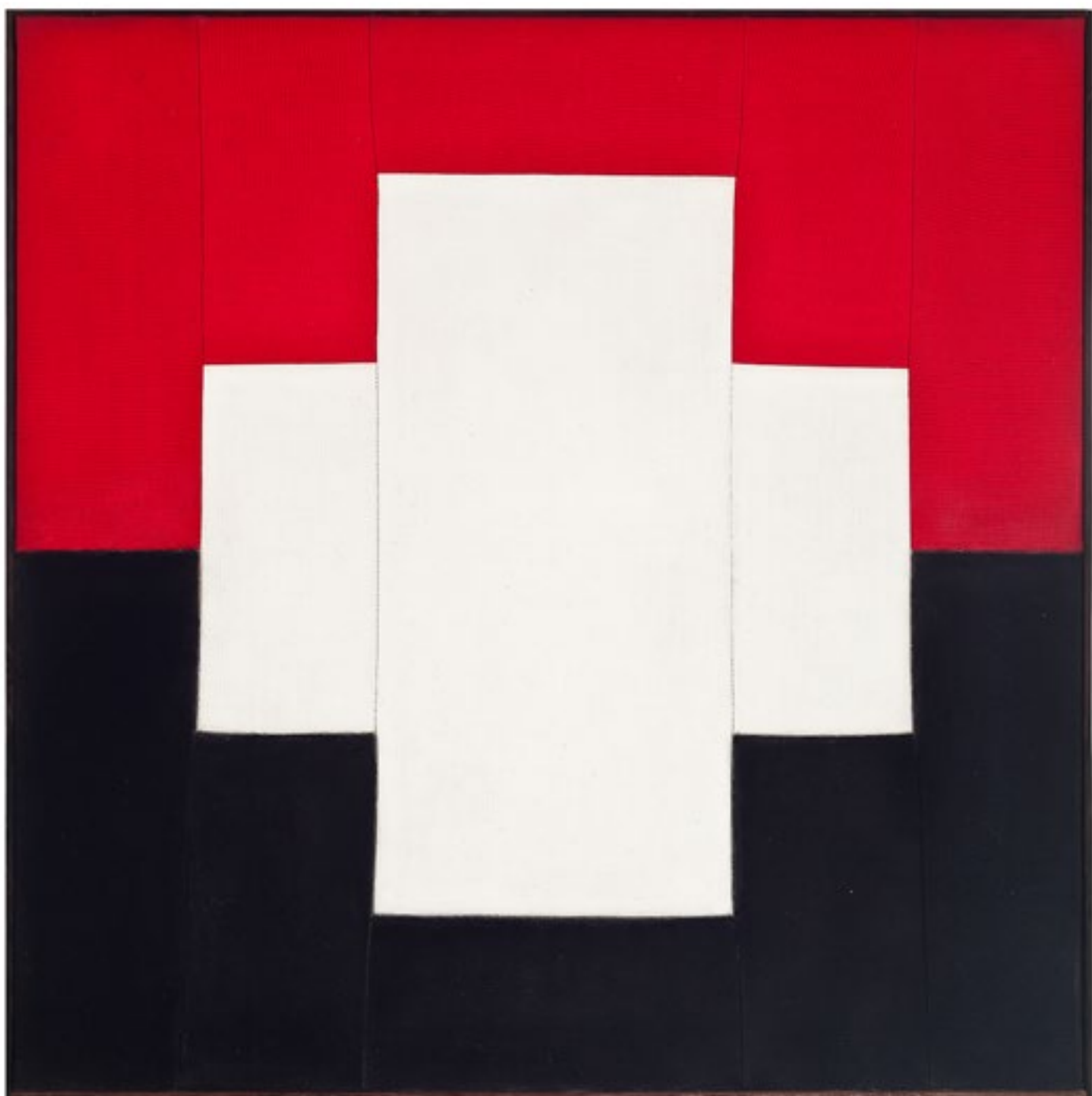


INSTITUTO VIDA LIVRE



@institutovidalivre | e-mail vidalivre@vidalivre.com | @institutovidalivre





PAULO ROBERTO LEAL Entretela | 1976 | lona costurada | 60x60 cm



babELgalerie | 2023

PAULO ROBERTO LEAL
esboços, estudos, desenhos | papéis
ICGC | Porto Ferreira | São Paulo
ICGC.com.br | @babelgalerie



CREATION AND RESISTANCE

There are several formats of artist residencies around the world according to survey carried out in Brazil. In 2014, FUNARTE listed over a hundred of these spaces, among which bab bienal de Búzios, which celebrates 15 years of activity, reason of the homage in this edition of babEL, the first one after the pandemic.

Created in 2008, bab has been promoting creative coexistence and free artistic experimentation, initially with activities and events in the urban area of the town, and more recently, since 2016, promoting encounters between groups of artists selected to carry out an experimental program aimed at being together in a short-term residency at APA do Pau Brasil, an environmentally preserved natural area still threatened by predatory real estate speculation.

But, after all, what can be gestated through the associative experience of individuals/artists who embark on this relationship between art and wild nature?

Can the aesthetic experience stop being exclusively the manifestation of knowledge to become a universe full of movements in which these individuals who act at the same time are transformed?

These two questions cross the activities of the biennial and permeate this edition of babEL, which arrives amidst the relief of a new government administration not committed to destroying the democratic institutions and focused on more promising issues humanized by ecologies. At this moment, when we are back to reconnecting bonds of affection and bridges of work, it is necessary to strongly regain the belief in humankind. No more barbarism, ignorance, brutality, and deficient cognition in dignifying ethical principles.

It was in the middle of the restlessness of those last years of apocalyptic times when so much was destroyed that the dismantling of national culture propelled dissent, insurgencies, activism. Art and culture did not budge; on the contrary, they invaded spaces across society's cracks. After all, it was art and the culture of entertainment that kept us partially sane in the cloister imposed by the pandemic in the midst of the nefarious vigor of necropolitics.

We now talk of the past to reach the future. Let the past, or what was dominated in significant part, serve as our north star. It is in this gap between pasts and futures that babEL editorial board presents its 14th edition between the relational art of the work Guanashiva by the Opavivará! collective and the flying of FUTURO by Daniel Toledo.

Between pasts and futures, we are like a flaneur in the 1980's Paris where artist Roberto Cabot takes us strolling in a past time where he and his friend Nicolas Bourriaud put aside the notion of historical determinism to devise a new aesthetics of resistance for the 21st century.

Chef Rebecca Lockwood resumes her column bringing recipes that work as a background to propose questions that align the palate according to the opposition between Left and Right. But, after all, is there a right-wing cuisine and a left-wing one?

Thus, the editorial board found itself on the way to encompass, through its collaborators, the actions and forms of resistance with which art invests itself to question the time and space where it presents itself, mirroring the place where the individual acts and is transformed.

In the mid 1960's, another time of cultural resistance, the necessary poems *The Floating Bear*, edited by Diane di Prima and LeRoi Jones, who published Beat poets, reflect the aesthetics of those also dark times, which Thais Medeiros deftly translates for us.

A resistance front at several moments of the Rio de Janeiro culture, EAV Parque Laje brought to the agenda the inaugural obscurantism at the opening of the exhibition *Queer* on its premises. Journalist Mônica Villela focused her interest on the testimonials by the school's artists and coordinators to broaden the understanding about new narratives and versions of the historical moment that gives visibility and voice to a behavioral agenda that triggers the imagination of society's reactionary segment.

A path also chosen by critic Sylvia Werneck, who has analyzed the characteristics of artist residencies and alternative, experimental teaching platforms in São Paulo.

This weaving of different times and fronts leads to the experience of bab between October of 2021 and November of 2022, after more than 700 thousand deaths in one of the darkest periods of Brazilian democracy. By embracing the possibility of togetherness and spontaneity of encounters, we seek to reflect a little further on the transformative potential of life and its daily relationships. The biennial in the end of the world or the apocalypse cha cha cha witnesses a process of normalizing the forms of re-encountering, not only to revisit things as they were before the pandemic, but also to, through creative coexistence, review our ability to adapt to living and relating to the world surrounded by the forces of nature.

MÔNICA VILLELA

EDUCATION AND DEFORMATION — HOW TO DESCHOOL ART TEACHING?

In 2018, upon taking over as head curator of Parque Lage's Visual Arts School (EAV) — founded by Rubens Gerchman (1942-2008) during the military regime —, Ulisses Carrilho (who remained in the position until May of 2022) had one certainty: it was necessary to resume the free artist training program. "I don't believe in being the curator of a school created as a space of resistance for exercising freedom and collective experience and just hold exhibitions", he states.

With the approval of the board to devise a new annual program, which would initially be funded by the institution itself without any incentive laws or direct support, Carrilho invites curator Keyna Eleison to design the program in partnership with him and supervise the school.

EAV Parque Lage, a reference in artistic experimentation in Brazil and Latin America, has a long history of training artists and in free programs designed to strengthen social mobility and transit from positions of privilege. Therefore, revising the writing of the institution was inescapable.

“Going back to the school archives was a direct influence of the much I learned from working with Lisette Lagnado (EAV’s former director, to whom Carrilho was an assistant). It was essential to reread [critic] Frederico Moraes’ program from the 1990’s, which was based not on the idea of a school, but on the idea of a park”, Ulisses comments.

The coexistence of references has always been in EAV’s curriculum, a school concerned with also being a refuge for those who had no space during the time of the dictatorship: a marginal poetry, the feminists gathered by essayist Heloísa Buarque de Hollanda, the arrival of philosopher, activist, and teacher Lélia Gonzalez (1935-1994) to institutionally conceive black art in Brazil. All these references would give rise to the new program, also guided by the first years of the Gerchman management and the workshops of everyday, from 1975 to 1979. “It was by looking back that we made contemporaneity”, says the curator.

Amid the crisis in the sectors of culture and education resulting from a neoliberal system that devalues learning, emerges the program entitled *Education and Deformation*.

“It seemed interesting to us for an art school to think of the plasticity of the curriculum as a concept impregnated in the matter, as a possible synthesis of art”, reflects the curator. “[scenographer] Hélio Eichbauer (1941-2018), a former teacher at EAV, prepared a class syllabus that was a bird’s nest. There was a photograph of a bird’s nest in the syllabus! This is the realm of the artistic, that is why I talk about the plasticity of the curriculum.”

The program is, most of all, an exercise of delearning that incites to forget, to de-educate and to deform the very institution. Before teaching, schools must rearticulate themselves to learn. And this goes through the diversity of the individuals that compose them. According to the curator, a free school needs to find tricks other than practicing academicism. “Quoting Deleuze might be very cool, but it is not accessible to everyone, and creates some distance.”

Any direction out of the center

Education and Deformation has adopted as its route the sentence and the badge designed by Anna Bella Geiger, EAV teacher, in one of the first experiments of Brazilian video art, *Centerminal* (1974). Any

direction out of the center marks the resumption of a free mentoring program for artists residing in Rio, focused on theoretical foundation and poetic development in the field of art.

“The notion that we were developing a project for Parque Lage, located in the biggest urban forest in the world permeated our work the whole time. And planning the artistic, ethical, and aesthetical intersections of this location was a premise”, Keyna comments.

Already in the first year, the program, which selects artists via an open call, received a great number of submissions from people interested in deforming the school. If that was the wish of the coordinators, it was the students who did it. Individuals fully aware that EAV was not doing any favors by letting them in. They arrived there being sure that there was a lot to teach to the South Zone and that there was a range of cultural manifestations that did not fit that mansion. It was the Rio bourgeois’ loss.

There is a kind of system hacking in that because these individuals did not offer their experience out of benevolence, but because they understood that art was a potent strategy to echo their voices.

“Today we face the advance of the far-right neoliberal forces and a commodification of the individuals. People are led into occupying places previously made available for them. That is why we invited them to deform it, so that they could choose the place they want to occupy”, Ulisses reveals.

Regardless of the degree of experience the ones selected brought when they joined the program, there was a consensus from the beginning that everyone there would be called as an artist: “It has always been understood that the person who sees themselves as an artist has the right to be one, with no need of an external structure to legitimize that”, Carrilho strengthens.

How to deschool the training of an artist?

In 2019, Pernambuco born curator Clarissa Diniz joins the coordination of Education and Deformation. She says that when she joined the program there was already the perspective of deschooling the process of training artists as a doorway to conceive of a school free from the tradition and authoritarian pedagogies that structure education in Brazil.

“We understood that the best way to make this issue reverberate was to develop a model of shared education that started from multiple directions, scrambling the vectors: from the students to the teachers, from the students to the students and from the teachers to the teachers. And that went beyond the walls of the school”, Clarissa remembers. “To open walls and doors is also a political deschooling project, understanding that the school is part of a community and has its responsibilities before it.”

A literal gesture emerged based on that perspective: to give classes at the students' homes. An attempt to disassemble, from a methodological proposal, the notion of restricting the school to the physical space. "The school is the home, the city, it is the world", Clarissa states.

"Making this displacement, we put the context of the artist as a teaching context: the place where they live, the neighborhood, the story of their family, that is, the whole life circumstance of this individual matters."

According to Clarissa, the practice of moving the school through the city, making the affective place of dwelling and memory of each of these individuals also their place of exchanging knowledge was a leap for the program: "That was the core to think about what a pedagogical process in art can be, more horizontal and less hierarchical".

This process brought about another meaningful discharger for Education and Deformation: the alliances among artists-students. "As much as the education of an artist can take place individually, it is undeniable that it is a collective process. As no individual is formed alone, no artist is formed alone", says Keyna.

The dialogue among participants of the program and the alliances they consolidate are the propeller of the training process, beyond the figures of their coordinators or teachers. And going to the students' homes, the act of eating together, studying a text, or having a beer strengthened the exchange.

"As Paulo Freire would say, that is when a learning community happens. I strongly believe in the methodological potency of these small communities that, although transitory - because the course will eventually end -, make the alliances remain strong", Clarissa ponders.

Thinking about how to deschool the training of an artist also included revising the model of the graduating exhibition: "There is a beautiful aspect to it, which is the notion of pedagogical culmination, a rite of passage. But, at the same time, we wanted this stage to be characterized as part of a process and not as a triumphant end", Diniz analyzes.

"In 2019 we did the group show *Estopim e Segredo* (Fuse and Secret), which was presented in several cuts, in separate exhibition stages from subgroups managed by the artists themselves. It was the way we found to give visibility to the alliances and identifications established along the process. In the case of the show *Rebu*, presented in 2021, we found another possible response to the issue of EAV's communitarian responsibility, which was to hold the exhibition simultaneously at Parque Lage and Galeria 5 Bocas (which belongs to Allan Weber, one of the students of the program), in Brás de Pina, North zone of Rio, expanding the school beyond its own walls."

"In my view, one of the essential strengths of Deformation is presence. In two of the editions I participated, there was a displacement. Whether it was by taking the classes to the homes of the students or moving the entire program to the 5 Bocas favela. This body that moves

is a territory of learning and it is difficult to imagine that without presence. This program takes place in this affective transit with a body that is present, in this contamination. It is a lot about trust and about creating a safe space of listening and dialogue, welcoming doubts, and contradictions", Clarissa concluded.

Another aspect highlighted by her was the sharp drop in the protagonism of the portfolio in the selection process. "When you require an artist to have a portfolio, you restrict them to a series of highly excluding criteria. So, we considered other forms of expression, including Instagram. Breaking this logic was super important to eliminate one of the barriers of cultural and social exclusion in accessing the program.

And it became clear that the diversity of the group was the direct equivalent of the richness and complexity of the education process. What knowledge the artists would bring to the learning community was a valued criterion during the selection strategy. Besides parameters of race, gender, and geographical distribution.

EAV for All

The coordinators say they were surprised by "insubordinate and wonderful" attitudes from the artists throughout the process.

"In 2019 there was something very beautiful, a union of the students who, across groups, created a movement called EAV para Todes¹ (EAV For All). This work is symbolic because it was not requested, it was an autonomous movement across classes", Carrilho says. Up to that moment, the institution did not cover the costs of transportation and meals of the artists of Education and Deformation, "and we must remember that a lunch in Jardim Botânico costs a lot more than in Curicica or in São Gonçalo. The youngsters had to endure up to three hours in public transportation to have two and a half hours of class. It is a lot of will to learn!"

"When you see someone in full capacity of creating, but is not given access to basic rights and, even though, expresses their will to create and imagine other possibilities of a world, it is moving. It is in this small gap that art can happen", the curator states.

Rio artist **Diambe**, alongside another student in the program, **Tadáskia**, was one of the main articulators of the movement: "Her actions were essential in building the understanding on behalf of the school that the education process was also a political process of developing a type of institutionality that would be able to favor the presence of those bodies, at least paying for food and transportation", says Clarissa.

According to Carrilho, the program is a constant readjustment of economies, being that the one the institution makes or the one the students propose. "And I think it is beautiful that they have taught us that through a performative, but also economic situation, of internal agency and the creation of new alliances."

EAV for All mobilized the institution to think about to what extent the art system is available to new individuals and, starting in 2020, the school began to offer monthly stipends of R\$ 300 for students in the free programs. The resources came from the sale of works at ArtRio, kindly donated by artists connected to the institution.

Another important aspect for the program was the fact that some artists, like **Allan Weber** and **Lorena Pipa**, realized the festive potency of the School of Visual Arts as a space of action, not only for their works, but also for taking a political stance for the presence of these bodies at Parque Lage.

Dia de Baile (Party Day, 2021), by **Allan Weber**, is an intervention that integrates the Trafficking art series, which installs the tarpaulins of funk parties in Rio's favelas in contrasting architectures of the city, with the intent of deconstructing narratives and territories.

For Carrilho, it was a huge landmark having Allan taking his Party Day to the mansion in Parque Lage in the end of the school year of 2021. "It cleansed our souls; I think then we were able to give a public dimension to many discussions that used to happen internally."

"In the end of 2019, there was a concert by Lorena Pipa at the mansion, when she laid out a monumental banner in the pool patio reading 'For all'. This action of hers and Party Day, by Allan, are very important gestures. And, somehow, these are gestures that complement those of the school, when, throughout the program, it moved to the students' homes and to Galeria 5 Bocas", concludes Clarissa.

Another work mentioned by the coordinators as an example of deforming the school is *Monumento-documento à presença / Pesquisa e contrato ético* (Monument-document to presence / Research and ethical contract, 2018), by **Yhuri Cruz**, which exposes the absence of black bodies in academic spaces, focused on the School of Visual Arts.

"Yhuri's manifesto is fabulous. He also makes a count, cataloging how many racialized individuals went to EAV, also mentioning trans and non-binary people. He starts from the ethnic-racial issue to reflect on other ways of belonging in the school", Ulisses comments.

"And for all of us who were part of Education and Deformation in 2018, this work by Yhuri also leads back to the absence of Theusa (student Matheusa Passarelli, trans non-binary artist murdered in the first month of the program's existence). Maybe it was a way of elaborating a very important grief for that collective that was starting to develop", Keyna ponders.

The curator also remembers *Chuva de Direitos* (Rain of Rights, 2018), by Pernambuco-born Elilson, another artist participating in Education and Deformation that year. The work — which reproduces to scale a work card, the official document that records Brazilian workers' professional life and grants access to rights — dialogues with the performance *Chuva de Dinheiro* (Rain of Money, 1983), by Márcia

X and Ana Cavalcanti, unfolding issues of deterioration of work conditions at the same moment the then President Michel Temer revoked labor rights.

In polarized times, Education and Deformation is an ode to difference as a possibility for a dialogue. The program starts from the certainty that we do not need mirrors to talk to, the difference is necessary to arouse interest in the other. And this difference can be sum and potency.

(*Other people were essential for the conception, development, practice and maintenance of the Education and Deformation Program, such as Gleyce Kelly Heitor, Natália Nichols, Camilla Rocha Campos, Karen Aquini and Adriana Nakamuta.)

Testimonials from artists who participated in the program:

"Today I live in São Paulo, but my action in Rio owes much to Parque Lage, where I could reflect on the intersections of my research joining the universes of samba schools and contemporary art. It was during the *Escola sem Sítio* (Siteless School) program, my first experience at EAV, that I got an artist residency stipend in New York and took my first international trip, studying performance and black movements in the artistic and LGBTQIA+ scene there. Parque Lage was, without a doubt, the place where I grew as a researcher and artist. Many processes I use today come from experimentations that were born at the Education and Deformation classes. I believe it is very important to highlight the protagonism of young black artists in this program. My class took to Parque Lage, in 2018, the activism for more black people in the field of art, for more trans/transvestite people and for more suburban people, coming from the favela and the outskirts. My group raised discussions inside the institution about dissident bodies and about the urgency of plural discourses in contemporary art in Rio. If for many years Parque Lage was seen as a school dedicated to South Zone whites, I think my generation got in to transform that. It was a historical legacy left by the first class of the Education and Deformation program, whose presence definitely transformed the institution." (**Rafael Bqueer**, 30, trans non-binary visual artist from Belém do Pará)

EAV For All was a mobilization that Tadaskia and I made during Education and Deformation. We gave it this name because it relied on the help of all of us who were there experiencing art and had the goal of getting stipends for transportation and food. At that moment, I was starting the research I call "choreographies" and an important moment of the campaign was when Andréa Almeida, another student, and I made 21 cement sculptures with the words "transportation" and "food", which were choreographically activated by a great number of partners and thrown in the bottom of the school's swimming pool, a place related to leisure and idleness. We managed, with the help of artist Iole de Freitas, to distribute a stipend among us and, with these resources, I created the shared image of *Palavras Pesadas* (Heavy Words, 2019), which, today, integrates Memória Lage. We made an agreement with the school that, starting that year, artists would receive stipends to cover basic costs. The course was, for me, a place of freedom and

experimentation in good company and my work has gained much life ever since. (**Diambe**, 28, Rio artist, currently living in São Paulo)

“I had never taken part in a training program in contemporary art. Being in that place with other artists, with Ulisses and Clarissa, was very important for me and for my artistic trajectory. In the beginning, it was all very abstract... the work of the guys, the way people talked. It was quite difficult, but in time and, as I went to the classes, it all passed. And being in Parque Lage, being able to use that whole architecture was very cool! About the idea of the party, it is a cultural expression of ours, of the favela people and those living there. I wanted to take it to Lage because the party is very discriminated against by the media in general, showing this event as the “party of drug dealers”, saying there are only criminals and armed people there. On the contrary, it is a party, a gathering, a confraternization that brings income for the community, for the old ladies that set up stalls. The party goes way beyond what the media says. My idea of taking the party to EAV was to create this social contrast, the contrast of the tarpaulins (that we only see in *favelas* and in Baixada) mounted on that colonial-like architecture of last century. And also, to take to Parque Lage people who only go to that place to work. On that day, they went there to have a good time. So, this work had the intention of putting people together and create connections between different realities. That is why it was very important to have taken the exhibition *Rebu* to Galeria 5 Bocas, because guys in the favela always wanted to know what art was and what I did for a living. People in the community don’t know what contemporary art is. It was very important that the teachers and the other artists agreed to take the works there.” (**Allan Weber**, visual artist, owner of Galeria 5 Bocas, in Brás de Pina, North Zone of Rio)

“Parque Lage has this perspective of free learning, not tied to assessments, as it happens in a formal school. This was very positive for me. EAV ended up being a place for presenting and discussing my work in relation to the production of other artists, of other black, suburban and gender-dissident people too. This decentralized, non-normative gaze was very relevant for my work. It is really important that this program continues to exist with stipends and a decentralized thinking about what we can understand not only about Rio de Janeiro, but about Brazil.” (**Tadáskia**, 29, visual artist and resident of the West zone of Rio)

“Education and Deformation was a watershed for me, it inaugurated a phase in my career started by sound. I feel that from the process of collective listening and speaking I was able to find a way to another social and aesthetic consciousness. From the provocations suggested by the curators-teachers, thinkers-guests and mainly by the very artists, we created *EAV For All*, which focused on the permanence of the low-income scholarship holders through actions to raise funds. The motto “For All” served as a collective propeller: we made installations, performances, sculptures and received donations from collaborators, raising the resources needed for everybody to remain in the (de)formation. And also pushing the institution into adopting the permanence aid for the new classes to come. It was very gratifying

to directly contribute to the process, together with artists I admire so much. Inspired by the context, at the opening of our exhibition *Fuse and Secret*, I did the performance *Vernislage*, a catalyst of everything I was already investigating and what I learned throughout that year. There I introduced my band in a concert-manifesto, which had original songs and remakes, as well as knitted balaclavas, giant posters, popcorn in silver plates and the reading and distribution to the public of a Zapatista manifesto whose phrase summarized: for all, the light, for all, everything.” (**Lorena Pipa**, São Paulo visual artist)

“Participating in the program was a milestone in my trajectory as an artist. EAV is the only visual arts school that I know that is inside a socio-environmental protection area. Taking advantage of my experience in agriculture and herbs, I built a kind of spiral vegetable garden with edible plants with liturgical powers in the area where the indigenous people gather in Parque Lage. The installation did not last long because there was not the necessary maintenance on behalf of the institution. But I think my work also refers to the scarce relationship the urban man has with planting, and portraying this process is to signal where we are going at a time when talking about herbs, plants and feeding is directly related to political and territorial issues.” (**Mayara Velozo**, 29, visual artist, lives in Morro do Salgueiro, North zone of Rio)

ROBERTO CABOT

RELATIONAL AND RADICANT

In the mid 1980’s, I met Nicolas Bourriaud, a young art critic who, like me, an artist, was deeply dissatisfied with the notion of post-modernism of that time and was convinced that modernism was no longer the powerful device that had carved out the 20th century. Understanding the fact that modern universalism was not modern at all, but rather a cultural construct at the service of colonial power and served to establish European power in the world also disqualified, for us, modernism as an aesthetic of the future. Its principles and protocols seemed to us unsuitable for apprehending our time, but we realized that the very criticism we made of modernity was thought within a modern framework, with its dogmas and scientific truths, with its notion of infinite progress and historical determinism. We were searching for a way out of the modern paradigm to build an aesthetic for the 21st century.

The strict Eurocentrism that ruled the international art world at that moment also seemed absurd to us. And the exhibition *Les magiciens de la terre*, curated by Jean-Hubert Martin in 1989, very controversial at that time, came to demonstrate the relevance of this criticism. In this exhibition the curator showed for the first time works of contemporary art in interaction with so-called “ethnic” works, short-circuiting the notion of contemporary art and exposing the Eurocentrism that ruled the art system at the time.

On the other hand, the Modern also brought ideas that seemed precious

to us, such as individual freedom of expression, the social function of popularized art connected with the surrounding reality, the belief in the power of art to contribute to human evolution by subverting obsolete traditions and creating new ways of seeing the world, new ways of expressing oneself. And of course, Duchamp's contribution, which seemed to us irreversible and indispensable.

It is in this context that our long dialogue with Nicolas Bourriaud is established, initially around the questioning of the modernist historical account, which continues to develop today with a view to the future. Our conversations were largely fueled by the thinking of Deleuze and Guattari. We were mainly interested in their model of rhizomatic thought. In 1986 I had the privilege of meeting Félix Guattari, we talked almost daily - a relationship that determined the foundations of my thinking to this date and founded the dialogue we have had for decades with Bourriaud.

The rhizome proposed a way out of the vertical, centralized account of the history of modernist art. And allowed us to think about other development processes for the work and life. Schizoanalysis, the figure of the desiring machine, were also part of the formidable intellectual instruments on which our conversations were based. The future art critic and curator Nicolas Bourriaud already had at the time a deep and subtle understanding of these concepts and was beginning to develop his way of decrypting contemporary art and the world, which then started the colossal transformation that we are still experiencing, driven by the then unprecedented accumulation of capital, and by the technological explosion originated by the digitization of the world. Digitization that meant dematerialization, and in fact, we were experiencing, due to the exponential development of mass media and globalization, the dematerialization of inter-human relations, which were increasingly becoming mere representations of standardized relationships.

It is in this context (described here in an extremely succinct way adapted to the humble intentions of this essay) that Bourriaud writes the series of articles initially published in the magazine he co-founded in Paris in 1992, the quarterly *Documents sur l'art contemporain*, which were published in 1998 as a collection in the now historic *Relational aesthetics*.

At first, the book was subjected to a series of misunderstandings, being the most recurrent two the idea that it was the manifesto of a "movement," and that all art, after all, has always been relational. Those misunderstandings and other circumstantial criticism did not prevent it from becoming, upon its publication in English in 2002, a best seller, and shortly after, a worldwide reference work.

Clarifying those two misunderstandings is necessary in order to appreciate the importance of the work and the author's precocious intellectual finesse. "Relational aesthetics" was never thought of as describing some artistic movement, even if at the time, a group of artists appeared in the French scene, some coming from the Grenoble art school, who built their work around the issue of interpersonal relations

where the spectator was the material and agent of the works. That type of artistic *démarche* preceded the 1990's. The Dada movement in the beginning of the 20th century had already produced performances where the spectator was part of the artistic device. The Fluxus collective in the 1960's, as well as the Viennese actionists, the Russian avant-garde of the 1920's, Ligia Clark, Hélio Oiticica, Marina Abramovic, and many others, developed works that functioned as situations that created relations. However, until Bourriaud's reflection there was not a true analysis and description of this aspect of art, and artists who worked in this aesthetic found themselves in a certain theoretical vacuum. Just as all art has always been conceptual, conceptual art was necessary to come up with a formulation of this aspect of art. Bourriaud's invaluable contribution is also to have defined terms and concepts to describe this constitutive element of what we call art, such as the notion of transitivity, and his brilliant analysis of the space-time inherent to each form of artistic expression.

Art, according to Bourriaud, offers transversal paths to the "highways of communication" that allow direct interaction between individuals. The specifically relational work "does not propose a space to be covered, but a duration to be experienced," dematerialized art leaves the space to develop in time.

Bourriaud was not content to produce an analytical description of art at a given moment, he is one of the few contemporary critics with an opus of 6 books in a coherent line that follows the development of art in our time in the last thirty years, providing observations, definitions, notions, which open up countless paths and offer perspectives rich in ramifications. He considers the exhibitions he organizes as equivalent to writing, reflections on the paths of art.

The book *The radican* is another milestone in Bourriaud's work, where he puts the notion of "radican" in counterpoint to modern radicalism, invoking concepts from Deleuze and Guattari with Lacanian lens and a transversal vision of knowledge – with diagonal references ranging from Bataille to Gramsci, from Althusser to Walter Benjamin, through Marx and Greenberg, among many others.

The radical is what comes from the root, what originates from a single, immobile root. This search for radicalism as a search for the original root that is ripped out and displayed as a trophy is, as the critic says, the obsession of modernism. The radican, on the other hand, does not have a single root, it rather creates a network of radicles, it spreads through the space adapting to each context in a process of complexification, instead of radical simplification. The radical seeks the origin, the purity, whereas the radican spreads, interacts, and transforms constantly, without any shape, to build the future. The radican speaks about a contemporary being in permanent interaction with its environment, its time, in constant transformation. The radican is polymorphic and has multiple origins, like a kind of 21st century *Macunaíma*. The text speaks about us, inhabitants of a world in furious transmutation, and about us, artists confronted with contexts increasingly more complex and diversified.

It is not appropriate here to comment on the sequence of the six books, but Bourriaud's thinking becomes clear in its deep coherence when considered in the sequence of his publications and exhibitions. As a good radical, he keeps himself in constant movement while building a network of meanings with multiple roots and which is projected into the future.

THAIS MEDEIROS

The publication is available for download on the page <http://floatingbear-poemas.superhi.com/>

REBECCA LOCKWOOD

BEING FOOD A POLITICAL SPHERE, IS IT POSSIBLE TO DETERMINE IF A PERSON IS A RIGHT-WINGER OR A LEFT-WINGER BY THE RECIPES THEY CHOOSE TO PUT ON THE TABLE?

In opposition to the Couscous Royal, which is at the top of the ranking of the favorite recipes of the French and is considered a dish of Moroccan origin we have the Steak Frites (steak with fries), elected by the right-wing the symbol of French culture resistance. Refusing to eat couscous is a way to protest immigration and has become a statement of the far-right. But, ironically, the Couscous Royal, in which you mix various meats, was actually created in France.

Another recipe appropriated by the right-wing is the jambon beurre (a ham and butter baguette sandwich). This is because any recipe with pork or wine excludes most Muslims, who don't eat this meat.

Does it make sense? And in Brazil, do we have how to compare?

It has been normal for some time to associate food to political positions. There were elections in Brazil when those who ate coxinha (battered fried shredded chicken covered in dough) were right-winged and those who preferred a baloney sandwich were left-winged.

For Rosângela Malletti, a Brazilian journalist based in Paris, who began researching this topic, the controversy of right-wing food and left-wing food is real, but it is a delicate subject we must be careful with.

For chef Marina Stroh, owner of La Brigaderie de Paris, this is all a way to communicate, a way to speak to the masses and which would not define a political position.

For French writer Christophe Duchatellet, the choice of ethical ingredients could define a left-wing cuisine, as well as a creative, avant-guard one. For him, the left-wing cuisine must be utopian. The right-wing cuisine would be the food of bourgeois homes.

As for Brazilian-French visual artist Roberto Cabot, right-wing food is more elitist, exclusive, whereas left-wing food is affordable to everyone. But is it?

The concept of right and left emerged in France during the French Revolution. On the right side of the king sat the conservatives. On his left side, the contestants. So, it's only normal that this type of discussion is still alive here. Thinking about this controversy I prepared a list of questions and answers about the topic adapted to Brazil. Here we go:

Question: Those who eat shrimp are what?

Answer: in the current context, left-wingers.

In Brazil, shrimp became the hero of the left, although it's an expensive ingredient. First, there was the controversy of actor and director Wagner Moura eating shrimp at a settlement of the Landless Rural Workers Movement (Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra – MST) and being widely criticized by the far-right. The dish in question was the shrimp in the acarajé recipe, and MST's response to the provocation was that those who like to see poor people eating bones are the right-wingers. But shrimp was definitely considered a left-wing thing when it led to the hospitalization of the right-wing candidate.

Question: Those who eat brigadeiro are right-wingers?

Answers: They used to be

Brazilians' favorite sweet was created for a presidential campaign among the military and ended up associating condensed milk to white male supremacy which, in a milk industry campaign, changed several traditional Brazilian recipes, bringing about the brigadeiro.

In comparison to France, for instance, if we think about the geographical location of the country in the center of Eastern Europe, long before its foundation as such, the territory has always been a place of passing and mixing, as is Brazil. Its cuisine has also been influenced by different peoples, as Brazilian cuisine.

There's no exclusively French cuisine, the same way there's no exclusively Brazilian cuisine. The only cuisine that hasn't come from abroad in Brazil is the indigenous gastronomy, which has also been influenced. It is impossible for cultures not to be mixed when they meet. Culture is alive, and so is cooking.

Question: Can the left eat caviar?

Answer: yes

The expression "gauche caviar" comes with the idea of someone who hates the bourgeois but loves their lifestyle. The nickname "gauche caviar" emerged in France and has found similar expressions in other languages: champagne socialist in England, festive left in Brazil, limousine liberal in the United States, radical chic in Italy or salon socialist in Germany. It's a pejorative term that defines people with socialist ideas who don't give up luxury and glamour.

Since when does one need to be poor to be a left-winger? The term “gauche caviar” is undoubtedly morally questionable. Those who defend this idea tend to spread fear of socialist thinking. The left doesn’t wish poverty for everybody, as they say. The left wishes abundance and pleasure for everybody, for that matter. For former president Lula, an icon of Brazilian left, “everyone has the right to have breakfast, lunch, and dinner.” As for France, everyone should have the right to have brioches and drink champagne.

Question: Is eating at a restaurant a right-wing thing?

Answer: no

On the contrary, eating at a restaurant is a left-wing thing. The French Revolution was responsible for the opening of the first restaurants in the world. And what is a restaurant? It’s a place where you have access to food with personalized service, provided that you pay for what is in the menu. That way, what was served at the palace in Versailles before the Revolution and only for the king and court, is democratized at a restaurant. Access to the delicacies of royalty becomes available for all. Before the French Revolution there was one restaurant in Paris and, two years later, more than two thousand.

Question: Is eating at a fancy restaurant a right-wing thing?

Answer: not exactly.

Here in France, but also in Brazil, many restaurants are ranked in stars. The number one criterion besides, obviously, great technical execution when preparing a dish, is the choice of the ingredients, their origin and quality, which should be first-class. Being ecological and sustainable is one of the top criteria. Being local and seasonal is key. So, when eating at a starred restaurant, the client has access to the list of producers and the guarantee that they are not causing harm to the planet.

A new law that has just been passed in France obliges restaurants to include in the menu the origin of the meats. This has been a concern for many people who don’t follow the criteria of the starred restaurants and prefer to import cheap products from far away without quality control, only based on price. This new rule has been shaking the market here.

Question: Is being a vegan a left-wing thing?

Answer: it depends

Being conscious of the origin of the ingredient chosen to eat and having knowledge about the distribution chain is thinking about ecology, animal rights, human rights, feminism, vegetarianism, recyclable energy, that is, topics connected with the left-wing agenda which, by nature, is critical of the system.

Veganism also started by criticizing the food industry that explores and massacres billions of animals every year. Taking meat out of the plate or any animal product, even honey, emerges as a protest, a wish for change, hope of a better world. But are all vegans left-wingers?

No, in fact, today, there is a good part of the far-right that has taken advantage of this movement and doesn’t associate capitalism to the problem. Right-wing vegans don’t get to the heart of the matter because it doesn’t interest them. There are even fascists who think of themselves as superior for being able to follow this diet, after all, even Hitler was a vegetarian.

Question: Can a person be an activist and eat Nutella?

Answer: complicated, but there is a solution

This mocking term arises from the difference between being “roots” or “nutella.” When a person is roots, they are authentic, while a nutella person loves privilege. But it also comes from the pejorative notion that many environmentalists, for instance, defend the preservation of the Amazon, but eat Nutella, which destroys forests in Asia with industrialized palm oil.

The truth is that the industrialized palm oil, transparent and refined, which has nothing to do with the fruit’s dendê oil, is really devastating forests in Asia. But there are many other products like Nutella which don’t have this refined palm oil. It’s worth reading the packages to choose good products without this industrialized palm oil, after all, we all have the right to eat a delicious chocolate and hazel cream and still defend the planet.

Question: Is hunting supporting the far-right?

Answer: yes

In Europe, hunting is considered unnecessary and cruel. Today, people hunt for sport and not out of necessity. Environmentalists want to ban it. But explaining this to an Indigenous Brazilian who hunts to eat, as well as imposing a vegetarian philosophy, is a little more complicated. Yes, they hunt, but they have a different philosophy. For the indigenous there’s no difference between an animal and a human, for them they’re all endowed with the same spirit. But, for a European or a Brazilian living in a city, why hunt? It’s also super dangerous, in the last twenty years in France 450 people died in accidents with firearms while hunting.

The steak-frites of the French, and even the wine, are associated with virility, same as Trump’s barbecue in the USA. Meat and wine are similar because both have the image of blood and domination by force. But just the frites, just the french fries, without the steak, are something else. French fries are heroes in France. That’s why, when combined with something else, like mussel, they become very left-wing.

Question: Is there right-wing food and left-wing food?

Answer: no answer

Food is a formidable thing, it passes by poetry, sociology, geopolitics and chemistry. As French philosopher Roland Barthes said, a recipe is cinema, a universe of images with its own language and mythology to be deconstructed. And this deconstruction leads to changes in the

semantics of food. Potatoes were considered poisonous in France until the 17th century. Sugar, for a French, has a different meaning than for a Brazilian, once these are cultures with different tastes and semantics. And this varies throughout time.

The tastes we adopt to live in community are constructed by ideologies that lodge themselves anywhere, not only in socialism, but also in consumerism, nazism, liberalism, as well as in objects and recipes. What exists is a discourse built in opposition to what is natural. Knowledge about flavor can turn left or right and then change again.

MOQUECA DE CAMARÃO À BAIANA (BAHIAN SHRIMP STEW)

This recipe was given to me by Bahian Mariana Edelweiss, who lives in Paris. The best moqueca I've ever eaten. I used the base of the recipe for a xinxim chicken I served at a restaurant here in the city of lights.

Serves 10

Base for the moqueca (same for vatapá or xinxim)

100g dried little shrimp 200g cashew nuts

200g peanuts

600ml coconut milk

3 big white onions

130g ginger

1 spoon salt

Moqueca

2kg medium gray peeled fresh shrimp

2 spoons rice flour

400ml coconut milk + approximately same quantity of water

Dendê to taste

Coriander to decorate

1kg cassava flour

1 garlic bulb

6 bananas

Base and moqueca

The first thing is to prepare the base, which consists in sauteing the onion with the ginger and then mixing in the shrimp, peanuts, and cashew nuts with the coconut milk. If needed, you can add water to reach the desired consistency. Then, cook the fresh clean shrimp in this base. Add dendê to taste. Decorate with coriander leaves.

Farofa de dendê

Fry the garlic in dendê and then add the cassava flour. Sauté over low heat until crispy. Don't cover the farofa even after done, or it will lose crispiness.

Banana

Fry the bananas in dendê until crispy.

Açaçá

This rice puree* is delicious. Mix the coconut milk with the water.

Add the rice flour and dissolve well. Take to really low heat to the point of porridge. Season with salt.

STEAK FRITES

My recipe inspired by the secret sauce of the Entrecôte restaurant, in Paris. (Any resemblance to reality is purely coincidental)

Serves 4

4 ribeye steaks (200g each)

1kg potatoes

500ml sunflower oil

1 small onion

1 bunch of fresh tarragon

½ bunch of chervil

150g spinach

2 leaves basil

2 leaves sage

1 spoon Dijon mustard

1 spoon walnuts

4 anchovies

50g capers

100g butter

120g cream

Salt flower and freshly ground black pepper to taste

Steak

Leave the meat at room temperature and season with black pepper.

Heat a non-stick frying pan, add just a little butter and oil - very little, indeed. Once it gets really hot, add the meat, and let it brown. The cooking point is up to you. I like it rare. Salt when done.

French fries

Peel the potatoes and cut into sticks. Heat the oil and fry over low heat, between 140 and 160° C. Do not brown the potatoes at this point. Remove them from the oil, drain on paper towel and let cool. In the second frying, heat the oil to around 180° C. This time, let it brown. Drain on paper towel and season with salt flower.

Sauce

Remove the leaves of the tarragon, basil, and sage. You can use the whole chervil. Boil water, then throw in the herbs and the spinach for less than one minute. It is just a quick boil, then remove the herbs immediately and throw them in a bowl with water and ice. This way you keep the green of the chlorophyll a lot more vivid than the usual. Squeeze everything with your hands to drain all water. Reserve. Brown the chopped onion in a little butter. Add the greens and all other ingredients. Let it boil for 5 minutes and blend everything together. You can use a sieve for a finer sauce, but it can also be served as it is. Salt to taste, but be careful, once the capers, mustard and anchovies are salty, so do it in the end. If the sauce is a little thick add water or more cream.

JOÃO DANTAS, RESIDENCY AND NATURE

I was invited by Babel's editor, visual artist Armando Mattos, to assist in the residency process of Alagoas artist João Dantas at the Art Biennial of Búzios (BAB): the transformations produced by the experience of displacement, dialogue, and reading. My first contact with the young artist was at the exhibition *alineaescada*, an occupation at the *alinalice* collective studio and exhibition center, directed by the also visual artist Leo Ayres. *alineaescada*: João Dantas disposed, above the stairwell of the old townhouse, operations of tension and balance between materials of contrasting weight, texture, and malleability, resulting in the suspension of stones tensioned by strings and cotton threads. As these works of material tension question the characteristics attributed to the elements – weight and lightness, hardness, and flaccidity, among other –, naturalized by our empirical experience, denaturalizing those attributes makes us question qualities that are not always material, but effects of empirical experience, as the weight of a stone and the malleability of a twine.

The issue of nature – and the qualities of original and anteriority – reappear in a conversation with the artist when he proposes the work that results from the residency. Studying the story of Búzios, Dantas discovers the presence of original, quilombola and indigenous peoples in the region and questions if there is another way of highlighting this absence, rather than through elements of nature. Primitive nature, prior to civilization, the original that is irrevocably in the suspended stones of *alineaescada* – his gesture of suspending questions what the senses, science and generations confirm. To this questioning gesture, Dantas gives the name of “intention” or “tention”, in a homophone game with the “tension” produced between materials. The *tention*, for the artist, has the meaning of project, of movement towards something, an overtaking of oneself. And such are his works that seek, through making, a fictional space beyond what is experienced and beyond what one is.

Nature idealized in its primitivism was questioned by me, once, being a term understood as opposed to culture, can only be its counterpart and, as opposed to human nature – culture –, could not even be inhabited. The article *City, nature and illusion: Ítalo Calvino and the modern epics in the misadventures of Marcovaldo or The seasons in the city* (Cidade, natureza e ilusão: Ítalo Calvino e a épica moderna nas desventuras de *Marcovaldo ou As estações na cidade*), by social scientist Camila Pierobon (2012), became the place of discussion on the concept of nature. The author identifies in Calvino's character the *blasé* individual of Georg Simmel who, for being intensely stimulated in the modern city by the “diversity, multiplicity, heterogeneity, velocity, fugacity” (PIEROBON, 2012, p. 104), can only react through intellect and rationality. The senses blunted by the excess of stimuli only function in a highly subjective and interiorized order, making Marcovaldo – Calvino's character – idealize as primitive, welcoming nature the hard life in the country, the animals packed in the supermarket, the

whiteness of the street taken by a blizzard.

Observing Marcovaldo's fantasy we perceive the Search for a romanticized nature and the dream of a return to a bucolic past as a place of happiness, as utopia, which in tales establishes a relation of inversion of the reality that the character experiments daily. (PIEROBON, 2012, p. 103)

The arrival of Calvino, Marcovaldo and Simmel in the residency gave João Dantas awareness of the work as a subjective fictional and interior space that, far from holding back – as for Marcovaldo –, seeks to project itself towards the other, intends the dialogue and the encounter with the modern city. Nature ceased to be the nostalgic and irretrievable theme of an idealized past to become the gap, the space “between”, the opening to be lived as fiction in the works. In response to the text by Pierobon presented, Dantas showed me photographs that make the space produced by tensioning the materials two-dimensional through the overlay of images. There is always a space, an irrepressible and irrevocable displacement in his works.

References:

PIEROBON, C. Cidade, natureza e ilusão: Ítalo Calvino e a épica moderna nas desventuras de *Marcovaldo ou As estações na cidade*. Intratextos. Rio de Janeiro, Número Especial 03, pp. 96-111, 2012

ARMANDO MATTOS

APOCALIPSE CHA CHA CHA THE APOCALYPSE IN THE END OF THE WORLD

In the last three editions of bab residency, between 2021 and 2022, the initially restricted socialization pointed to new ways of interaction and participation among the artists. We took off our masks, our front is now nature, and we are affected by it.

Being a collective curatorial project, “bab in the end of the world or Apocalypse cha-cha-cha” is guided by new paths: a residency of and for artists, shaped by the strong influence and consequent resistance to the dark times of these last four years.

By creating an environment conducive to experimentation and creative sensitization, we developed actions, experimental and relational strategies stimulated by everyday life, at home, in the midst of abundant nature. Our senses were diverted to the surroundings, to the beaches of Caravelas, José Gonçalves, Tucuns and Però. An activism proposition that aims to draw attention to the urgent issue of preserving the region's natural environment, constantly threatened by speculative, predatory real estate activity.

We were affected by affections, we were together, there was bread, cigarettes, la Clark's text, veganism, the immersion into the work in the

woods; there was Tabatinga, and with it the Indians and Quilombolas; there was an eclipse, the art show opening, distinguished visitors in furs, José Gonçalves' wet stone, the trail in Caravelas, flags flying over the dunes of Perú, words that dissolved, the embroidery, the light at the end of the tunnel, the work of hands, the mirror, the collective work of Néle and Felipe, Fernando, Luciano, Marta, Susana, André, Livia, Daniel, Analu, Ricardo and Sylvia that generated the possibility of playful spontaneity in encounters that encourage reflection on the transforming potential of life in its everyday relationships, not only to revisit things as they were before the pandemic, but, through creative coexistence, review our adaptability to living and having relationships inspired by nature.

We were once again together, confirming what, since the inaugural act of bab biennial, has guided all editions: ART is presence, experience, affection.

SYLVIA WERNECK

DIVING

I have always liked art residencies. Maybe because what interests me the most in anything I do is the possibility of experiencing new things, even if from elements I already know. I like residencies even if, as was my case in the two experiences I write about here, I'm in the position of an orientator, or "spy." I like residencies because they are always unique, with unique people conducting unique investigations. Such singularity is what nurtures learning, both for me and for the artists.

Participating in a residency used to mean, up to a short time ago, literally residing for a limited amount of time in a place that is different from that where the artist lived. It is no longer like that and, since the beginning of the covid-19 pandemic, even remote modalities have emerged. The fact is that a period for diving into the creative process always contributes for the development of artistic research. At this point, I call attention to the exercise of art criticism – to write about art, think about art also implies creating something new, once it involves dialoguing with production, which often adds layers of meaning to the artist's work (I rely on Umberto Eco, who won't let me lie about the openness of the work). The "magic" of residencies lies on the displacement of the usual place of creating, a distance that changes the perception of what one usually does - everything gains new perspectives. And where does art come from, if not from perspectives?

In October of 2021 I went to Búzios for BAB Residency, an oasis of nature in a gated community far from the hectic touristic center and beaches. It was my second time. The first one, quite short, in 2018, worked as territory recognition and, although it lasted just a few days, I exchanged with Armando, this restless-minded enfant terrible, ideas that up to this date we develop without a schedule, according to the circumstances. BAB doesn't have a program or steady periodicity and

doesn't require the development of a project, although it has happened in practically all of the occasions it took place, since the first edition, 15 years ago. From artists at the beginning of their careers to those now well established, like Opavivará! and Panmela Castro, a lot of art emerged from Armando's invitation. BAB just happens, and everything that happens at BAB flourishes, at that moment or later.

And so it was in 2021, when Felipe Moraes, Néle Azevedo and I were the first ones to stay at the rooms recently built to host the artists (or curators like myself), who previously stayed at hotels. As usual, BAB happened. Néle and Felipe quickly hit it off and the environment they encountered fueled subjects on which they had already been working – respectively the environment and popular culture. Luiz Randon, who has a stamping workshop on site, was "co-opted" and became a key presence that week, sharing with us gastronomic experiences and transmitting to the artists the fundamentals of his craft, which both of them used to stamp hammocks they bought when we went to the beach upon my suggestion that the Minas Gerais native Néle "had to swim in the ocean". The samba Felipe brought in his playlist was present in our ears and in the incidental performances he and Néle created in the woods. What happened at BAB continues to reverberate in their later works.

In the *Paulicéia Desvairada*² where Carnaval had been suspended, February was the month when Residency #2 of Edifício Vera materialized itself. I elaborated the program from two provocations: how the historical downtown São Paulo affects the work and how the presence of artists in that place affects the surroundings. Edifício Vera, traditionally commercial, is in a region without residential buildings, where people are always passing by (except for the tragic exponential growth of homeless people) and don't develop links with the territory. The 19 artists occupied shared studios over three weeks of daily contact with the reality of the building, the city center of a thousand contrasts and with the projects of their peers. From there, partnerships, friendships, creative contaminations and, of course, a lot of art emerged, shared not only with the public that visited the open studios, but also with the residents of Ocupação 9 de Julho³, where, on the last day, there was a happening articulated by Desali.

Once they were not living in the building, the immersion included each artist's trips to and from Vera, broadening the creative "space." Our walks served to share perceptions about a place so loaded with narratives such as downtown São Paulo. There were several topics on which the residents focused, from instances of power to the superficiality of relationships, from the polyphony of pasts suffocated by concrete to social fractures. Throughout those days, on the "round" through the studios, I saw fluid processes and also doubts, I saw changes in routes and old concerns unfolding. I saw silhouettes in hurried rhythms captured by Ana Helena Lima. I saw Exu opening the way of Angélica Arechavala. I saw the steps we followed yesterday affecting those of today by André Ianni. I saw Bel Ysoh collect the traces of reality in a sphere of clay. I saw Cristina Canepa present the wealth of the soil. I saw Desali and Palestina give stage to those who

are invisible. I saw fissures transformed into new paths by Jeff Barbato. I saw Krika Paskim value topographies swallowed by the metropolis. I saw Marcos Pereira de Almeida use rubber fragments to compose volumes integrated into the urban design. I saw Flavia Ventura's brush escape the canvas and invade the public walkway. I saw Rafaela Jemmene creating spaces and weaving stories. I saw Thatiana Cardoso measure illusions. I saw the "excavations" of archeological sites by Fóssil. I saw Renato Almeida's mapping unfold as urban intervention. I saw Xikão perform performativities imposed by social networks. I saw Taís Cabral's alchemic art. I saw Gina Dinucci denounce the violence behind what glitters. I saw Deolinda Aguiar design solid forms from unsustainable circumstances. More than anything, I saw commitment.

FERNANDO GERHEIM

A TOSS OF WHELKS WILL NEVER RULE OUT CHANCE OR A TRACE IN YOUR EYELID

(an account of 15th Bab art-residency)

The idea of Art Residency must be somewhere between what was expressed in the old surrealist sign hung on the bedroom door - "do not disturb, artist at work" - and that other infallible warning, so common today: "smile, you're on camera". By the way, the latter could have been replaced by "smile, your data is being mined". Life is mining territory and data mining from our activity in mobile devices has turned our subjectivity into a Serra Pelada⁴ of symbols. In a detournement from this ebullient fusion point between life and Big Data is Bab Bienal's alchemical proposal of entwining life and art. Following the anti-alphabetical order of the counter code, the guests for its 15th edition were Ricardo Becker, Marta Jourdan, Luciano Bogado, and I, also in charge of the *escrevivência*⁵ of this text. Unfortunately, artist Ana Hortides could not come due to suspicion of Covid-19.

I left home that Saturday, May 14th, taking in my luggage a mold resembling those for making ice, but with letters instead of the little cubes, my cheap note pad from the last neighborhood stationary store and a paper sheet with a printed poem in which there was the word búzios (whelks), not meaning the name of the city, but the shells used as an oracle. I stopped by Becker's to pick him up. He put in the trunk of the car two mink écharpes that had belonged to his grandmother and a very old knife, useless for cutting. He was in doubt whether he should take some snail shells and called me to see them. Like me, he didn't have the slightest idea about what he would do. The most he could decide on was to take those objects: two scarves, a useless knife and snail shells.

"I'm not sure if I closed the gate", Becker said, a little after we left. Just in case, we went back. Yes, he had closed it.

We drove there directly without any stops on the road. A sentence said during the trip that I would highlight was when Becker said as an

option for the artist residency: "We can always not do anything."

Three hours later we arrived at Bab, which is also Armando Matos' house. Bab means Bienal Anual de Búzios (Annual Búzios Biennial). The nonsensical reference to art biennials, besides the pleasant bilabial sound, says a lot about what it is. Armando Matos is an artist and curator, having worked for years as an assistant in the Gilberto Chateaubriand collection, and addresses in his highly conceptual work the issue of institutional critique in art. When he moved to Búzios he founded Bab, which in the first years took place as an art show at a physical place in the trendy Orla Bardot. Discovering the tourist resort town, on whose beaches Brigitte once bathed, Armando met Miriam Danowski, one of the partners and editors of the cultural newspaper O Peru Molhado, with which he started to collaborate by writing a column. Later, Bab started to make more incisive interventions in the city with artists residing there for a while and making works in the public space. The term Artist Residency was not yet used, but the *avant-la-lettre* idea was already to develop works in loco which related to the town not only as a physical space, but also as a narrative one, with the stories that constitute it as well. The artists invited stayed in inns. With Bab, Búzios began to be also associated with contemporary art.

Armando welcomed us at the gate. We went in walking on the gravel floor. Now, besides the house where he lives, there is another one, still partially under construction, with rooms for the artists. They are spacious houses, light and airy on the inside, and on the outside seem camouflaged among the trees. The wooden decks of the porches have openings for the free passage of tree trunks, whose crowns lean over the roofs of the high ceiling rooms, thus making the windows, at varied heights and wall lengths, produce shadows in a pre-cinema that one can also contemplate, among the artworks, under the light curdled by the leaves. In my room, there was a geometric Volpi beside the bed. There was also, on the land, gardens integrated to the buildings by thorough landscaping and a grove resembling a semi-fabulous orchard crossed by narrow paths crisscrossing each other.

As usual, the kitchen, which forms a single environment with the living room, functioned as the socializing place. After taking the sourdough fermented by 24 hours from the oven, Luciano put the warm bread on the table. Luiz Randon and Beck, the black and white cat, also appeared. Before going to sleep, I dissolved black acrylic paint, that Armando had in the studio, filled the mold, and put it in the freezer. While we dreamed, the alphabet changed states.

I dreamed a lot that first night. And the next morning if I am not mistaken, I remembered the dreams. Now, however, if they are active, it is in the same place where Becker thought he had left the gate open - oblivion. He had closed the gate automatically, as a surrealist writes. When I woke up, I wrote down the words I could write with the black ice letters. I planned how the distribution of the letters should be to form a circle. The only repeated letter was "A". The words I would write could not have repeated letters, except for this one. It was a limitation I would have to deal with. As a way of thinking, I wrote down the

words “time / now / state / trans / form” and others. I wrote down a composite word made of two words, which I can not write on this keyboard. The word joined “space” and “image”, but as I had only one “e”, I put the word “image” upside down in relation to “space”, so that the same “e” served for both. It was this solution, which came from the limitation, that I chose. I conceived the poem as an action that would be image itself. An image that involved the body and the space. A more hieroglyphic than alphabetic writing.

Our breakfast that Sunday morning left only crumbs. We went on an incursion to a corner of the garden where perhaps the action could be carried out. It was a little narrow. Armando had the idea of us making the work on the slab of a house under construction nearby. It was Sunday. The construction workers were not working. We took a ladder to take photographs from above.

The walls of the house had already been built, but we did not find a door to reach the slab. We used the portable ladder we had taken. On the slab we saw the green wasteland of a vast unbuilt area.

Starting with the “A”, following the alphabetical order, I placed the 26 letters on the cement floor until I completed a circle, as if the letters were the numbers of a clock. Then I displaced to the center of the circle the letters needed to write the word “image”. Upside down in relation to it, using the same “e”, I wrote the word “space”. It was as if those letters were attracted to one another, coming together in a certain order to shape the idea, forming the words whose apparition, at a certain moment, would be ephemeral. As the slab was hot, the letters melted quickly. As they went from solid to liquid state, the words “image” and “space” formed a black stain whose contours drew, by the contact with the rugosity and roughness of the light gray cement surface, an asemic writing of the unexpressed, graphically expressive. That writing made of black ice letters and spherical shape, mirroring the celestial dome, was meant to be read in the segment of time between solid and liquid. I baptized the work, in a version that could be written on alphabetic keyboards, “spacegami”. It reminded me of origami.

Lunch was prepared collectively. We roasted and ate anchovies. Then we lolled in the living room. Marta, who is researching tales, had brought Lygia Clark’s book *Meu Doce Rio* (My sweet river). She and Armando read some excerpts. Written in Paris in 1975 and published in 1982 by Galeria Paulo Klabin, in this tale, which seems to describe a cosmogony mixing several mythologies, “tears-petals” fall from the sky over the sweet river and one tear “says to the eye”: “- I am the star that falls, leaving a trace on your eyelid”.

The correspondence between the eye that sees and the vestige of something that flickered in time and disappeared made me pensive. The virgin and the Ogre are involved in that cosmogony of the creation of the world. Intoxicated by the reading, accompanied by herbs and liqueurs, we listened to the phrases that sounded in the room under the cinema of rustling shadows:

“The virgin now has the phallic breathing, screams, feels her uterus touched by a hand. The ogre breathes with the virgin. The virgin perceives the body of the Ogre as an erect penis. The body of the virgin depetrifies and turns into flesh. The ogre bends over it, trembling, and the trembling virgin feels the man.”

Becker showed up in the living room with the fur scarf. Marta continued:

“A water surface, in the bottom, a red stain. The virgin removes the red stain which turns into ashes in the cup of her hand. Inside the Ogre’s eyes, the virgin sees a water surface; landed on it, a lit flame flows.”

The night fell, black as Beck’s fur, lying languidly under the chair. The hustle died down.

No one heard the sound of the ocean in the snails’ shells kept in Becker’s luggage.

“There’s going to be an eclipse today”, Marta announced, coming in the room.

Someone searched for information on Google. The phenomenon started at 22:30h and was called “Blood Moon”. It would enter the early morning. We went to wait lying down around the pool.

We turned off the lights to better see the night. Someone rolled a joint. We watched the arc of the starry sky. With our little astronomical knowledge, we located Orion’s Belt. We looked for the Southern Cross. There was some discussion. We didn’t reach a consensus on the location of the constellation. We continued to watch the sky in silence.

“It’s wrong.” Becker said, all of a sudden.

There was a muffled laugh. He went on: “That star should not be there.”

Another laugh.

“The sky is wrong; you are the one who’s right.” Luciano said. Guffaws.

After a false alarm, there was no doubt. The full moon floating in the sky was gradually covered by a shadow and gained an unusual shape, which changed slowly and constantly. One more joint. The moon got entirely covered by the shadow of the Earth. But it didn’t disappear. Nor was it just its silhouette we could see. It remained visible as a shadow, in a subtle way. The area within its contours was not uniform, as a shadow usually is. It was more brown than red in color. Maybe it was a phenomenon produced by the craters, which already lived in the shadow. Something seemed to gain volume and the moon strangely resembled a walnut. The eclipse showed a minerality imperceptible before, hard as a seed. The sky became darker. the stars more visible. I got up from the lounge chair to go to the other end of the pool to watch the sky from a new angle. I lifted my left foot and, suddenly,

it didn't find the ground. Different from the moon atmosphere, here there was gravity. In a flash, I saw the gravel stones approaching. I was falling irreversibly. My body had spun in the air and turned upside down. In that frozen moment when all my nerves and senses passed, in a blink of an eye, from relaxation to full alert, I wondered if I was still young enough to fall from that height without breaking any bones and if I would make it unharmed, then I felt the impact of the part of my left palm closer to the thumb against the gravel, cushioning my heavy body. Next, my wrist, flank and legs hit the ground. My heightened senses began to assess, from the pain, whether I had suffered a fracture. I concluded, without much conviction, that I had not. The night seemed to be the X-ray of my hand and my burning, sore wrist. My back hurt, too. I got up and looked over the deck to see if someone had witnessed the fall. From the deck to the ground, it must be a little over one meter. Had I fallen the wrong way I would have broken a bone. Beck, the cat, has a gland inside his head that makes him able to turn in the air to always land on his feet. For a human, I didn't do badly. I had touched the shadow of the moon during the eclipse. We went to the kitchen. The guys helped me. I put some ice on my wrist. That flash of the gravel stones in the ground approaching, when I had a perception at the same time very fast and very focused, so quick in time and so distant in space, like a shooting star streaking across the sky for light years, then vanishing, became impregnated in my body, as if the true poem I was to make during that residency was encrypted there.

After everybody went to bed, Marta went back to the observatory around the pool and filmed the eclipse with her cellphone.

The next morning, I woke up from dreams without memory. I stepped on the floor. No vacuum opened in its place. In an imponderable correspondence between the eclipse that had subtracted the moon from the sky and my fall, I thought that walking was writing with the feet. I imagined the word "ONOMATOPÉIA" (ONOMATOPOEIA) having in the place of the syllable "PÉ"⁶, or better, in the place of the letter "P", as in a calligram, the shape of the sole of the foot.

I cut each letter and a shoe sole out of writing paper. Then, using the sheets as stencils, I sprayed black ink on them, as if they were one foot after the other walking on the gravel stones. I had a vision. Each of us was like a scavenger or collector retrieving or assembling moments of a time that accumulated its ruins in a culture of barbarism. But, simultaneously, we gave more importance to the present than to the past. We emphasized the moment the fragments spun in a swirl and emerged leaping from the flow of extinction and coming to be as a kind of time crystal or Borgian aleph, I don't know.

We went to a beach announced by Becker, who had been taken there by Luciano, as a "magic" microworld. The car advanced in first gear, second at most, for nearly twenty minutes, crossing a bumpy dirt track in the middle of a thicket. We parked under the crown of a leafy tree. We got off the car.

It was a landscape where cliffs and leafy green plants coexisted, leaning

to the side where the wind blew, ornamental cactuses, a strip of darkish sand that only lasted the interval between one wave and another before being covered by the water that seeped polished black stones, looking like river pebbles. It was a Caspar David Friedrich painting lost in the tropics that had in the place of the walker over the sea of clouds a surfer on a rock looking at the rough sea with the board under his arm. It was a cloudy day. Armando had googled it. The name of that small anti tourist beach was José Gonçalves, a 19th century capitão do mato.⁷ The strong wind whistled. Becker spread the mink écharpe over the steep green coast. It was the same size as a person lying down. The whole beach and nature, with its silenced history and narratives, seemed to emerge in that piece of clothing as the materialization of an enigmatic ghost. The dialogue with the landscape continued in the fragments of a broken mirror that Luciano positioned between the rocks and photographed, producing new settings by rejoining the reflecting shards of a broken whole. Marta selected and collected some stones. I went for a dive.

"You are invited for the opening of my exhibition tonight in my room." Marta announced when we were gathered in the kitchen.

In a liminal environment between the built space and that of the plants nothing is really anthropometric. In an open space below the house that sheltered the resident artists was Luiz Randon's block print studio, with several dyed and printed fabrics hanging, decorative utensils filled with stories, a worktable, and cabinets full of dyes and carved wooden blocks from India. We saw a wide variety of prints of patterns and colors in fabrics of cotton or other natural fibers. I examined, inside a cupboard, some wooden blocks brought from Jaipur, with carved patterns and figures. Henceforth, whenever I dried my hand after washing some dishes, ate over the patterns of the cloth or comfortably leaned on a soft pillow when sitting on an armchair, I would know, in a more haptic than optical way, that those objects filled with stories infiltrated in the domestic day-to-day came from Randon's studio.

I walked the distance that separated one house from the other, passing under the high crown that competed with the roof, and arrived at the opening in the room next to mine, which had a very different floor plan, with a mezzanine where the bed was. The ground floor was used as a studio - and gallery. When I entered, I came across a series of objects on the floor in a singular arrangement. Each parameter of one of them - size, shape, color, texture, opacity, transparency etc. - related to all the other ones and with the space in a rigorous and precarious, delicate and crude installation. There were many identical bricks, not rectangular, but somewhat undulating, side by side in a repetition that made them, in a certain way, ambiguous, because it made them look like the same one at different moments, creating a certain sensation of movement in a temporalization of space. On the right side, there were

long pieces of wood in an unstable fit. The objects conversed through the interval, through the empty space. At the same time, far from an abstraction, they had clearly been collected during the incursions through the surroundings. The light gray maintenance hole cover was

a wheel frozen in the middle of the spin, which lent movement to the assemblage, as well as the colony of spheres that seemed to be made of cement or raw clay, similar but different, silently playing on the floor as a school of stones. Against the wall, between the middle and the part of the room that was under the stairs, the objects could be contemplated as in a virtual plan, maybe a sketch that captured the moment of a landscape describing a vague and changing state. The object sensor had also worked inside the house. Marta had brought from another room the water fountain that, plugged in, permanently produced that soothing trickling sound of a river running. The objects became more fragile – tree leaves, papers -, smaller and more transparent as we moved to the left, entering the bedroom towards the first step of the stairs. There were the fabrics from Randon’s studio: two of them covered the window and other hanged down from the mezzanine. Resting on the third or fourth step of the stairs was a pile of paper boats, one inside the other, having on the prow, instead of ropes, stretched lines with loose ends. As if the virtual movement to which the fountain gave sound expression created a crystalized narrative in the room, the screen of the laptop on the floor, whose keyboard had been covered with a cloth, showed the reddish blurry image that could resemble Paik’s electronic moon, the lunar eclipse. So close and so far.

As in a parody, Becker and Randon came to the vernissage with the mink écharpes around their necks.

At the Bab residency the process is what matters the most. There is no commitment to present a work or exhibition. It’s more important to ask the question of why make art than to tautologically make an artwork, because this is what the artist does. More than an attribute, as qualifying the residency with an artistic performance, art is the very act of residing. A dry branch selected and collected by Becker’s collecting sensor in his wandering around joined, in a date with the imponderable, the piece taken from an old cutlery set. The dry branch had a somewhat circular shape, as if one end wanted to touch the other. It seemed, perhaps, to materialize the pensive, rather self-absorbed state of remembrance; but, at the same time, had been displaced, stored, and now hung on the lit wall. There was a twist in one of its ends that seemed to have the opposite meaning, as if extending its tip in a gesture of generous giving, interrupting the circle. Becker (dis)placed the sad, shineless knife there. Magically, the (re)encounter of two strange and intimate objects taken from two apparently excluding contexts - one natural, the other manufactured, but both in ruinous state -, seemed to have an accuracy that was not in any way casual. As it had happened with the long mink scarf lying on the underbrush of that secluded beach, the juxtaposition of nature and autobiographic memory was an authentic “Grübler”, a word that in German means “pensive”, “self-absorbed”, evoking a melancholic, ruminant state of mind. With its emphasis on gesture, that assembling dialectically joined memory and oblivion, making those objects be reborn in a new context.

The poem *Um lance de búzios*⁸, that I had brought in my luggage, started like this:

Estas palavras
vêm do futuro
de marcha à ré
como búzios
de candomblé.⁹

On the morning of the last day, I wrote on a paper, on the little wooden table in my room, some words. I showed them to Armando at the breakfast table. He took me to the office filled with works by Paulo Roberto Leal, on the second floor, where we printed them. In the garden, I partially covered the A4 paper sheets with the gravel stones, leaving them to be found by the surprised reader as if sprouting from the ground, semantic scriptural roots: “collective dreaming” in one sheet, “a toss” in another, “of whelks” in a third one and, in a fourth one, a visual poem that speaks for itself about the art-residency of Bab in the End of the World.

ANDRE SHEIK

WHAT IS “BAB”?

I don’t remember when exactly I first heard about *bab*, but I believe it was right at the beginning, in 2007. Some artist friends were going to Búzios (RJ) for a week (or so) and would make works to show in the town. For now, I don’t want to mix my memories with the abundant information that can be found on the project’s website¹⁰ and on its related activities, such as *babEL art magazine*¹¹. Along the years, other acquaintances told me they were taking part in it. I also don’t know for sure when I met its creator, Armando Mattos. At some point, which my memory can’t seem to recall, he commented on the possibility of me integrating one of the editions; however, for some reason, we didn’t go through with it.

Cut to 2022, past strict Covid-19 confinement.

Day one

A brief summary – Between the entrance of the town and the place of the residency, I ask Armando about his experience in the art show *Como Vai Você, Geração 80?* (How are you doing, 80’s generation?). He talks about a work he made right after that, with balloons and crumpled engravings. When we get there, after I leave my things in the bedroom, he shows me the land and the houses. In the biggest one, an art collection. I ask for a guided tour. He says the names of the artists, which I know. He shows me some works of his, including the one with the crumpled engravings. We talk about what it is to be an artist. He tells me about his benefactress, who contributed so that he could make a living from art all these years. He got physically sick due to the level of toxicity the relationship reached, invasive on behalf of the collector. The hours go by, the others (Analu Cunha, Daniel Toledo, Livia Flores) arrive, except for Susana (Spadaccini, who would join us the following day). We provided food. Everyone is tired from the trip

and getting used to the place. Hard to change the state of mind with the internet and cellphone at hand.

Trying to find the tone

The report above seemed to mean something when I wrote it, at the end of my first day of *bab* 2022 second edition. Today, almost two weeks after my return to Rio, it seems insufficient. Writing never accounts for an experience, which might be a platitude when said, but still, I almost always prefer to highlight and repeat.

How to answer the first question of this text?

Well, I can start with the acronym *bab*: Bienal Anual de Búzios (Búzios Annual Biennial). As the name says, biennials are to be held every two years. The world's oldest art biennial is the one in Venice¹² (1895). In Brazil, São Paulo (1951), which had some gaps along its history (1993, 2000 and 2020)¹³. And what would be an annual biennial? A provocation, in my understanding. Irony. Institutional critique and contesting the system are part of art making since... since... I don't know. Since the first human being challenged the work of others? I don't want to fall into historicities.

bab has had different formats, once it was an art residency even before this term was popular in art, as its creator tells me: “– When I started *bab*, the art residency format, as we know it now, didn't exist. The word started to spread sometime later. In the first one I invited Artur Barrio (1945-) and Anna Bella Geiger (1933-), which are the project's conceptual godparents. From Barrio I absorbed, from our conversations here, the issue of ‘displacement.’ The initial proposition for the artists is to get out of the comfort zone, of their territory/studio, to occupy another territory. And then enters the issue of geography, about borders, which I displaced from the chats with Anna.”

It takes me a while to get out of my mental comfort zone. Relaxing is not – yet – part of my existence. The mere geographic displacement doesn't allow my brain to de-program. Let's go on. Well, I tried to get into another rhythm.

During the strictest period of the pandemic (2020-2021), I almost didn't produce new works, despite having participated in art shows. So, even without the obligation to make something at *bab*, I tried to think about art making, about how and why I make – and made – works before. I read, in a social network, a phrase by Lacan, I guess, saying that making art is having contact (or reconnecting) with the experience of the child, in the sense of taking risks. Or something like that. However, as I usually say, I have never been a child. Which must be just (once again?) my pretension. I remained part of the time in Búzios in these questionings. If I came to produce something, it should be something that could only have been made there, at *bab*.

bab is not the only art residency to have this configuration, “without necessarily having to produce work, but to spend time with other

artists, to exchange ideas, *bab* is experiencing,” according to Armando. And it has had several types of formats along its years: “– I see three types. The one that developed in the urban space with unauthorized artistic interventions and which also includes the group shows in the inactive shed on Orla Bardot, where we did the residencies; another one that followed with the creation of *babEL ArtMag*, whose creating space happened in editing the publication; and the present one, which takes place in the building/headquarters and has as a complement *bab's* and *babEL's* website, the podcast, *babEL galerie*, *babMÓVEL* and *babEL ArtMag*, now in a printed version, as a catalog raisonné of the activities of each year.”, Armando says.

During the five days at the Caravelas gated community (with some outings in the surroundings), located on the road that connects the towns of Búzios and Cabo Frio (RJ), I searched for local singularities. The two towns are not strange to me, I went there at irregular intervals since I was a child, first with my family, later for work or with friends in leisure times. Búzios, the town we were in, more than Cabo Frio. The time immediately before had been in 2017, and five years can be a lot for a tourist resort. Besides, as the pre-Socratic, master of dialectics philosopher Heraclitus of Ephesus said, before the Common Era, no one bathes twice in the same river.

I don't know for sure if it was on the first or the second day, during a walk in the land, that I saw a bunch of porous rosy stones. I asked Armando about them, and he told me they were *tabatinga*¹⁴, explaining what it was. I can't remember the details of the dialog, but he said he was already treating the material and took me to a vat where there was a doughy mixture of the stone with water. In short, that would turn into pigment. I thought using this material solves the question (that I had imposed on myself) of making something that could only be made by my being there, after all, *tabatinga* is unique in each encounter of fresh water with salt water, even if the phenomenon occurs in other places.

But, why paint? I started my studies in visual arts at the age of 33, painting. It was an old wish, stored for thirty years¹⁵. However, I stopped, migrating to other mediums for considering painting a too great an ambition for me. After all, the oldest records, found in caves, of figurations using pigments, date back to 46 thousand years ago. It's a lot of history. Besides, I'm in one of the branches of conceptualism in art, the mere pleasure of painting is not enough for me, although I try to detach from that sometimes.

Paint what? Paint how? The hand is out of practice, the pigment is skittish, I never used it. But, if it's about taking risks, I jump into the void (although there's almost always a safety net). I start making gestures, sliding the brush across the paper. With so many years in art I'm not naive enough to think they are involuntary, deprived of previous knowledge (or should I say addictions?). I move to representations. More questions: what to portray; in what way; be “realistic”? It's hard to go back to what I've never been. Where is the child? We are formed within language, within culture. Freedom is just one more illusion.

I throw myself on the blank sheet. Eight works, two per day. So, a tree becomes a cactus; an exercise ball for the wrist becomes an urchin; a forest looks like a fire; the shells, vulvas (which might also be a consequence of the language) ... The bowl might just be a bowl. Or none of that is anything, they're just paintings, or drawings. Call it whatever you like. It doesn't matter. This is just a story.

Therefore, more than giving a possible answer to the question "what is *bab*," I ended up saying what it was for me.

Endnotes

- 1 The letter "e" in the word "todes" signals the option for neutral gender, as in Portuguese the female word is "todas" and the male word is "todos" (TN)
- 2 Paulicéia Desvairada is an anthology of poems by Brazilian modernist writer Mário de Andrade, published in 1922. Paulicéia is a nickname for São Paulo, and desvairada means hallucinated.
- 3 Ocupação 9 de julho is a building occupied by MSTC (downtown homeless workers' movement) which has also become a cultural space.
- 4 Serra Pelada (naked mountain) was a gold mine in Northern Brazil, one of the largest ones in the world. Today it is abandoned, and the giant open pit resulting from the exploitation has filled with water, creating a polluted lake.
- 5 Concept created by Brazilian writer Conceição Evaristo. It loosely translates into write-living.
- 6 The word pé, in Portuguese, means foot.
- 7 Capitão do mato was the man, in plantations, responsible for hunting down runaway slaves
- 8 A toss of whelks
- 9 These words
come from the future
in reverse
as whelks
in candomblé
- 10 See: <<https://babbienal.com/>>. Accessed 1 October 2022.
- 11 See: <<https://babelartmag.com/historia/>>. Accessed 29 September 2022.
- 12 See: <<https://www.labiennale.org/en/history>>. Accessed 1 October 2022.
- 13 See: <<http://www.bienal.org.br/exposicoes>>. Accessed 1 October 2022.
- 14 See: <[https://pt.wikipedia.org/wiki/Tabatinga_\(pedra\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/Tabatinga_(pedra))>. Accessed 1 October 2022.
- 15 Little children's fable: When I was three, I took my color pencils and my sketchbook and decided to leave home. I thought everything was boring.

GOZASTISHA

CRANVAKÁ, 2024, 2009 PERFORMANCE

BULBO DE VIDRO, MANGUEIRAS DE
PLÁSTICO; FUNIL DE ALUMÍNIO; CORTICA;
ÁGUA; ERVAS (SÁLVIA, JUREMA, ERVA DOCE,
ERVA CIDREIRA; CARDAMOMO; TABACO;
CÂNHAMO; ~~ERVA~~) DAR; TEMPO; PARTICIPA-
ÇÕES/ATIVA DORES/FOGO

2/10

2.000

PEÇA TALHA DE AÇO

ANNA BELLA GEIGER
ARMANDO MATTOS
ARTUR BARRIO
LUCIANO ROCHA
CRISTINA BARRIO MOTTA
IARA ROSA
MARCELO JÁCOME
MIRIAM DANOWSKI
MANOEL MARCELO GOMES
ROGÉRIO REIS
SALONIC
ALEXANDRE VOGLER
BRÍGIDA BALTAR
ENRICA BERNARDELLI
FERNANDO DE LA ROCQUE
IVALD GRANATO
JOSÉ TANNURI
MAURICIO RUIZ
SIMONE MICHELIN
FRAN BARROS
DENISE GADELHA
ALÊ SOUTO
BERNARDO RAMALHO
CELINA PORTELLA
DAISY XAVIER
DANIEL TOLEDO
FELIPE BARBOSA
FRANKLIN CASSARO
HUGO HOUAYEK
LAURA LIMA
OPAVIVARÁ!
PAULO VIVACQUA
ROBERTO CABOT
ROSANA RICALDI
SERGIO TORRES
MARTHA NIKLAUS
SUELY FARHI
SONIA SALCEDO
NENO DEL CASTILHO
CHARIF BEHENLIMA
FERNANDO LOPES
FERNANDO TIGE
SUYAN MATTOS
ANTONIO BOKEL
JARBAS LOPES
PEU MELLO
MARCOS CORREA
DEBORAH ENGEL
FILÉ DE PEIXE
GILVAN NUNES
KATERINA DIMITROVA
ROMANO
RONALD DUARTE

babelartmag.com

SIRI
CRISTIAN SILVA-AVÁRIA
ALEXANDRE MURUCCI
BRUNO MENDONÇA
ISTMO
CLAUDIA HERSZ
FELIPPE MORAES
HELENO BERNARDI
LIN LIMA
MARCOS BONISSON
PILAR ROCHA
RAONI MORENO
ROBERTO CORRÊA DOS SANTOS
THAIS MEDEIROS
CAMILA ROCHA
JULIO LÚCIO MARTIN
MARIA MATTOS
RODRIGO VILLAS BOAS
MARTIN OGOLTER
GUGA FERRAZ
LEO AYRES
RODRIGO ROSM
COLETIVO GRÁFICO
CLÓVIS BATEBOLA
FABIO EMECÊ
GRUPO GRIOT
RODRIGO MONTELLO
MANO GLÁUCIO
LEANDRO BOCA
PANMELA CASTRO
JOANA CESAR
SANTIAGO FREITAS
ALESSANDRA VAGHI
LUIS ANDRADE
RAONI MORENO
CÉLIA PATTACINI
VITOR PORDEUS
AFROGRAFITEIRAS
TOZ
PIA TRANSBORDA
MARCIO ARQUEIRO
GISELA MILMAN
SIMONE TOMÉ
GABRIEL MORAES
JOÃO DANTAS

EDUARDO DE BARROS
FABIANO SENK
RAONI AZEVEDO
GRUPO OPNI
MILES
LEANDRO BOCA
SIMONE SISS
CALIGRAPIXO
KATIA LOMBARDO
KAJA
COLETIVO GREGÁRIO
LYON VENICCI
NÉLE AZEVEDO
MARTA JOURDAN
RICARDO BECKER
FERNANDO GERHEIM
LUCIANO MATTOS BOGADO
ANDRÉ SHEIK
ANALU CUNHA
LIVIA FLORES
DANIEL TOLEDO
SUSANA SPADACCINI

