

PRETAVA

PRÊMIO PRIZE 2019

Ano Year 10



Prêmio PIPA

A janela para a arte contemporânea brasileira

PIPA Prize

The window into Brazilian
contemporary art

2019

Ano 10 // Year 10

INSTITUTO



EST 2009

PRÊMIO



PRIZE

Foram indicados no total 77 artistas, 67 participantes constam nesta publicação. Fotos e vídeos, currículos completos e mais informações sobre os artistas participantes podem ser acessados em premiopipa.com.

Algumas imagens apresentadas nesta publicação, por sua natureza artística e dentro de um contexto diverso do que estão acostumados, podem ofender pessoas sensíveis à utilização de símbolos religiosos ou de natureza sexual, não sendo aconselháveis para menores de 18 anos.

There were 77 nominees, 67 participating artists are shown in this publication. For subtitled videos, complete profiles, photos, and more information on the participating artists in English, visit pipaprize.com.

Due to their artistic nature and within a context that is different to the one to which they are usually associated, some images presented in this publication may offend people who are sensitive to the utilization of religious or sexual symbols, and are, therefore, not recommended for persons under 18.

11 a 15 de março March 11th to 15th

Anúncio dos artistas indicados

Nominees announcement

–

24 de maio May 24th

Anúncio dos finalistas

Finalists announcement

–

22 de julho July 22nd

Anúncio do artista mais votado no PIPA Online

PIPA Online most voted artist announcement

–

10 de agosto a 28 de setembro August 10th to September 28th

Exposição dos finalistas, Villa Aymoré

Finalists exhibition, Villa Aymoré

–

20 de setembro September 20th

Anúncio do vencedor do Prêmio PIPA

PIPA Prize winner announcement



Sumário

Summary

Sobre o PIPA // 6
About PIPA

—
Apresentação
Presentation

Luiz Camillo Osorio // 8

**Lucrecia Vinhaes
e Roberto Vinhaes // 12**

—
Fluxograma // 18
Flow chart

Estatísticas 2010 - 2019 // 20
Statistics 2010 - 2019

Prêmio PIPA 2019 // 22
PIPA Prize 2019

Conselho
Conselheiros Convidados
Comitê de Indicação

Board
Invited Board Members
Nominating Committee

Finalistas // 24
Finalists

Berna Reale // 26
Cabelo // 44
Jaime Lauriano // 60
Guerreiro do Divino Amor // 88

—
Exposição // 110
Exhibition

—
PIPA Online
Denilson Baniwa // 122

—
Obras doadas // 132
Donated works

Artistas Participantes // 138
Participating Artists

Agrippina R. Manhattan // 140
Aleta Valente // 142
Alexandre Brandão // 144
Ana Elisa Egreja // 146
Ana Prata // 148
André Griffo // 150
Anitta Boa Vida // 152
Antonio Bokel // 154
Armando Queiroz // 156
Bia Leite // 158
Bruno Dunley // 160
Carla Borba // 162
Castiel Vitorino Brasileiro // 164
Christus Nóbrega // 166
Daisy Xavier // 168
Daniel Caballero // 170
Daniel de Paula // 172
Daniel Jablonski // 174
Desali // 176
Diego de los Campos // 178
Eduardo Haesbaert // 180
Fabiana Faleiros // 182
Frederico Filippi // 184
Gê Orthof // 186
Gê Viana // 188
Gokula Stoffel // 190
Ícaro Lira // 192
Isabela Couto // 194
Janaina Wagner // 196
João Trevisan // 198
Juliana Notari // 200

Leila Danziger // 202
Letícia Lopes // 204
Letícia Ramos // 206
Lia Chaia // 208
Louise Botkay // 210
Luciana Magno // 212
Luciana Paiva // 214
Luiz d'Orey // 216
Luiza Crosman // 218
Marcellvs L. // 220
Maria Noujaim // 222
Mariana Manhães // 224
Marilá Dardot // 226
Marina Camargo // 228
Maxwell Alexandre // 230
Otavio Schipper // 232
Panmela Castro // 234
Paul Setúbal // 236
Paulo Nimer Pjota // 238
Pedro França // 240
Pedro Gandra // 242
Pedro Varela // 244
Rafael Alonso // 246
Regina Parra // 248
Tertuliana Lustosa // 250
Thiago Barbalho // 252
Tonico Lemos Auad // 254
Vitor Cesar // 256
Willian Santos // 258
Yhuri Cruz // 260
Yuli Yamagata // 262

Prêmio PIPA 2018 // 264
PIPA Prize 2018

Obras doadas
Donated works

—
Créditos // 270
Credits

Sobre o PIPA

About PIPA

The PIPA Prize is an initiative of the PIPA Institute. It was created in 2010 to be the most prominent Brazilian visual arts award. From 2010 to 2018, PIPA established a partnership with MAM Rio, where the exhibitions of the finalists were held. Each of the four finalists of each year donated a work to the museum's contemporary art collection. In 2019 the exhibition was held at Villa Aymoré, Rio de Janeiro.

Mission

Promote Brazilian artists and MAM Rio, encourage domestic production of contemporary art, support and award emerging artists. It is also to be an alternative blueprint for the third sector.

Goal

PIPA aims to reward artists that have already been highlighted for their artwork, and are already known in the Brazilian art circuit. It is not to reveal new talents. It is an award.

Awards

There are no entries for the Prize. All participants are nominated, each year, by the Nominating Committee composed of about thirty experts in Brazilian contemporary art from all regions of Brazil and abroad, seeking for a comprehensive overview.

The Board selects four finalists, based on the number of nominations received, participation in other editions, recent works and the artist's page at PIPA website. The four finalists receive, each, R\$30,000 and show their works in an exhibition at Villa Aymoré. In addition, they receive R\$1,500 each to invite a critic of their choice to write a text about their work, published here in this catalogue.

PIPA 2019 nominated artists compete for the following awards:

PIPA Prize

The winner is chosen from the four finalists by the Award Jury and receives an extra donation of R\$30,000. The decision is based on the portfolios, the works presented in the exhibition and the project they intend to develop with the extra donation.

PIPA Online

Award open to all nominees. The artist with the highest number of votes at premiopipa.com and pipaprize.com websites receives R\$15,000. The category that happens in two-round voting requires voting for at least 3 artists.

O Prêmio PIPA é uma iniciativa do **Instituto PIPA**. Foi criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais. De 2010 a 2018, o PIPA estabeleceu uma parceria com o MAM Rio, onde foram realizadas as exposições dos finalists. Cada um dos 4 finalists de cada ano doou uma obra para coleção de arte contemporânea do museu. Em 2019 a exposição foi realizada na Villa Aymoré, Rio de Janeiro.

Missão

Divulgar a arte e artistas brasileiros; estimular a produção nacional de arte contemporânea, motivando e apoiando novos artistas brasileiros (não necessariamente jovens); além de servir como uma alternativa de modelo para o terceiro setor.

Objetivo

Premiar e consagrar artistas já conhecidos no circuito de arte brasileiro que vêm se destacando por seus trabalhos. O Prêmio PIPA não busca descobrir novos talentos totalmente desconhecidos. É uma premiação, um reconhecimento.

Premiação

Não há inscrições para o Prêmio. Todos os participantes são indicados a cada ano pelo Comitê de Indicação, formado por aproximadamente trinta diferentes especialistas em arte contemporânea brasileira de todas regiões do Brasil e também do exterior, buscando uma visão abrangente.

O Conselho seleciona quatro finalists, tendo como parâmetros o número de indicações recebidas, participações em outras edições, trabalhos recentes e página do artista no site. Os quatro finalists recebem cada um R\$30.000 e apresentam seus trabalhos em uma exposição no Villa Aymoré. Além disso, recebem R\$1.500,00 cada um para convidar um crítico de sua escolha para escrever um texto sobre seu trabalho, publicado aqui neste catálogo.

Os artistas indicados ao PIPA 2019 concorrem aos prêmios:

Prêmio PIPA

O vencedor é escolhido entre os quatro finalists pelo Júri de Premiação e recebe uma doação extra de R\$ 30.000. A decisão tem como base os portfólios, os trabalhos apresentados na exposição e o projeto que pretendem realizar com a doação extra.

PIPA Online

Categoria aberta a todos artistas participantes desta edição. O artista mais votado nos sites premiopipa.com e pipaprize.com recebe R\$15.000. A categoria que acontece em votação em dois turnos, exige o voto em pelo menos 3 artistas.

Prêmio PIPA

PIPA Prize 2019

Luiz Camillo Osorio

Curador do Instituto PIPA
Instituto PIPA curator

This 10th edition of the PIPA Prize, in addition to the symbolic milestone of its decade of existence, introduces important new features for its future. The first of these was the change in the space where the exhibition is held. We have left the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro, which for the first 10 years was a hugely important partner, to now occupy the Villa Aymoré Gallery.

Secondly, we have changed the format of the prize. Now the four finalist artists will receive the same sum of R\$30,000, and one of the artists will then receive a further donation of R\$30,000. To this end, the Award Jury analyzes the works exhibited, the portfolios of the artists and the rough drafts of the projects to be developed with the award. Our goal is to continue strengthening the circuit, giving more importance to the finalists, the exhibition and the development of projects by the artists.

It is important to clarify, because some confusion persists despite previous explanations, that the Prize has no direct link to the art market. Despite being fully funded – with private resources and without any tax waivers – by an endowment made by an entrepreneur associated with the financial market, the PIPA Institute does not have any investment objectives. The Institute's collection cannot be marketed and has no relationship to any art fund. If the aim were to create an investment, which would be a legitimate objective, it would be possible to assemble a private collection from the outset. But to do this it would not be necessary to create a prize or to establish an institute like PIPA.

Another important point is that, although the participating artists are nominated by a nominating committee which changes annually, the artist only participates if it agrees to the terms of the Prize and signs a participation agreement. There are dozens of artists every year, from every region of the country. Both emerging artists and artists with more established careers, despite possessing a certain generational identity. Obviously, as with everything, there are exceptions. Some artists with longer careers are nominated and participate, but the reasons for these inclusions are always exceptional and specific to each case. It is from the totality of the participating artists that the four finalists are selected.

Esta 10ª edição do Prêmio PIPA além do marco simbólico de uma década de existência, traz novidades relevantes para o seu futuro. A primeira delas foi a mudança de espaço expositivo. Saímos do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que nestes primeiros 10 anos foi um parceiro da maior importância, para ocuparmos agora a Villa Aymoré.

Em segundo lugar, mudamos o formato de premiação. Agora os 4 artistas finalistas recebem o mesmo valor de 30 mil reais e depois um dos artistas receberá mais 30 mil de doação. O Júri de Premiação irá analisar para isso os trabalhos expostos, o portfólio dos artistas e o esboço do projeto a ser desenvolvido com a doação. Nosso intuito é o de seguir fortalecendo o circuito, dando agora mais importância ao artista finalista, à exposição e ao desenvolvimento de projetos por parte dos artistas.

É importante deixar claro, pois esta confusão ainda é recorrente apesar de explicações anteriores, que o Prêmio não tem nenhum vínculo direto com o mercado de arte. Apesar de ser integralmente financiado – com recursos particulares e sem renúncia fiscal – por um endowment feito por um empreendedor ligado ao mercado financeiro, o Instituto PIPA não tem qualquer objetivo de investimento. A coleção do Instituto não pode ser comercializada e não tem qualquer relação com um fundo de arte. Se o interesse fosse fazer um investimento, que seria uma decisão legítima, poder-se-ia desde o início montar uma coleção privada. Mas para fazer isso não seria preciso criar um prêmio e nem se constituiria um instituto como o PIPA.

Um outro ponto importante é que apesar dos artistas participantes serem indicados por um comitê de indicação, que muda anualmente, o artista só participa se concorda com os termos do Prêmio e assina um termo de participação. São dezenas de artistas a cada ano, de todas as regiões do país. Tanto artistas emergentes, como artistas de trajetória mais consolidada, apesar de serem artistas com uma certa identidade geracional. Obviamente, como em tudo, há exceções. Alguns artistas com trajetórias mais longas são indicados e participam, mas as razões destas inclusões são sempre singulares e específicas a cada caso. É do conjunto dos artistas participantes que saem os 4 finalistas.

This year, for example, of the four artists there were two with more established careers and two more emerging artists. All of them, however, enjoy unquestionable acclaim thanks to the power and relevance of their poetics. The works of Berna Reale, Cabelo, Guerreiro do Divino Amor and Jaime Lauriano are a portrait of the artistic moment in which we live. They are works suffused with social tensions, violence, the memory of exclusion and resistance. Each of the four artists transforms the raw material of the world into plastic power, either through the vibrancy of the materials (Cabelo), the exhilaration of the images (Guerreiro), the muffled silence of their pain (Berna), or the politics of memory (Jaime).

The fact that PIPA 2019 winner was Guerreiro do Divino Amor demonstrates that the opening up to the new, to recent but already important works, however subjective that may be, is a barometer of the strongest work emerging in the Brazilian circuit. His aesthetics permeated by the language of reality shows, gaming, graphic design, experimental cinema, mixing humor, reflectiveness, irony and criticism, unquestionably indicates an innovative poetics. His project entitled *Atlas Superficcional (Superficcional Atlas)* mobilizes the dystopia and spectacularization that have engulfed contemporary cities, permeating the public and the private, despite the citizen, desire, faith, power and money.

Once again, choosing the winner was an arduous task. The Award Jury composed of Luiz Camillo Osorio, Tadeu Chiarelli, Regina Silveira, Jessica Gogan and Raphael Fonseca pored over four highly contemporary poetics loaded with symbolic power. The exhibition at the Villa Aymoré Gallery went smoothly ensuring a worthy presentation of the works. The popular success of the inauguration merely demonstrates that the PIPA Prize is already a part of the city's artistic calendar. With the series of artist-finalists we have had since 2010, there can be no doubt that an important chapter is being written in the history of contemporary Brazilian art at this start of the 21st century.

Este ano, por exemplo, tivemos entre os 4 artistas dois com trajetórias mais consolidadas e dois mais emergentes. Todos eles, no entanto, de reconhecimento indiscutível tendo em vista a potência e a relevância de suas poéticas. As obras de Berna Reale, Cabelo, Guerreiro do Divino Amor e Jaime Lauriano, são um retrato do momento artístico em que vivemos. São produções atravessadas pelas tensões sociais, pela violência, pela memória da exclusão e da resistência. Cada um dos quatro artistas transforma o material bruto do mundo em potência plástica, seja pela pulsação dos materiais (Cabelo), pela excitação das imagens (Guerreiro), pelo silêncio abafado da dor (Berna), pela política da memória (Jaime).

O fato do vencedor do PIPA 2019 ter sido Guerreiro do Divino Amor mostra que a abertura para o novo, para produções recentes, porém já relevantes, por mais subjetivo que seja, é um termômetro sensível ao que de mais forte surge no circuito brasileiro. Sua estética atravessada pela linguagem dos *reality shows*, dos *games*, do desenho gráfico, do cinema experimental, misturando humor, reflexividade, ironia, crítica, indiscutivelmente aponta para uma poética inovadora. Seu projeto intitulado *Atlas Superficcional* mobiliza a distopia e a espetacularização que tomaram de assalto as cidades contemporâneas, atravessando o público e o privado, mobilizando, a despeito do cidadão, desejos, fé, poder e grana.

Mais uma vez, a escolha do vencedor foi tarefa árdua. O Júri de Premiação, composto por Luiz Camillo Osorio, Tadeu Chiarelli, Regina Silveira, Jessica Gogan e Raphael Fonseca, debruçou-se sobre quatro poéticas atualíssimas e carregadas de potência simbólica. A exposição na galeria da Villa Aymoré funcionou bem garantindo uma apresentação digna aos trabalhos. O sucesso de público na abertura só mostra que o Prêmio PIPA já é parte do calendário artístico da cidade. Através do conjunto de artistas finalistas desde 2010 não temos dúvida que um capítulo da história da arte contemporânea no Brasil neste começo de século XXI está sendo escrito.

A décima edição

The tenth edition

Lucrécia Vinhaes

Roberto Vinhaes

Fundadores do Instituto PIPA

Founders of Instituto PIPA

The PIPA Prize comes to its tenth edition in 2019. A date and milestone to be celebrated. Besides the commemorations, there are news. The finalists' exhibition was held for the first time at Villa Aymoré, in Glória. A new cultural space in Rio de Janeiro where the PIPA Institute has been holding exhibitions since 2018, always featuring artworks exclusively by artists who have participated in the PIPA Prize (the key focus of the collection that has been carefully acquired by the Institute), and has commissioned a permanent site-specific installation by Henrique Oliveira, who was nominated for the Prize in 2010, 2011 and 2012.

Another change in 2019 was regarding the money donated to each finalist, providing more equity and importance to the four selected artists. Each one receives a donation of R\$30,000. Besides, instead of an artistic residency program as part of the award, the winning artist now receives a further donation of R\$30,000 to develop a project of his/her choice.

The PIPA Popular Vote Exhibition no longer counts as an award category, but the ballot box in which the audience can vote for their favorite finalist artist was kept.

The PIPA Online, category that includes all the nominees of the current edition and that aims to give visibility to artists who are not based in major cultural cities and whose institutional presence is not yet widespread, has also suffered a change. A donation of R\$ 15,000 is now given to the most voted artist by the end of the second round. For the first time this year, the voting system was not associated with the Facebook platform, it happened directly on our website. This new system has proved itself efficient. Following 2018's successful experience, this year the internet audience also had to vote in at least three artists to have the vote validated, as a way of encouraging the public to get to know more artists. For the second time in the history of the PIPA Online, the winning artist comes from an indigenous community. Denilson Baniwa, who received 1474 votes, moved from the Rio Negro region, in Amazon, to Niterói (Rio de Janeiro) and says his work reflects his indigenous origin and addresses the particularities and differences implied in his transition to the city. It's very rewarding to see how the PIPA Prize nominees reflect Brazil's ethnic and cultural diversity.

O Prêmio PIPA chega à sua décima edição em 2019. Uma data e um marco para serem celebrados. Além das comemorações, novidades. A exposição dos finalistas acontece pela primeira vez na Villa Aymoré, na Glória. Um novo espaço cultural da cidade onde o Instituto PIPA vem realizando exposições de acervo desde 2018, sempre com obras exclusivamente de artistas que tenham participado do Prêmio PIPA (foco da coleção que vem sendo adquirida criteriosamente pelo Instituto) e onde comissionou um *site specific* permanente do artista Henrique Oliveira, que participou do Prêmio em 2010, 2011 e 2012.

Uma outra mudança foi em relação à divisão do valor financeiro doado aos finalistas, proporcionando mais equidade e destaque aos quatro artistas selecionados. Esse ano cada um dos finalistas recebeu R\$30.000,00. Além disso ao invés de definir que o vencedor fará uma residência artística como parte do prêmio, deixa livre a escolha do artista para o desenvolvimento de um projeto, com a doação extra de R\$30mil.

A categoria de votação popular na exposição deixou de receber premiação, mas mantivemos a urna em que os visitantes apontam seu finalista favorito.

No PIPA Online, que tem o objetivo de dar visibilidade para artistas fora dos grandes centros e com pouca presença institucional, incluindo todos os artistas indicados que participam a cada ano, também houve a alteração para que apenas o artista mais votado no segundo turno recebesse uma doação monetária, de R\$15mil. Outra alteração foi que pela primeira vez não foi utilizada a ferramenta do Facebook. A votação aconteceu diretamente em nosso site. Esse novo sistema se provou eficiente. Repetindo a experiência positiva de 2018 o internauta tinha que votar em pelo menos três artistas para ter seu voto computado, com a intenção de estimular que os visitantes conhecessem mais artistas. Pela segunda vez na história do PIPA Online, o artista mais votado é um artista oriundo de uma comunidade indígena. Denilson Baniwa, que obteve 1474 votos, se mudou da região do Rio Negro no Amazonas, para Niterói (RJ) e diz que seu trabalho reflete sua origem indígena e a transição para a cidade, com as diferenças e complementaridades

The increasing effort of turning the websites into a research platform has been showing results. Often, we are reached out by researchers, institutions and the press to provide information about Brazilian contemporary art and artists. The latest episode was a collaboration to UK's BBC Radio documentary on the current artistic scenario in Brazil. A correspondent reporter attended the opening event of the PIPA Prize 2019 Finalists' Exhibition and interviewed the PIPA team, this year's finalists and, last PIPA Prize 2018 Winner, Arjan Martins. Opportunities like this prove that we are gradually reaching the goal of internationalizing the Prize.

On both PIPA Prize websites, Portuguese and English versions, the artists' pages – now reaching 430 pages – are constantly updated and new pages are created as first-time participants are nominated. The posts about exhibitions and events in which the artists take part and the video interviews made exclusively for the PIPA websites are also ways of promoting the artists.

Besides the cultural agenda posts, every month critical texts written by Luiz Camillo Osorio are published on the websites. Some of these texts happen to be conversations with artists, including conversations with the PIPA Prize 2019 finalists, featured in this catalog. Other art critics has also been contributing occasionally enriching the websites' content.

On the opening day, on the 10th of August, 770 people attended the exhibition, from 4 p.m. to 9 p.m., at Villa Aymoré (Glória, Rio de Janeiro). The name the PIPA Prize has built for itself over the years, plus the activities featured in the event and the finalists' popularity were key factors to the success of the opening.

The first event was an open talk with Berna Reale about her work at the exhibition. The installation, "Terra sem jejum", displays five children's coffins decorated with ice cream and candy themes. The artist explained that the work addresses the symbolic death of childhood in a country where "most of the Brazilian prison population is between 18 and 29 years old and where every day a kid is a victim of violence." During the conversation, the artist, who also works as a forensic expert, answered to several questions about her career. The PIPA Online 2012 Winner and the PIPA Prize 2013 finalist says that the PIPA Prize had a great impact on promoting her work and giving it visibility. In 2015, Reale was one of the three artists to represent the Brazilian pavilion at the Venice Biennale.

Reale's talk was followed by a similar activity with Jaime Lauriano. The artist addresses issues related to systematic racism and decolonization. He presents a set of three works in the exhibition. The installation *Trabalho* [Work] gathers objects collected and purchased in various sites and replicas of Debret's and Rugenda's paintings in souvenirs that neutralize the horror of slavery in Brazil through placid depictions of this historical period. It also features testimonials of people who went through racism episodes. The work *Bandeirantes* alludes to the oppressive operation of expedition pioneers. The sculptures are cast in brass and ammunition cartridge used by the Brazilian Military Police and Armed Forces. Lauriano also presents three collages of a recent research on the routes of colonial traffic.

Later on, Cabelo – who says poetry is the mother of his work – did a performance with music and dancers in his space, an adaptation of his multimedia and multisensory installation *Luz com Trevas*

dessas duas realidades. É muito gratificante perceber o quanto os artistas indicados ao PIPA refletem a diversidade étnica e cultural brasileira.

Além do PIPA Online, nos sites do PIPA (em português e em inglês) continuam sendo criadas e mantidas as páginas de todos artistas participantes em pelo menos uma edição, atingindo um total de 430 páginas. A divulgação também é feita através de notícias de exposições e eventos dos quais esses artistas participam, além das videoentrevistas feitas exclusivamente para o PIPA.

Nos sites além das informações relativas aos artistas e eventos, são publicados mensalmente textos críticos de Luiz Camillo Osorio. Alguns desses textos muitas vezes são conversas, como no caso dos diálogos com os quatro finalistas de 2019, reproduzidos neste catálogo. Outros críticos também contribuem randomicamente com textos, que enriquecem o conteúdo dos sites.

No dia da abertura, 770 pessoas visitaram, das 16 às 21hs, a exposição dos finalistas do Prêmio PIPA 2019, na Villa Aymoré. Acreditamos que os nomes dos finalistas e o fato deles realizarem ações no evento de abertura, e também a popularidade do Prêmio conquistada ao longo desses anos foram fatores determinantes para esse sucesso.

Berna Reale, inaugurou o evento com uma fala para o público sobre seu trabalho apresentado: a instalação "Terra sem jejum", formada por cinco caixões infantis, ornamentados com temas como sorvetes e brigadeiros. A artista explicou que a obra retrata a morte simbólica da infância no Brasil, país em que a "maior parte da população carcerária brasileira tem entre 18 e 29 anos, (e) que não passa um dia em que não enterramos uma criança por conta da violência". Além de falar sobre esse trabalho, a artista que também trabalha como perita criminal, respondeu diversas perguntas sobre sua carreira em geral. Berna, que foi vencedora do PIPA Online em 2012 e também finalista do Prêmio PIPA em 2013, diz que o Prêmio PIPA foi muito importante para dar visibilidade à sua carreira. Em 2015, a artista foi um dos três artistas representantes no pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza.

Em seguida, foi a vez de Jaime Lauriano fazer a mesma dinâmica. O artista aborda questões sobre racismo estrutural e descolonização. Apresenta na mostra um conjunto de trabalhos compondo uma instalação pensada especificamente para a exposição dos finalistas. Um deles tem o título *Trabalho*, uma instalação com objetos recolhidos e comprados em diversos lugares, incluindo representações de pinturas de Debret e Rugendas, que através de imagens plácidas escondem o horror da escravidão. Inclui também um conjunto de depoimentos de situações de racismo colhidos pelo Brasil afora. O segundo, são miniaturas de monumento

A divulgação e a visitação aos sites tem se mostrado eficiente. Somos constantemente procurados por pesquisadores, instituições e imprensa para darmos informações sobre os artistas e arte contemporânea brasileira. Recentemente foi a vez da BBC Radio, do Reino Unido, nos procurar para colaborar com um documentário sobre o momento da arte em nosso país. Além de nós da equipe do Prêmio PIPA, os finalistas de 2019, e o vencedor de 2018, Arjan Martins, deram entrevistas à repórter destacada para o evento de abertura da exposição do Prêmio PIPA 2019. Isso mostra que gradualmente atingimos a meta de internacionalização do Prêmio.

[*Light with Darkness*]. Named after a song by the artist himself, the installation gathers a variety of objects and utensils in mobile platforms, gigantic and decorated eggs, vibrant fabrics, video, neon lights, paintings, LED signs – all of it energetically wrapping up the space, inviting the audience into an immersive experience.

Many other activities are scheduled to happen throughout the exhibition, such as educational actions with kids and talks with art critics and artists. The wall of comments, made with post its notes, a trademark of the PIPA Prize's exhibitions since its first edition, is there for anyone to share their opinions, statements, and ideas.

Among the many visitors in the opening event, we were especially pleased by the presence of friends from MAM Rio with whom we worked in previous editions – evidence of our connection and possible future partnerships.

Guerreiro do Divino Amor, who was later chosen by the Award Jury as the PIPA Prize 2019 Winner, also attended the opening event. Amor transformed his space in an immersive installation where three of his videos from the *Superfictions* series are displayed on large screens in a dark environment. *SuperRio* narrates the history, culture, and stereotypes of Rio de Janeiro; *Expanded Metropolitan Supercomplex* portrays the hidden structures over which São Paulo from Amor's vision, as a machine in which wheels of fortune mingle with images of television reverends, and *A Cristalização de Brasília* [*The Crystallization of Brasília*], which was recently finished and first time featured at the PIPA Prize Finalists' Exhibition, is also a fictional piece about the construction of Brasília.

We would like to thank everyone who contributed to the PIPA Prize 2019. All the PIPA Prize 2019 Board members: with the return of Luís Antônio de Almeida Braga and Marcelo Mattos de Araújo, who were also members of the PIPA's very first edition, in 2010; Tadeu Chiarelli, a first-time participant; and Flávio Pinheiro, Kiki Mazzucchelli and Moacir do Anjos, who have been a part of PIPA's trajectory for a few years now. All the 30 Nominating Committee members, responsible for appointing this year nominees; the Award Jury members, in charge of selecting the PIPA Prize 2019 Winner, and all the 67 participating artists.

Finally, our thanks to the Villa Aymoré team, led by Gabriela Davies and Gustavo Felizzola, who worked tirelessly with the entire PIPA Institute team to make this tenth edition a success.

We are happy with the results obtained in one more edition of the PIPA Prize, while also recognizing our flaws and seeking improvements and adjustments to keep the PIPA Prize vigorous on its mission to support and promote the Brazilian contemporary art.

em homenagem / crítica à atuação opressiva dos bandeirantes, fundidas em latão e cartucho de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras. Além disso, três colagens de uma pesquisa recente sobre as rotas de tráfico colonial.

Um pouco mais tarde Cabelo, que diz que a poesia é a mãe de seu trabalho, apresentou uma performance com música e dançarinos em seu espaço, que compõe uma adaptação de sua instalação multimídia e multissensorial *Luz com Trevas*. Intitulada a partir de uma música do próprio artista, a instalação reúne uma variedade de objetos e utensílios sobre plataformas móveis, ovos gigantes, tecidos vibrantes, vídeo, neon, letreiros luminosos e telas, que revestindo e ocupando com exuberância todo o espaço, convidam o visitante à uma experiência imersiva.

Guerreiro do Divino Amor, que dias depois foi escolhido como vencedor do Prêmio PIPA 2019 pelo Júri de Premiação, também estava presente na abertura conversando informalmente com os visitantes. Na exposição, Guerreiro apresenta uma instalação imersiva com três vídeos distribuídos num ambiente escuro em telas grandes. *SuperRio*, obra ficcional sobre a história e cultura do Rio de Janeiro, *Supercomplexo metropolitano expandido*, instalação que retrata a estrutura de São Paulo a partir da visão de Guerreiro, como uma máquina em que rodas da fortuna se misturam à imagens de pastores televisivos, e *A Cristalização de Brasília*, obra recentemente finalizada e exibida pela primeira vez na Exposição dos Finalistas do PIPA, também ficcional sobre a construção de Brasília.

Queremos agradecer a todos que contribuíram com o Prêmio PIPA 2019. Todos os membros convidados para o Conselho do Prêmio PIPA 2019, que contou novamente com a participação de Luís Antônio de Almeida Braga e Marcelo Mattos de Araújo, que tinham contribuído na primeira edição em 2010; Tadeu Chiarelli que estreou esse ano; e Flávio Pinheiro, Kiki Mazzucchelli e Moacir do Anjos que nos acompanham há alguns anos. Todos os trinta membros do Comitê de Indicação responsáveis pelas indicações dos artistas, o Júri de Premiação responsável pela definição do vencedor do Prêmio PIPA 2019 e os 67 artistas participantes dessa décima edição.

E por fim, nosso agradecimento à equipe da Villa Aymoré, liderados por Gabriela Davies e Gustavo Felizzola, que foram incansáveis juntamente com toda a equipe do Instituto PIPA para que essa décima edição fosse um sucesso.

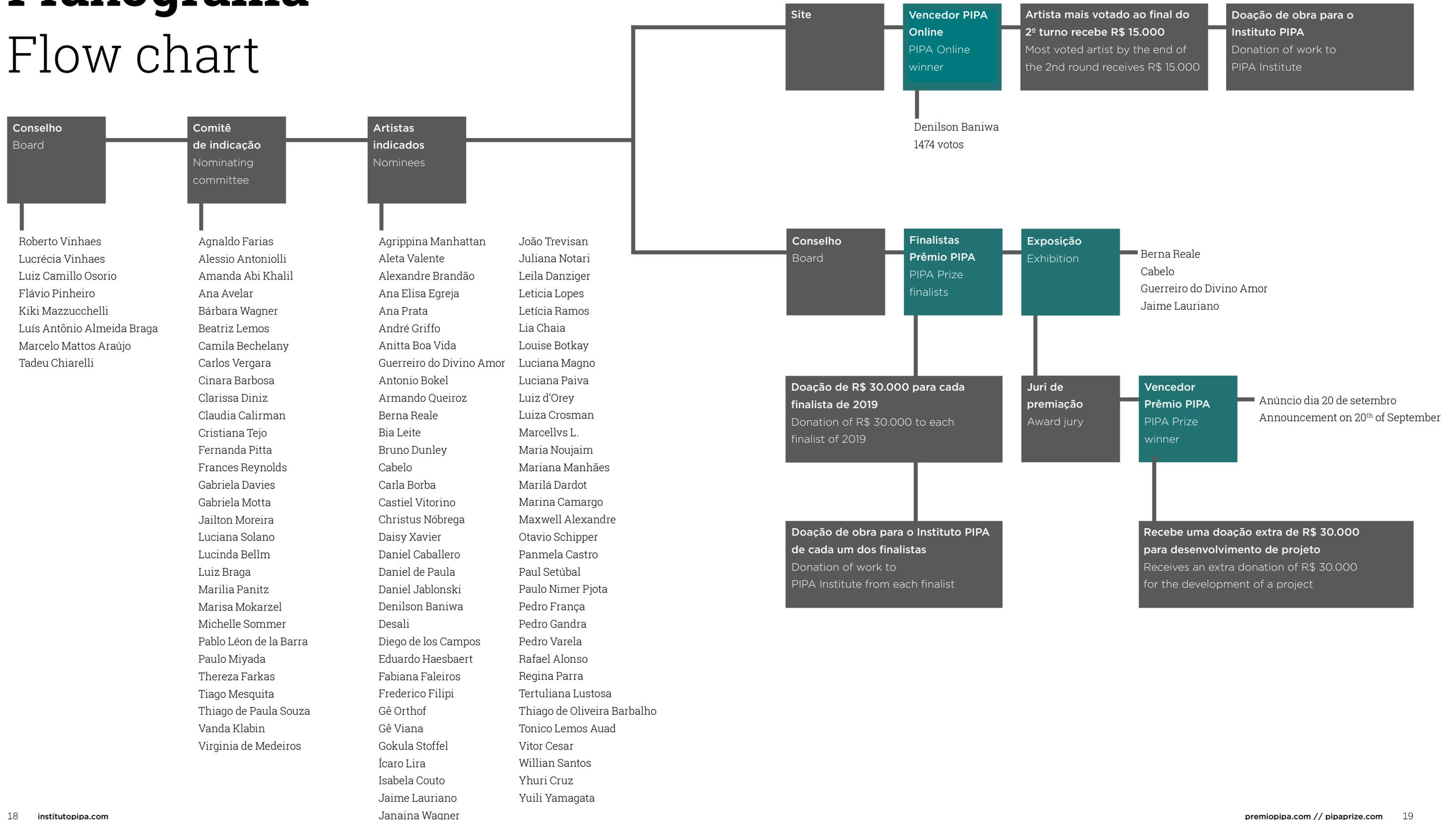
Encerramos mais uma edição satisfeitos com os resultados obtidos, mas com a humildade de observarmos falhas e buscarmos melhorias e ajustes para que o Prêmio PIPA continue firme com sua missão de apoiar e divulgar a arte contemporânea brasileira.

Ao longo do período da exposição diversas atividades acontecem. Desde ações educativas com crianças a falas e mesas mediadas por críticos e artistas. Os post its, que são marca do PIPA desde o primeiro ano, continuam lá para o público manifestar suas ideias e comentários.

Entre os muitos visitantes no dia da abertura da exposição nos alegrou em especial a presença de amigos do MAM Rio com os quais trabalhamos nas edições anteriores, mostrando nossa ligação e possíveis futuras parcerias.

Fluxograma

Flow chart



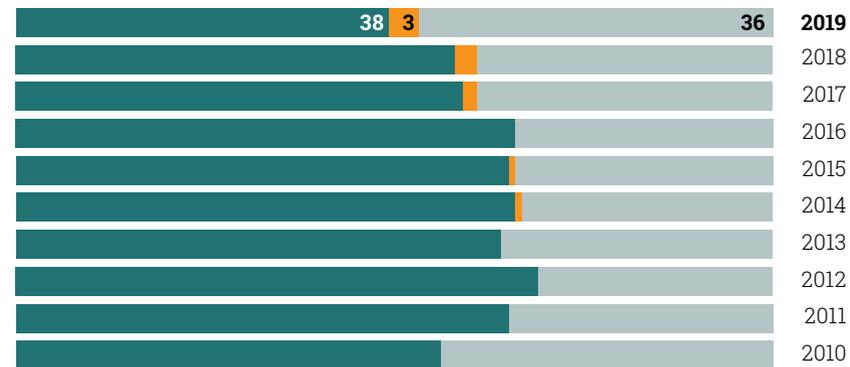
Estatísticas

Statistics

Gênero

Gender

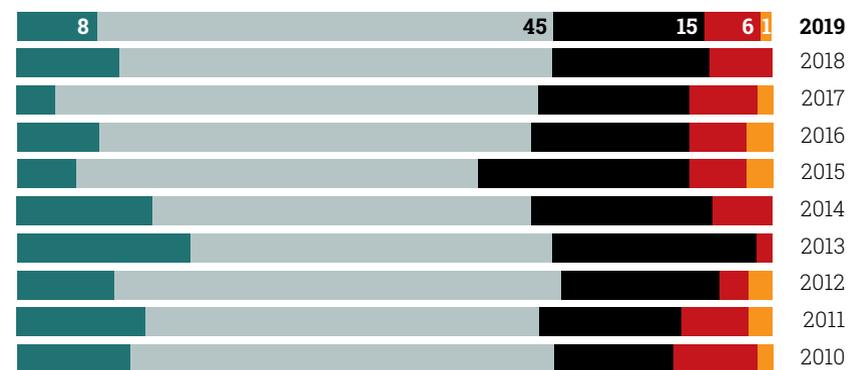
- Masculino // Male
- Feminino // Female
- Outros // Others



Faixa etária

Age range

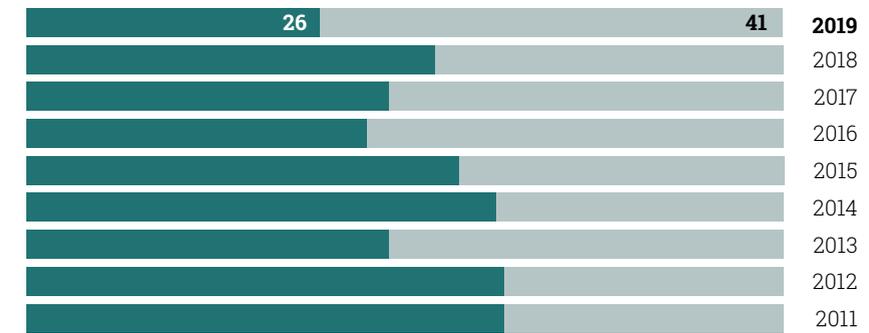
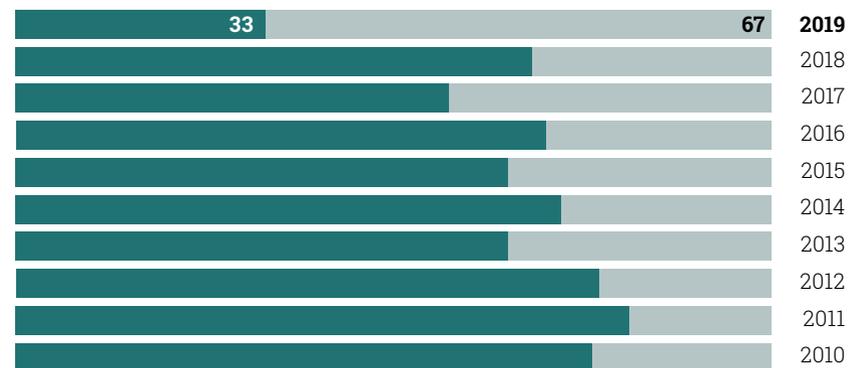
- 20 - 30
- 31 - 40
- 41 - 50
- 51 - 60
- + 60



Representado por Galeria

Has gallery representation

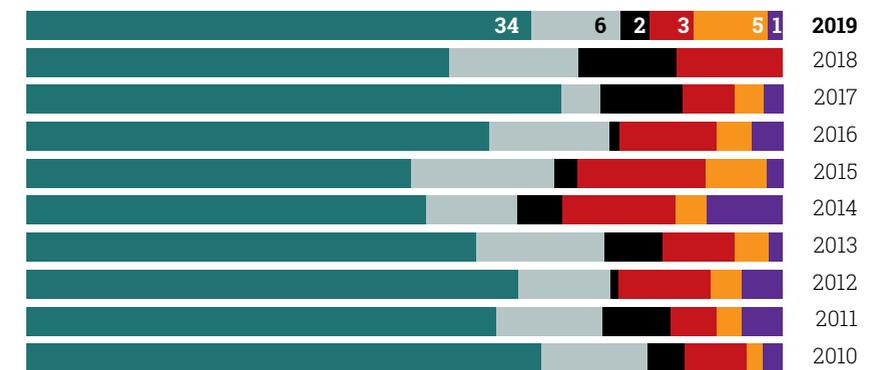
- Sim // Yes
- Não // No



Vezes que participou

Number of times participating

- 1
- 2 - 9



Região de nascimento

Birthplace region

Região de residência

Region of residence

- Sudeste // Southeast
- Nordeste // Northeast
- Centro-Oeste // Central-West
- Sul // South
- Norte // North
- Exterior // Abroad

Prêmio PIPA 2019

PIPA Prize 2019

Exposição

Exhibition

Villa Aymoré

Rio de Janeiro

10 Ago - 28 Set

August 10th - September 28th

Finalistas

Finalists

Berna Reale

Cabelo

Guerreiro do Divino Amor

Jaime Lauriano

Vencedor PIPA

PIPA Winner

Guerreiro do Divino Amor

PIPA Online

Denilson Baniwa

Júri de Premiação

Award Jury

Luiz Camillo Osorio

Crítico, curador e professor // Art critic,

curator and professor

Jessica Gogan

Curadora, pesquisadora e educadora //

Curator, researcher and educator

Raphael Fonseca

Crítico, curador, professor // Art critic,

curator and professor

Regina Silveira

Artista e professora // Artist and

professor

Tadeu Chiarelli

Crítico, curador, professor // Art critic,

curator and professor

Conselho Prêmio PIPA

PIPA Prize Board

Roberto Vinhaes

Lucrécia Vinhaes

Luiz Camillo Osorio

Conselheiros Fundadores //

Founding Members

Finalistas

Finalists

Guerreiro do Divino Amor
Berna Reale
Cabelo
Jaime Lauriano

Os quatro finalistas foram escolhidos em reunião do Conselho do Prêmio PIPA entre os 67 artistas participantes desta edição de 2019, baseados em sua trajetória e em suas páginas no site do Prêmio PIPA. Vale ressaltar que alguns membros do Conselho se abstiveram de escolher os finalistas.

The four finalists were chosen at the PIPA Prize Board meeting from the 67 participating artists of this 2019 edition, based on their career and their profile pages on the PIPA Prize website. It is noteworthy that some board members abstained from selecting the finalists.

Berna Reale

Belém, PA, 1965 // Vive e trabalha em Belém, PA // Galeria Nara Roesler // Indicada ao Prêmio PIPA 2012, 2013, 2014 e 2019 // Vencedora do PIPA Online 2012 // Finalista do Prêmio PIPA 2013

Belém, Brazil, 1986 // Lives and works in Belém, Brazil // Galeria Nara Roesler // PIPA Prize 2012, 2013, 2014 and 2019 nominee // PIPA Online 2012 winner // PIPA Prize 2013 finalist

—
“**Camuflagem**”, 2018, fotografia, 100 x 150 cm // “**Camuflagem**”, 2018, photography, 100 x 150 cm

Berna Reale é artista e perita criminal. Sua produção artística em múltiplos suportes, composta por instalações, performances, fotografias e vídeos, é marcada pela abordagem crítica sobre os aspectos materiais e simbólicos da violência e os processos de silenciamento presentes nas mais diversas instâncias da sociedade. Vem apresentando seu trabalho em diversas individuais e coletivas pelo mundo, incluindo importantes bienais, no que se destaca sua participação como uma das representações brasileiras na 56ª La Biennale di Venezia (2015). Foi contemplada com diversos prêmios, incluindo o Rumos Itaú Cultural 2013-2014, por meio do qual realizou o projeto Precisa-se do presente (2015) nos países que compõem o BRICS (Brasil, Rússia, Índia, China e África do Sul), e o PIPA Online 2012.

—
Berna Reale is an artist and a forensic expert. Her artistic production in multiple media, composed by installations, performances, photographs and videos, is signed by the critical approach on the material and symbolic aspects of violence and the silencing processes presents in the most diverse instances of society. She has been presenting her work in many group and solo shows, including major biennials, where her participation can be highlighted as one of the Brazilian representations at the 56th La Biennale di Venezia (2015). She had been endowed with many prizes, including Rumos Itaú Cultural 2013-2014, whereby she made the project Precisa-se do presente (2015) in the countries that constitute the BRICS (Brazil, Russia, India, China and South Africa), and the PIPA Online 2012.



Berna Reale – Terra Sem Jejum, entre outros trabalhos

Berna Reale
– Terra Sem Jejum
(Land without fasting),
amongst other works

Agnaldo Farias

–

“E fomos educados para o medo.
Cheiramos flores de medo.”

O Medo

Carlos Drummond de Andrade

“And we were educated for fear.
We smell flowers of fear.”

The Fear

Carlos Drummond de Andrade

Published in 1945, *O Medo* (The Fear), a poem by Drummond, has as its epigraph a sentence by Antonio Cândido – “Because there exists for each of us a serious problem (...). That is the problem of fear” – excerpt from a statement made by the great intellectual under the impact of the Second War, of Nazi-Fascism, of repression by the New State of Getúlio Vargas etc. Although the passing of the years may have contributed to soften the horrors that were once lived at close range, it’s not difficult to conclude that since then, the situation has gotten worse. Fear is now diffuse: new diseases emerge while others, millenary, resist the advances of the pharmaceutical industry, which leads us to question its reputability. And shouldn’t we? There are countless complaints about those who should take care of our health, protect the environment, guarantee our safety, without even mentioning those who never hid their dishonest intentions.

With the advancement of global economy-politics foreshadowing a grim and uncertain future, it would be naïve to expect the coming of redeeming political guidelines. Ever since Machiavel, henceforth followed by the Jesuits, it is known that a desired outcome justifies the means used to achieve it. That seems to be the way of politicians and economists fond of statistics, dissolving the individuals, stripping them of the necessities arising from spiritual and physical life, promoting ignorance, despising intellectual life. That which is called world order resembles mismatched exercises in ways to *discipline and punish*, to an extent unforeseen by Michel Foucault, in his classic book by the same name, or by the great *1984*, by George Orwell, as well as his predecessors in the description of dystopic societies, such as Jack London, Ievuêni Zamiátin, Aldous Huxley.

This diagnosis would be frayed if it was possible for us to react with indifference to the civil war atmosphere we live in, as exemplified by the presence of the Armed Forces in Rio de Janeiro, our former postcard, now a landscape of apprehension and sadness. The blatant call to arms promoted by our president forms a logical path to the creation of an emotionally-driven fear response, by itself diametrically opposite to logic, which is indispensable for the treatment of issues of such magnitude.

I set aside the general aspects of fear to focus on the particular way in which Berna Reale investigates and exposes the brutal forms of violence that are practiced in this country. Her acute conscience that she, amongst all the children of fear, is the greatest, the most direct and omnipresent.

Her performances, videos, photographs and installations, brought her national and international acclaim. That’s because they never descend into the grimy pamphleteering of her colleagues who

Publicado em 1945, *O Medo*, poema de Drummond, traz como epígrafe a frase de Antonio Cândido – “Porque há para todos nós um problema sério (...). Este problema é o do medo” – excerto de um depoimento do grande intelectual feito sob o impacto da 2ª Guerra, do nazi-fascismo, da repressão do Estado Novo etc. Ainda que a passagem dos anos contribua para amenizar qualquer horror vivido à queima roupa, não será difícil concluir que de lá para cá a situação piorou. O medo ficou difuso: há doenças novas enquanto outras, milenares, resistem aos avanços da indústria farmacêutica, o que nos leva a suspeitar de sua idoneidade. E seria para menos? São incontáveis as denúncias sobre os que deveriam cuidar da nossa saúde, salvaguardar o meio ambiente, garantir nossa segurança, isso para não se referir aqueles que nunca esconderam seus propósitos torpes.

Com o avanço da economia-política global prefigurando um futuro sombrio e incerto, será uma ingenuidade supor que haverá a formulação de diretrizes políticas redentoras. Desde Maquiavel, no que era acompanhado pelos jesuítas, sabe-se que uma finalidade desejável justifica qualquer meio para obtê-las. Que o digam os políticos e economistas afeitos a estatísticas, dissolvendo os indivíduos, despojando-os das necessidades provenientes da vida física e espiritual, promovendo a ignorância, desprezando a

“**Sobremesa**”, 2018, fotografia, 100 x 150 cm // “**Sobremesa**”, 2018, photography, 100 x 150 cm



see themselves as paladins of their doctrines truths, clinging, in the name of communicability, to the old forms of expression with the same voluptuousness that in the 60's the youth associated with the orthodox left chanted their rhymed songs in crescent diphthong. No, the artist faces with striking insight the woes of her native Belém, so common in Brazilian cities, be them medium, large, gigantic. And she's been doing it since the beginning of this contradictory decade, indifferent to the celebration of the country as a member of BRICS, aware of the immutability of social life, the perfecting of the seeds of violence, its multiple and ungoverned conformation.

Residing in Belém, a metropolis embedded in the jungle, there too acts of savagery are a common occurrence: crimes against everyone, starting with children, confined inside their houses, on to feminicides, that only now are starting to be computed. Violence that spreads in waves over streets and neighborhoods, arena of bloody disputes over territory, prodigal in stray bullets and random victims, ultimately connected to killings that, now and again, happen at the overcrowded prisons, as was the case with the Complexo Penitenciário do Americano. It was in its patios and corridors that Berna Reale, on occasion of the Rio de Janeiro Olympics, dressed as an athlete, ran with a lit torch. Meanwhile, "the innocents of Leblon" delight themselves by sharing images of violence through the social networks.

A criminal expert, the artist viscerally witnesses the exponential naturalization of violence and, by means of her photographic series and recent performances, such as the installation *Terra sem jejum (Land without fasting)*, chosen to be presented at the PIPA Prize exhibition, asks to what we owe this growth. Her answer is that there is a pleasure in all this, a pleasure that is derived from the exercise of power by those who are armed, who in turn start viewing others as mere objects, as beings who, oppressed by their cynicism fed by guaranteed impunity, watch their vital flames dwindle until extinguishment, when not abruptly ended, as was the case with the military men who killed the musician Evaldo Rosa dos Santos with 80 rifle shots, or with Marielle Franco's hidden executioners.

In *Gula (Gluttony)*, a recent show, Berna exhibited a series of photographs and the above mentioned installation. Describing them is important in order to understand the artists' universe, to understand how the installation chosen for the PIPA Prize fits the context. The exhibition starts with *Sobremesa (Dessert)*, a collection of images of policemen dressed in camouflaged work attire, devouring with unspeakable voracity and pleasure thick slices of adorned cake, one of these party cakes, decorated with thick colored topping. The signs collide. The possible laughter caused by the unusual scene quickly paves way to a question: what does this eagerness with which they eat mean?

vida intelectual. Aquilo que se chama de ordem mundial parece exercícios desencontrados de formas de *vigiar e punir*, numa amplitude imprevista por Michel Foucault, em seu clássico do mesmo nome, ou pelo grandioso *1984*, de George Orwell, bem como as de seus antecessores nas descrições de sociedades distópicas, como Jack London, Levuêni Zamiátin, Aldous Huxley.

Esse diagnóstico seria gasto se nos fosse possível reagir com indiferença ao clima de guerra civil que atravessamos, do que é prova a operação das Forças Armadas no Rio de Janeiro, nosso antigo cartão postal, hoje paisagem de apreensão e tristeza. O descarado convite ao armamento promovido pelo próprio presidente em exercício é um caminho lógico para a produção de uma reação emocional ao medo, por si só uma reação antípoda à lógica, indispensável para o tratamento de questões dessa magnitude.

Deixo de lado os aspectos gerais do medo para focar no modo particular com que Berna Reale investiga e expõe as formas brutais da violência que se pratica em nosso país. Sua aguda consciência de que ela, entre todas os filhos do medo, é o maior, o mais direto e onipresente.

Suas performances, vídeos, fotografias e instalações, tornaram-na conhecida nacional e internacionalmente. Isso porque nunca esbarram na panfletagem encardida dos seus colegas que se pretendem paladinos da verdade das suas doutrinas, agarrando-se, em nome da comunicabilidade, às velhas formas de expressão com a mesma volúpia com que nos anos 1960 a juventude ligada à esquerda ortodoxa cantava as canções com versos rimados em ditongo crescente. Não, a artista vem enfrentando com visadas surpreendentes as mazelas de sua Belém natal, tão comuns nas cidades brasileiras, médias, grandes, gigantescas. E vem fazendo isto desde o começo desta década contraditória, indiferente a celebração do país como BRICS, percebendo a imutabilidade da vida social, o aperfeiçoamento das sementes da violência, sua conformação múltipla e descontrolada.

Fixada em Belém, metrópole encravada na selva, também lá são comuns os atos de selvageria: crimes contra todos, a começar pelas crianças, submetidas já nos interiores de suas casas, os feminicídios que somente agora começam a ser contabilizados. Violência que se espraia em ondas pelas ruas e bairros, arena de disputas sangrentas por territórios, pródigas em balas perdidas e vítimas aleatórias, no fundo conectadas as matanças que volta e meia acontecem nos presídios superlotados, caso do Complexo Penitenciário do Americano. Foi nos seus pátios e corredores que Berna Reale, por ocasião das Olimpíadas do Rio de Janeiro, vestida como uma atleta, correu com um archote aceso. Enquanto isso "os inocentes do Leblon" se comprazem em compartilhar imagens de violência pelas redes sociais.



"Comida Batizada", 2018, fotografia, 100 x 150 cm // **"Comida Batizada"**, 2018, photography, 100 x 150 cm

"Comida Caseira", 2018, fotografia, 100 x 150 cm // **"Comida Caseira"**, 2018, photography, 100 x 150 cm

Yes, it has something to do with the devouring between social classes, the mutual cannibalism partially catalyzed by the arrogance of those responsible for the maintenance of order who, from the heights of their low rank, don't hesitate to shoot in the middle of communities, hitting innocents, the systematic repression of the underprivileged, the humiliating frisking done to the members of the lower class, a class which is treated as if they were not people, a class which, most of the times, the policemen belong to as well.

(A pause to listen to *Haiti*, by Caetano Veloso (remember?): "... the row of soldiers, almost all of them black/ Beating on the black rascals back/ on mulatto thieves and others almost white / Treated as black / Just to show the almost black / (And they are all almost black) / Just how the black, poor and mulattos / And almost white almost black from such poorness / are treated)

The violence is ubiquitous, versatile, voracious. It can come from those that project themselves as spokesmen for the divinities, priests and church employees, responsible for wrecking childhood (as presented in the image *Comida batizada* (*Baptized food*)); from adult men to whom the young girls are given (*Comida caseira*) (*Homemade food*); from those that target women as a piece of meat (*Fome de Lobo*) (*Wolf's hunger*); from those that attack transvestites moved by hate, convinced that they do not deserve to exist, so they can rip apart their hearts (*Fome de Leão*) (*Lion's hunger*).



Perita criminal, a artista testemunha instintivamente a naturalização exponencial da violência e, por meio das séries fotográficas e performances recentes, como é o caso da instalação *Terra sem jejum*, escolhida para ser apresentada na exposição do Prêmio PIPA, pergunta a que se deve esse crescimento. Sua resposta é que há um prazer nisso tudo, um prazer que decorre do exercício de poder por parte de quem está armado, que por isso passa a ver os outros como simples objetos, enxerga-os como seres que, oprimidos por seu cinismo alimentado pela garantia da impunidade, assistem suas chamas vitais minadas até o apagamento, quando não as extingue de forma abrupta, como aconteceu com os militares do Exército que mataram o músico Evaldo Rosa dos Santos com 80 tiros de metralhadoras ou os algozes ocultados de Marielle Franco.

Em *Gula*, uma exposição recente, Berna trouxe séries fotográficas e a instalação acima referida. Descrevê-las importa para que se compreenda o universo da artista, entender como se encaixa a instalação escolhida para o Prêmio PIPA. A exposição abria com *Sobremesa*, um conjunto de imagens com policiais devidamente paramentados com uniformes de padrão camuflado, devorando com indizível prazer e voracidade grossas fatias de bolos enfeitados, um desses bolos de festa, decorados por camada de cobertura espessa e colorida. Os signos se chocam. O eventual riso do inusitado da cena rapidamente cede espaço a uma pergunta: o que significa essa avidez com que comem?

The two images that compose the series Fome de rua (Street hunger) are worthy of attention: three boys (men? And is there place for childhood in this universe?), one white, one black, one mestizo (designated as “pardo”, according to the racist nomenclature adopted by IFOPEN, the Brazilian penal system statistics information system), dressed only in shorts, all of them with the face against the wall, hands up in the air, on their backs, unable to face those who embarrass them. A detail should not escape: each of the shorts is decorated with a print: popcorn on the white boy, hot-dog on the black, French fries on the mestizo. Popcorn, hot-dog and French fries, three of the vulgar, quick and cheap foods the underprivileged feed themselves with. Three examples of junk food, adequate to the three suspects that the eyes of the law keepers, in their quick rounds, identify as poor, and delight themselves in approaching for the sheer pleasure of savoring their power.

At last, the installation *Terra sem jejum (Land without fasting)*, the key piece of the PIPA Prize exhibition: a funereal and hieratic grouping of five children’s caskets, arranged in two parallel groups, the last one situated at the bottom, uplifted by golden pedestals over a rectangular purple carpet. The color is not casual: according to Catholic liturgy it is associated to purification by justice and truth, a preparation for the meeting with the Lord; in any case, a prelude to a noteworthy event. What event is it? What will be left to these innocent victims of violence?

The solemnness of the atmosphere dissolves in ambiguities as soon as one enters: the small coffins painted in artificial colors like the cheap sweets sold in popular markets – yellow, pink, blue in clear pastel tones, have painted on their surfaces precisely the candies, bonbons, cookies and goodies, the treats of a childhood denied of these small joys, violently interrupted. Each of these coffins has installed under the edge of its lid a row of *led* lamps that blink in mismatched rhythm, like the row of lamps found in any amusement park, no matter how simple, how poor it is, and that finds in their throbbing lights a way to fill the eyes of children, to make them taste a little ounce of fantasy, to take them out of a harsh routine, and which in this installation resemble auras, as if their tiny defunct bodies were now transitioning into light.



“A Frio”, 2017, fotografia, 30,9 x 55 cm //

“A Frio”, 2017, photography, 30,9 x 55 cm

Sim, tem algo a ver com o entredevoramento entre camadas sociais, o canibalismo mútuo parcialmente catalisado pela arrogância dos responsáveis pela ordem que, do alto de suas baixas patentes, não hesitam em atirar no meio de comunidades, acertando inocentes, a sistemática repressão aos desvalidos, as humilhantes revistas feitas aos membros da ralé, essa classe tratada como se não fosse gente, a qual, a maior parte deles, policiais, pertence.

(Pausa para ouvir *Haiti*, de Caetano Veloso (tá lembrado?): “... a fila de soldados, quase todos pretos / Dando porrada na nuca de malandros pretos / De ladrões mulatos e outros quase brancos / Tratados como pretos / Só pra mostrar aos quase pretos / (E são quase todos pretos) / Como é que pretos, pobres e mulatos / E quase brancos quase pretos de tão pobres /são tratados)

A violência é ubíqua, versátil, voraz. Pode partir de alguns que se colocam como porta vozes das divindades, padres e funcionários de igrejas correlatos, responsáveis pelo comprometimento da infância (tal como apresentado na imagem *Comida batizada*); dos homens adultos a quem meninas imberbes são entregues (*Comida caseira*); daqueles que miram as mulheres como pedaços de carne (*Fome de lobo*); dos que atacam os travestis movidos pelo ódio, certos de que esses não merecem existir, para lhes arrancar os corações (*Fome de Leão*).

Por fim, a instalação *Terra sem jejum*, protagonista da exposição do Prêmio PIPA: um agrupamento fúnebre e hierático de cinco caixões para crianças, arranjados em dois grupos paralelos, o último situado ao fundo, depositados sobre pedestais dourados, tudo sobre um tapete roxo retangular. A cor não é casual: segundo a liturgia Católica ela é associada à purificação pela justiça e verdade, uma preparação ao encontro com o Senhor; em qualquer caso um prelúdio a um acontecimento notável. Qual seria ele? O que restará a essas vítimas inocentes da violência?

A gravidade do ambiente desfaz-se em ambiguidades tão logo nele se entra: os pequenos ataúdes pintados em cores artificiais como os confeitos baratos vendidos nos comércios populares – amarelo, rosa, azul em tonalidades pastéis e abertas, têm pintados em suas superfícies justamente as balas, bombons, bolachas e guloseimas, as delícias de uma infância privada dessas pequenas alegrias, violentamente interrompida. Cada um dos caixõezinhos tem instalado por baixo da borda de seu tampo uma linha de lâmpadas de *led* que pisca em ritmo desencontrado, como as feiras de lâmpadas de qualquer parque de diversão, por simples, pobre que seja, e que encontra nas luzes palpitantes um modo de encher os olhos das crianças, fazê-las provar um pouco de fantasia, tirá-las do chão de um cotidiano áspero e que nessa instalação assemelham-se a auras, como se seus corpinhos defuntos se estivessem transformando em luz.

Merece destaque as duas imagens que compõem a série Fome de rua: três garotos (homens? E existe lugar para infância nesse universo?), um branco, um negro, um pardo (segundo a nomenclatura racista adotada pelo IFOPEN, sistema de informações estatísticas do sistema prisional brasileiro), vestidos apenas com calções, todos eles com o rosto voltado para a parede, mãos espalmadas para o alto, de costas, impossibilitados de encarar as faces de quem os constroem. Um detalhe não deve escapar: cada um dos calções está decorado com uma estampa: pipoca, o branco, cachorro quente, o negro, batata frita, o pardo. Pipoca, cachorro quente e batata frita, três das comidas vulgares, rápidas e baratas com que se alimentam os desfavorecidos. Três exemplos de junk food, adequadas aos três suspeitos que os olhos dos profissionais da ordem, em suas batidas rápidas, identificam como pobres, e que se comprazem em arrocha-los pelo simples desejo de saborear seu poder.

Luiz Camillo Osorio conversa com Berna Reale

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Berna Reale

—

**What made you become an artist? Did you train as an artist?
Who are the artists that have most influenced your career?**

I never thought I would become an artist. In fact, I did my entrance exams for medicine, business administration and law, but I never dreamt of pursuing any of these careers. I was very young when I sat for my first entrance exam – at 16, I didn't really know what I wanted to be. I opted for the arts because I met a person who told me that I should train as an art teacher, that it was really up my street. I tried to find out what it meant to be an art teacher and did the entrance exam, but I didn't fall in love with art at university. I fell in love with it when I was working for a foundation for underprivileged children on the outskirts of Belém, that is when I discovered my vocation for art. When I was at university, I was keen on works by Tunga, Regina Silveira and Cildo, but I'm not sure I was "influenced" by them. I believe that what has actually "influenced" me is the world of arts and its endless possibilities. Learning about semiotics at university was a turning point in my training. Even now, I always study and observe what I want to achieve, and semiotics plays a crucial role.

—

Could you please talk a bit about the relationship between your work as a photographer/ forensic expert in Belem and your poetic work which is closely related to violence? I'm asking you this because, at first, there seems to be an obvious motivation, but the way you produce your work seems to be more subtle and more violent than just a mere spin-off from your documenting work. Could you please tell us how you see this?

In fact, I'm a Forensic Expert, and in the State of Para this job is not part of the Police force, it's more linked to the Security Department because Forensic Science works with the Police in crime scenes. In this case, I'm not a Forensic Photographer but a Forensic Expert responsible for producing a criminal report flagging out all the traces found in the crime scene and their potential connections with the crime. My involvement with photography happened before I became a forensic expert. Regarding the issue of expressing violence through my work, it was art that led me to become a forensic expert. It was while photographing bodies for one of my exhibitions that I learned about forensic science and became involved in this field. The subtle approach in which my work deals with violence has to do with my fascination with semiotics. There are thousands of ways in which one can talk about violence through semiotics and its codes and subtle symbols. Semiotics is key to understanding art. In my opinion, if an artist can't express their work through

Como você decidiu ser artista? Teve alguma formação em escolas de arte? Quais os artistas que mais te influenciaram na sua formação?

Eu nunca pensei em ser artista, cheguei até a fazer vestibular para medicina, administração e direito, mas também nunca sonhei em ser nada disso, era muito jovem quando fiz meu primeiro vestibular - com 16 anos você não sabe muito bem o que quer. Fui para a área da arte pois conheci uma pessoa que me disse que eu deveria fazer educação artística, que teria tudo a ver comigo. Fui saber o que era e fiz o vestibular, mas não foi na faculdade que me apaixonei por arte, foi em uma fundação para crianças carentes na periferia de Belém, ali eu me encontrei com a arte. Quando estava na faculdade eu gostava dos trabalhos do Tunga, da Regina Silveira e do Cildo, mas não sei se fui "influenciada" por eles, penso que o que me "influenciou" sempre foi o mundo da arte e suas infinitas possibilidades. Penso que durante a faculdade o que foi pontual em minha formação foi conhecer a matéria semiótica, essa sim, me agarrou de jeito, até hoje eu tento estudar e observar para que o meu trabalho alcance o que eu quero e a semiótica para isso é fundamental.

—

Queria que você falasse um pouco sobre a relação entre seu trabalho como fotógrafa/perita da polícia de Belém e o desenvolvimento de sua poética tão relacionada com a questão da violência. Coloco isso, pois à primeira vista esta pode ser uma relação óbvia, causal, mas o modo como você desenvolve sua obra é ao mesmo tempo mais sutil e mais violenta do que se fosse apenas um desdobramento do trabalho documental. Fale um pouco sobre como você enxerga isso?

Na realidade sou Perita Criminal e no Pará não está dentro da Polícia, é um órgão mais ligado à Secretaria de Segurança pois é científico e trabalha junto com a polícia na cena do crime. Nesse caso não sou fotógrafa na Perícia sou Perita Criminal responsável por fazer um laudo criminal apontando os vestígios encontrados na cena do crime e suas possíveis relações com o crime. A fotografia entrou na minha vida antes de eu ser perita. Quanto à questão de falar de violência por meio do meu trabalho, foi a arte que me levou a ser perita. Pois foi fotografando uns cadáveres para uma exposição que conheci a profissão de perita e me envolvi com essa área. Penso que a sutileza com que meu trabalho tenta falar da violência venha por causa do meu fascínio pela semiótica. Existem mil caminhos por meio dela de se falar da violência com códigos e símbolos sutis. A semiótica para a arte

images, then their work is compromised. One doesn't need to show blood to express violence. Images should be able to speak for themselves and be fully round.

What is it like to work with performance art and its spin-offs in video and/or photography? Which one do you find more interesting in terms of language?

I like working with performance art through photography and video. I enjoy street performance because it produces a different kind of adrenaline, an energy that depletes, but also nourishes. The problem is that performance art is a very lengthy process and very expensive and, therefore, one can't put it on as often as one wishes. It requires a lot of planning. It's getting harder and harder for me to do it because I always long to do something that I haven't done before and on a larger scale. I'm quite hard on myself and as a result, I have my mind on huge projects which result in higher cost, more preparation, a larger team, etc.

–

Feminist issues, such as the violence experienced by women in a male chauvinist and patriarchal society like Brazil's, is a constant presence in your work. Do you see yourself as a feminist artist?

I've never perceived myself as the standard-bearer for feminism because I want to talk about everything that bothers me. If I choose to talk about violence against women is because I find it unsettling. If by believing that the world should be more just towards women, with less prejudice, where women shouldn't always be portrayed as submissive, then I am a feminist, but I don't like to be pigeonholed or labeled. I am an artist who is free to speak about whatever I wish. I care for everything that is related to the collective and human experience regardless of race, belief, sex or gender.

–

Could you please tell us a bit about your working process. Who films? Who edits? How long does it take to prepare your performances?

I've just finished the longest art performance I ever produced in my life - Skin Workout. Never before did I take so long to prepare a performance: precisely one year and a half! Too long, too difficult and took expensive, requiring a production team of more

é muito importante, para mim se o artista não consegue resolver com a imagem o trabalho ele já está comprometido e nem sempre falar de violência precisa ser com sangue. A imagem tem que estar resolvida, redonda.

–

Como é para você trabalhar a performance e o desdobramento dela em vídeo e/ou fotografia? O que mais te interessa como linguagem?

Eu gosto muito de fazer performance, tanto para registro em fotografia quanto para registro em vídeo. Gosto de performance de rua pois tem uma adrenalina diferente, uma energia que te exaure, mas também te alimenta. O problema é que performance é muito caro e demora muito e aí não dá para fazer quantas você imagina, tem que planejar muito antes. Está cada vez mais difícil para mim, pois sempre estou querendo fazer algo que ainda não fiz e em proporções maiores. Estou cada vez mais exigente comigo e com o resultado e cada vez penso em projetos grandes e isso eleva tudo, custos, preparação, equipe, etc.

–

A questão feminina, a violência sofrida pela mulher em uma sociedade machista e patriarcal como a brasileira, tem presença marcante em seu trabalho. Você se considera uma artista assumidamente feminista?

Nunca pensei em levantar uma bandeira, pois quero falar sobre tudo que me incomoda. Se falei sobre a violência contra a mulher foi porque isso me desestabiliza. Se por achar que o mundo deveria ser justo com as mulheres, menos preconceituoso, deixando de colocar a mulher sempre em uma posição de submissão, então sou feminista, mas não gosto de me colocar em categorias ou em enquadramentos, sou uma artista livre para falar do que quero. Eu me importo com tudo que seja relacionado ao coletivo e ao humano independentemente de raça, crença, sexo ou gênero.

–

Fale um pouco sobre o processo de produção. Quem filma? quem edita? Quanto há de preparação para as performances?

Acabei de realizar a performance de produção mais longa da minha vida - Ginástica da Pele - e foi até agora a que mais demorou para ser elaborada, 1 ano e meio exatos! Muito longo,

than twenty people. Just the photography and film crew included eight members. If a piece of work of this scale were conducted by a foundation or an institution that would have been okay, but this one concerned the work of one artist, and had to rely on the financial support of twenty-eight people to make it feasible. I have a team which has been working with me for some years, most of them since Palomo. But they don't work exclusively for me, and I only see them when I'm about to start producing a new piece. I wish I had the means to take them with me around the world, taking photos and filming. This is my dream, but I know it is difficult. Sometimes I wonder, if I were a rich artist, I would love to have a team that is each time more in tune with my vision, but I don't have a workshop or an exclusive team ;) Yes, I do edit my work with my cameraman, Diego, who films my performances and who is also the cinematographer. I make sure that I choose every single frame. I'm not emotionally mature enough to hand in my work as a director to anyone else. I need to be in charge of all stages of my work: from conception to execution. My boyfriend Victor helps me with everything, including taking pictures. Without him, it would have been an impossible task. He is very organized. Even though I fully trust him, I keep an eye on everything, demanding things, I'm unbearable.

—

How well has your work been viewed abroad?

Slowly and gradually, things are happening. People who are involved in performance art has seen some of my work, or at least they have heard about it. Learning about the repercussion of my work abroad, even if it is tiny, it makes me happy; imagine an artist who was born 53 years ago in the middle of the Amazon Rainforest, when it was impossible to envisage the advent of internet; imagine someone who came from a family with no resources, who first went to São Paulo at the age of 29, doing her first solo exhibition in São Paulo at 49, and exhibiting her work at the Venice Biennale! I'm a lucky artist, aren't I? Well, I know how hard and what it entails to have one's work recognized abroad. I'm very happy with my work. I've achieved quite a lot, and I try not to raise people's expectations and by working with excitement and luck I may be able to show what I do to people in other parts of the world.

—

muito difícil e muito caro e que contou com a produção de mais de vinte pessoas envolvidas na organização. Só a equipe de filmagem, fotografia e som eram 8 pessoas. Se isso fosse trabalho de uma Fundação ou Instituição ok, mas era um trabalho de uma artista e que teve que contar com o apoio de 28 pessoas que apoiaram financeiramente para o projeto acontecer. Eu tenho uma equipe que trabalha comigo já há alguns anos, a maioria me acompanha desde Palomo. Mas não são exclusivos e aí só os vejo quando estou para realizar um trabalho. Queria ter dinheiro para levá-los pelo mundo comigo, para fotografar e filmar. Esse é meu sonho, mas sei que é muito difícil. Fico imaginando, às vezes, se eu fosse uma artista rica ia amar ter uma equipe exclusiva afinada, que estivesse sempre se preparando para cada vez mais entender o que quero com minha imagem, mas não tenho nem atelier quanto mais equipe exclusiva ;) Sim eu edito junto com um técnico que filma meus trabalhos que é também cinegrafista, o Diego. Escolho cada segundo, faço questão, não tenho maturidade emocional para passar a direção do meu trabalho para ninguém, sou controladora de tudo desde a ideia até a execução. Tenho meu namorado Victor que me ajuda em tudo, inclusive fotografa, sem ele seria impossível, pois é mega organizado. Apesar de saber de sua capacidade, fico de olho em tudo, cobrando tudo, sou insuportável.

—

Como tem sido a recepção internacional do seu trabalho?

Aos poucos, devagar, vai acontecendo. As pessoas ligadas à área da performance já estão vendo alguma coisa minha, pelo menos ouvindo falar. Tudo o que acontece lá fora com meu trabalho tenho que ficar feliz, mesmo que seja mínimo; pois imagine o que é uma artista nascer há 53 anos atrás, na floresta amazônica, quando era impossível se pensar que existiria internet, em uma família sem recursos, conhecer São Paulo com 29 anos, fazer sua primeira exposição individual em São Paulo com 49 anos e conseguir chegar a mostrar seu trabalho já na Bienal de Veneza! É ser uma artista de sorte, muita sorte né? Então, como sei o quanto tudo é difícil e são muitos fatores para o artista ter um trabalho reconhecido internacionalmente, eu já estou muito feliz com meu trabalho. Já consegui muito e tento não criar expectativas, ir trabalhando com entusiasmo e quem sabe com sorte ir mostrando o que faço para as pessoas em outros lugares do mundo.

—

próxima página // next page

"Todos olham para os gatos",
2018, fotografia, 100 x 150 cm //
"Todos olham para os gatos", 2018,
photography, 100 x 150 cm



Cabelo

Rio de Janeiro, RJ, 1986 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // A Gentil Carioca // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1986 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // A Gentil Carioca // PIPA Prize 2019 nominee

cabelo.etc.br

—

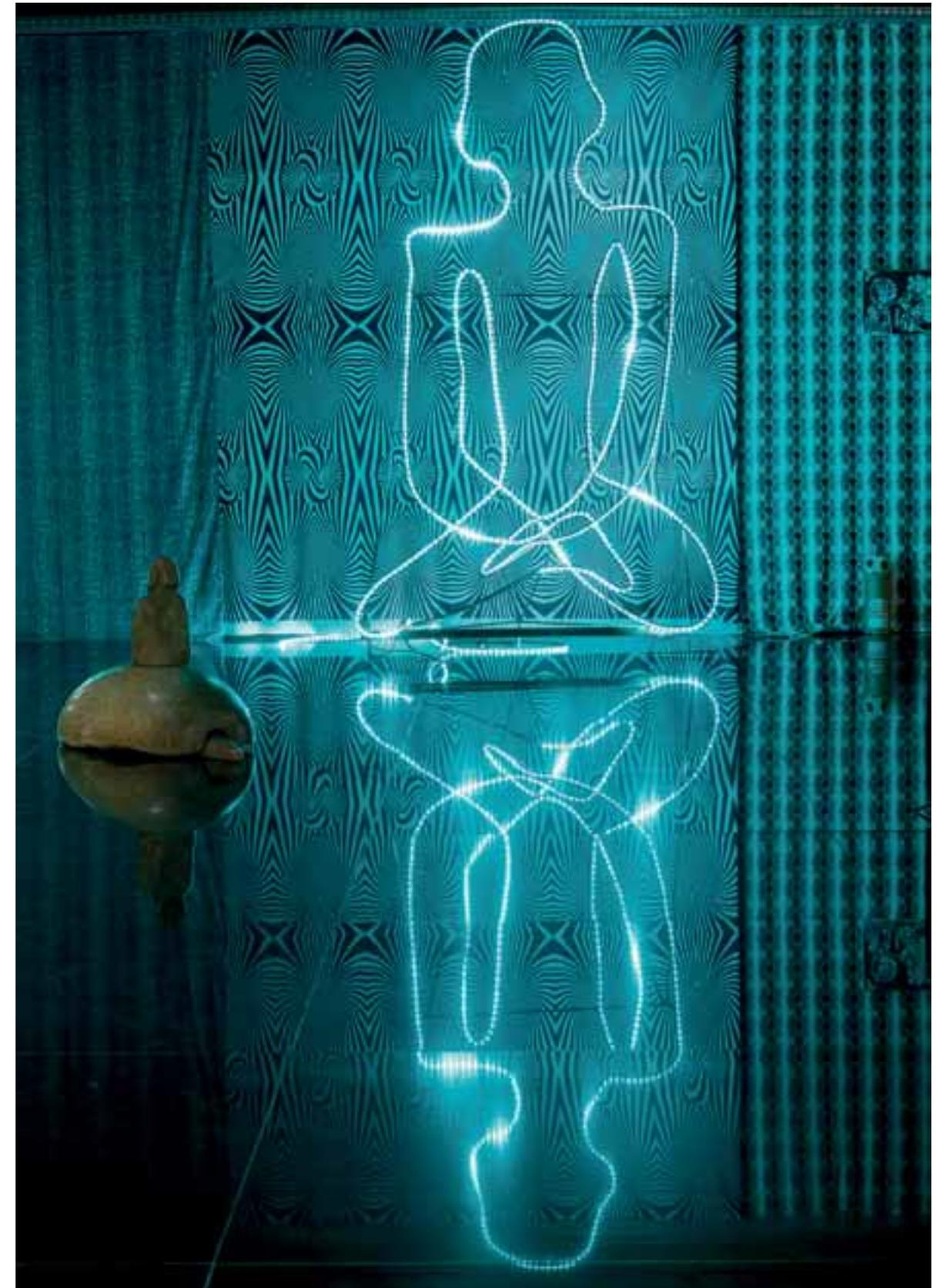
“Luz com Trevas”, 2018, instalação, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ, foto Pedro Agilson

“Luz com Trevas”, 2018, setting up, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, Brazil, photo Pedro Agilson

Cabelo é poeta, músico e artista plástico. Considera seus desenhos, pinturas, esculturas, canções, performances, vídeos e instalações, como manifestações da poesia. Segundo Luiz Camillo Osorio, “essas várias linhas de força de sua poética têm como foco um acontecimento expressivo sempre marcado pela presença contundente do corpo”. A obra acontece tanto num museu quanto na rua. Participou da X Documenta de Kassel, da 26ª e 33ª Bienal de São Paulo, 7ª Bienal do Mercosul, entre outras. Atualmente segue com o projeto Luz com Trevas: uma exposição, um show e um disco, que se misturam formando uma só obra.

—

Cabelo is a poet, a musician and artist, who considers his drawings, paintings, sculptures, songs, performances, videos and installations as manifestations of poetry. According to Luiz Camillo Osorio, “the various lines of force of his poetics – drawing, music, text, materials – have an expressive happening as their focus, always marked by the incisive presence of the body”. His work takes place both in a museum and on the street. Having participated in the X Documenta in Kassel, the 26th and 33rd São Paulo Biennials, the 7th Mercosul Biennial, among others. Currently, he is involved with the ongoing project ‘Light with Darkness’: an exhibition, a concert and a musical album that blend together into a single work.



Cabelo agora

Cabelo now

Fred Coelho

Cabelo is an artist who demands multiplicities of us. His work is increasingly concerned with the simultaneity of forms, senses and materials. In the course of a career spanning nearly thirty years, this situation has arrived at a precise point with *Luz com Trevas* (Light with Darkness), a permanent action of the artist over the last two years which activates sound, words and images in constant interaction. In 2018, he worked with a group of collaborators to launch a disc and an exhibition at BNDES of the same name, organizing activities between different creative fields. The album, produced by Kassin and Nave, and with unpublished compositions by Cabelo, became a show whose environment is an extension of the exhibition staged under the curatorship of Lisette Lagnado. The partnership with Raul Mourão under the codename Rato Branco was also transformed into shows, parties, carnival blocks and group exhibitions. As such, all his works cut across, and expand towards, the multiple ideals they evoke.

This proposal of a work in permanent transit invokes, on the part of the audience, a commitment to movement in times of immobility. Cabelo travels through different spaces, different neighborhoods, different bodies, different credos, different languages, constituting an expanded poetic field of action. It is essential that contact with his works activates this network in order to dive into a world that is simultaneously singular and plural. Cabelo's gaze crosses the gaps and silences, going from Amerindian illuminations to the shadows of underground urban life. These are ancient energies in motion which, through his perspective, pulsate colors, forms and voices. It is no accident that his exhibitions and shows always demand the creation of a specific environment that draws us inside and shifts us away from common sense. Lisette Lagnado, curator of the 2018 exhibition, recognizes this ability to invent temporary autonomous spaces in formulating a glossary for the catalog of *Luz com Trevas*. The terms extracted by her and engendered by Cabelo spread throughout works, characters and entities of the Brazilian popular imagination, illustrating this creation of worlds promoted by the artist. He organically appropriates different information in movement and adopts the dynamic principle of [the Afro-Brazilian divinity] Exu as the creative compass of his work. It is also worth noting that the name chosen for the disc, the show and the exhibition does not create a binary image - light *and* darkness - but rather a trans image - light *with* darkness. As an exemplary character of the contemporary, Cabelo enjoins us to see light in the dark and dark in the light.

In creating his recent environments and spaces, we see mirrors, masks, plants, screens and other unusual media immersed in fabrics of printed colors, occupied by words and drawings of vibrant forms and bodies. Cabelo's oil-paint baton creates electrical characters that emit rays and contort LED lights. There are also his egg-bombs, sculpture-paintings that announce the imminence of the birth-explosion of other beings in gestation. These are works that

Cabelo é um artista que nos demanda multiplicidades. Sua obra se instala cada vez mais na simultaneidade de formas, sentidos e materiais. Ao longo de quase de trinta anos de trajetória, tal situação atinge um ponto preciso com *Luz com Trevas*, uma ação permanente do artista nos último dois anos que ativa som, palavra e imagem em cruzamentos constantes. Em 2018, articulou com um grupo de colaboradores o lançamento de um disco e uma exposição no BNDES com o mesmo nome, promovendo ações entre distintas áreas de criação. O disco, produzido por Kassin e Nave e com composições inéditas de Cabelo, tornou-se um show cuja ambiência é extensão da exposição feita com a curadoria de Lisette Lagnado. A parceria com Raul Mourão sob o codinome Rato Branco também se transformou em shows, festas, blocos de carnaval e exposições coletivas. Dessa forma, todos os seus trabalhos se atravessam e se expandem em direção às múltiplas ideais que provocam.

"Luz com Trevas", 2018, instauração, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ, foto Pedro Agilson

"Luz com Trevas", 2018, setting up, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, Brazil, photo Pedro Agilson



Essa proposta de uma obra em trânsito permanente invoca da parte do público o compromisso com o transe em tempos de imobilidades. Cabelo percorre diferentes espaços, diferentes bairros, diferentes corpos, diferentes credos, diferentes línguas, constituindo um campo poético ampliado de ação. É fundamental que o contato com seus trabalhos ative essa rede para se mergulhar num mundo ao mesmo tempo singular e plural. O olhar de Cabelo atravessa frestas e silêncios, indo das iluminações ameríndias às sombras da vida urbana subterrânea. São energias milenares em



"Luz com Trevas", 2018, inauguração,
Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ, foto
Pedro Agilson

"Luz com Trevas", 2018, setting up,
Espaço BNDES, Rio de Janeiro, Brazil,
photo Pedro Agilson

materialize every moment of expansion and concentration that Cabelo experiences. Viewed from the perspective of the archive, his egg-bomb creates dialogues with the poetic interiority of the eggs of Lygia Pape, in addition to also bringing the violent tension of the *Urnas quentes* (Hot Urns) of Antonio Manoel. Something over there is about to explode (and what isn't, ultimately?). As Clarice Lispector affirms, "The egg is a suspended thing"; they are sculptures born of light with darkness, which turn the space into a symbolic conflagration of a ritual of life and death.

As a collector of fragments of material and spiritual life, Cabelo injects into his work a dense web of information. His current songs construct characters to be incorporated into their environments. They are specters which Cabelo's poetry creates in sound and words to later materialize in new imagetic situations. Listening to each of them, we go from Capernaum to Copacabana, from ascending the hill to the world beyond. It is worth remembering that his work always had sound and music as fundamental drivers; and it's also worth recalling more recently the exhibitions *MC Fininho*, staged at Gentil Carioca in 2011 and *Humúsica*, exhibited at MAM Rio in 2012. In *Luz com Trevas*, Cabelo again evokes his performative presence, increasingly making the artist's body that of the musician and the poet too. Without separations – in fact, he never claimed them – and without limits to make his work function, the stages of his shows are an active part of the environments that he has been assembling in recent years, just as his exhibitions always contain presentations by him and his guests. What he sings echoes what we see and vice versa.

movimento que através de sua perspectiva vibram cores, formas e vozes. Não à toa, suas exposições e shows demandam sempre a instauração de uma ambiência específica que nos atrai para seu interior e nos desloca do senso comum. Lisette Lagnado, curadora da exposição de 2018, percebe essa capacidade de inventar espaços autônomos temporários ao formular um glossário no catálogo de *Luz com Trevas*. Os termos extraídos por ela e engendrados por Cabelo se espalham entre obras, personagens e entidades do imaginário popular brasileiro, demonstrando essa criação de mundo promovido pelo artista. Ele se apropria organicamente de diferentes informações em movimento e elege o princípio dinâmico de Exu como bússola criadora de seu trabalho. Vale ainda destacar que o nome escolhido para o disco, o show e a exposição não cria uma imagem binária – luz e trevas – e sim uma imagem trans – luz com trevas. Como um exemplar personagem do contemporâneo, Cabelo nos convoca a enxergar luz no escuro e o escuro na luz.

Ao criar seus ambientes e espaços expositivos recentes, vemos espelhos, máscaras, plantas, telas e outros suportes insólitos ficarem imersos dentre tecidos de cores estampadas, ocupados por palavras e desenhos de formas e corpos vibráteis. O bastão à óleo de Cabelo cria personagens elétricos que emitem raios e contorcem luzes de LED. Há também seus Ovos-bomba, esculturas-pinturas que anunciam a eminência da explosão-nascimento de outros seres em gestação. São trabalhos que materializam todo momento de expansão e concentração que Cabelo atravessa. Se vistos sob a ótica do arquivo, seu ovo-bomba cria diálogos com a interioridade poética dos ovos de Lygia Pape, além de também trazer a tensão violenta das *Urnas quentes* de Antonio Manoel. Algo ali está prestes a explodir (e o que não está ultimamente?). Como afirma Clarice Lispector, "o ovo é uma coisa suspensa" – são esculturas nascidas de luzes com trevas, que fazem de um espaço a conflagração simbólica de um ritual de vida e morte.

Como um colecionador de fragmentos da vida material e espiritual, Cabelo injeta em sua obra uma densa trama de informações. Suas canções atuais constroem personagens para serem incorporados em seus ambientes. Eles são espectros que a poesia de Cabelo cria em som e palavra para logo depois se materializarem em novas situações imagéticas. Ouvindo cada uma delas, vamos de Cafarnaum a Copacabana, da subida do morro ao mundo do além. Vale lembrar que seu trabalho sempre teve o som e a música como motores fundamentais – basta lembrarmos mais recentemente as exposições *MC Fininho*, exibida na Gentil Carioca em 2011 e *Humúsica*, exibida no MAM Rio em 2012. Com *Luz com Trevas*, Cabelo evoca novamente sua presença performática, fazendo cada vez mais com que o corpo do artista seja também o do músico e o do poeta. Sem separações – na verdade, nunca



During the course of his career, Cabelo has addressed the tensions inherent to the contemporary in different ways. He has created challenging performances, dark characters, poetic shelters, unusual objects whose bricolage associates the strangeness of beings and materials. His ability to observe the chaos and capture the right degree of humor and horror are currently acquiring new force. Now, however, these materials are increasingly alive and active. Alert to the powers of his time, Cabelo coordinates his work with *funkeiros* (Brazilian funk musicians), *ogans* (Afro-Brazilian priests), street poets, barbers, dancers, shamans and children, transforming his exhibition space into a laboratory of the present and, why not? - the future. His listening is linked to presentations that direct sharp-edged discourses against forms of the control and oppression of black people, members of the LGBTQ community and other groups that are increasingly affirming themselves publicly through spaces of art and politics. Here, again, the live aspect renders Cabelo's work an incisive commentary on the here and now. His actions exist on the threshold between celebration and transgression - or rather, they are performed at the crossroads of these: a transgressive celebration.

As everything is in motion, Cabelo adds another layer of pleasure to his work: the cinema. His videos, made from visual happenstance and errant observations of the city, are only a part of the images we can take from his works. In the song that lends its name to his



as reivindicou - e sem limites para fazer sua obra funcionar, os palcos de seus shows são parte ativa dos ambientes que ele vem montando nos últimos anos, assim como suas exposições sempre contam com apresentações sua e de convidados. O que ele canta reverbera o que vemos e vice-versa.

Ao longo de sua trajetória, Cabelo abordou de diferentes formas as tensões inerentes ao contemporâneo. Criou performances desafiadoras, personagens sombrios, abrigos poéticos, objetos insólitos cuja bricolagem associa o inusitado de seres e materiais. Sua capacidade de observar o caos e captar a justa medida de humor e horror ganha atualmente nova força. Agora, porém, tais materiais são cada vez mais vivos e ativos. Atento às potências de seu tempo, Cabelo articula sua arte com funkeiros, ogans, poetas de rua, barbeiros, dançarinos, xamãs e crianças, transformando seu espaço expositivo em um laboratório do presente - e, porque não, de futuros. Sua escuta está ligada com as manifestações que trazem os discursos afiados contra as formas de controle e opressão sobre negros, LGBTQs e demais grupos que cada vez mais se afirmam publicamente através dos espaços da arte e da política. Aqui, novamente, o aspecto presencial faz do trabalho de Cabelo comentário incisivo sobre o agora. Suas ações vivem no limiar entre a celebração e a transgressão - ou melhor, se fazem no cruzamento dessas: uma celebração transgressora.

"Luz com Trevas", 2018, instalação, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ, foto Pedro Agilson

"Luz com Trevas", 2018, setting up, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, Brazil, photo Pedro Agilson

multimedia project, the proclamation is direct: *cinema is light with darkness*. His cloth and print environments are transmuted into a projection room, where the film's beam of light requires darkness just as sound requires silence. "Cinema de caboclo" (peasant cinema) is also present in the illuminations produced by Cabelo through contact with the works and rituals of Ailton Krenak and Davi Kopenawa. Like Exu, Cabelo places Amerindian and Afro-Brazilian traditions in dialog with their urban and machinist context. Cinema is movement, cinema in movement, we hear all languages here for all the bodies that are willing to be shifted across these crossroads.

In times whose days seem harsh and discouraging, we often lose the power of speech – or at least the desire to speak. And if we lack words in the face of the unnamable, in Cabelo's case they overflow. Or rather, they multiply at the speed of his poet-artist-musician-filmmaker intelligence. His work has never been so relevant in the face of the contemporary challenges that have been erected before the field of art and society in general. Inclusive by principle, poetic by method and transgressive by nature, with every exhibition Cabelo has been constituting an ethics, and a commitment to his time. The experimental and inventive impetus that have always nourished him have acquired new layers in his critical axis. His strategic indiscipline remains, leading him to extremes in the devouring appropriations of materials, but in recent years we have seen a creator more interested in the immediate impacts of the exchanges he provokes. His environments are composed in accordance with the ideas of his songs, his drawings are materializations of his characters, his lyrics are the fruits of existential visions and poetic contaminations. Quoting a verse from Paul Leminski, Cabelo digresses, but does not disperse. Or, as he says in "Luz com trevas", "ungoverned the mass reverses direction".

In this regard, what we are seeing now is the peak moment of an artist who has long been demonstrating the strength of work always produced against the grain of history and its consensus. Without obeying schools or tendencies and building an independent career, Cabelo has remained faithful to the worlds he creates at each of his exhibitions. By working from chance, he proposes immediate responses to the problems that present themselves – at all levels. This makes his work always current, and ensures his actions necessarily activate art and politics in the present. A work that arrives in the year 2019 ready to be what it proposed since its inception: rebellion without truce.

Como tudo está em movimento, Cabelo acrescenta outra camada de fruição em seu trabalho: o cinema. Seus vídeos, feitos de acasos visuais e observação deambulatoria da cidade, são apenas parte das imagens que podemos retirar de seus trabalhos. Na canção que batiza seu projeto multimídia, o anúncio é direto: *cinema é luz com trevas*. Seus ambientes de panos e estampas se transmutam em uma sala de projeção, em que o faixo luminoso do filme precisa da escuridão assim como o som precisa do silêncio. "Cinema de caboclo" que também está presente nas iluminações atingidas por Cabelo através de contatos com as obras e rituais de Ailton Krenak e Davi Kopenawa. Como Exu, Cabelo põe para conversar tradições ameríndias e afro-brasileiras com o seu contexto urbano e maquínico. Cinema é movimento, cinema em movimento, ouvimos aqui todas as línguas para todos os corpos que estejam dispostos a serem deslocados através dessas encruzilhadas.

Em períodos cujos dias nos parecem ásperos e desanimadores, muitas vezes perdemos a fala – ou, ao menos, o desejo de falar. E se contra o inominável faltam palavras, no caso de Cabelo elas sobram. Ou melhor, elas se multiplicam na velocidade da sua inteligência de poeta-artista-músico-cineasta. Seu trabalho nunca foi tão atual frente aos desafios contemporâneos que estão postos para o campo da arte e para a sociedade em geral. Inclusive por princípio, poético por método e transgressor por natureza, a cada exposição Cabelo vem constituindo uma ética, um compromisso com o seu tempo. O ímpeto experimental e inventivo que sempre o alimentou ganha novas camadas em seu eixo crítico. Sua indisciplina estratégica permanece o levando a extremos nas apropriações devoradoras de materiais, mas nos últimos anos vemos um criador mais interessado nos impactos imediatos dos cruzamentos que provoca. Seus ambientes são compostos em ressonância às ideias de suas canções, seus desenhos são materializações de seus personagens, suas letras são frutos de visões existenciais e contaminações poéticas. Citando um verso de Paulo Leminski, Cabelo divaga, mas não dispersa. Ou, como diz em "Luz com trevas", "desgovernada a massa inverte a direção".

Nesse sentido, o que vemos agora é o melhor momento de um artista que já vem há tempos demonstrando a força de um trabalho sempre feito contra a história e seus consensos. Sem obedecer a escolas ou tendências e construindo uma trajetória independente, Cabelo permaneceu fiel aos mundos que cria em cada uma de suas exposições. Ao produzir a partir do risco, propõe respostas imediatas aos problemas que se apresentam – em todos os níveis. Isso faz com que seu trabalho seja sempre atual, e que suas ações necessariamente ativem no tempo presente arte e política. Uma obra que chega ao ano de 2019 pronta para ser o que se propôs desde seu começo: a rebelião sem trégua.

Luiz Camillo Osorio conversa com Cabelo

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Cabelo

—

Cabelo, what was your training like at Parque Laje (Visual Arts School)? How did you go from being a worm-farmer to being an artist? What were your main influences at this initial moment?

My training at Parque Laje was relatively brief: I entered on 08/08/88 and stayed until the beginning of the 1990s. I began attending the drawing classes, then painting, theoretical classes, but it was in the sculpture shed, in the classes of João Goldberg, that I began to produce my first works. The journey from worm-farmer to artist happened gradually. At this time, I would come to the EAV (Visual Arts School) straight from the plantation, I'd open up the trunk of the car and sell beans, brown rice, bananas, coconuts, yams... When I entered Parque Laje, my only references were basically Picasso and Miró. Later I was enchanted by the drawings of Roberto Magalhães. Little by little, through the teachers and lectures by artists, I came into contact with the works of Joseph Beuys, Artur Barrio, Tunga, Cildo Meirelles, among others who influenced me. I confess that when I stopped raising worms, I let them raise me: from the shit to the hummus, in an infinite progression.

—

What was it like to have gone to the Documenta of Kassel (1998) so early? How did you assimilate this opportunity and what do you think remains of it?

Going early to the X Documenta of Kassel, in 1997, was a confirmation that my intuition about what I was doing was on the right track, as I had very little, or almost no dialogue with critics or curators from here. In parallel, I was recording the record of my band, Boato, which would come out the following year. It was the first time I had set foot in Europe. I had censorship problems with my work, and I had intense battles defending it. It was a beautiful learning process: I lost a lot of my naivety and I was burnt from the off.

—

The relationship between music and the visual artist was and remains constant. Do you regard this as a division or as complementary powers?

Visual production and musical production have always gone hand in hand, and in the beginning, they were expressed in parallel. Gradually they began to contaminate and complement each other, to the point where, not only excerpts of songs inspired the

Cabelo, como foi sua formação no Parque Laje? Como se deu a passagem do criador de minhocas para o artista? Quais suas principais influências neste primeiro momento?

Minha formação no Parque Laje foi relativamente breve : entrei no dia 08/08/88 e fiquei até o início dos anos 90. Comecei frequentando as aulas de desenho, depois pintura, aulas teóricas, mas foi no galpão de escultura, nas aulas do João Goldberg, que comecei a realizar meus primeiros trabalhos. A passagem do criador de minhocas para o artista foi acontecendo gradualmente. Nesse período, chegava na EAV direto da roça, abria o porta-malas do carro e vendia feijão, arroz integral, banana, coco, inhame... Ao ingressar no Parque Laje minhas únicas referências eram praticamente Picasso e Miró. Depois me encantei pelos desenhos do Roberto Magalhães. Aos poucos, através dos professores e das palestras de artistas, passei a ter contato com as obras de Joseph Beuys, Artur Barrio, Tunga, Cildo Meirelles, entre outros que me influenciaram. Confesso que ao deixar de criar minhocas deixei que elas me criassem: da merda ao húmus, assim em progressão infinita.

—

Como foi ter ido tão cedo para a Documenta de Kassel (1998)? Como você assimilou essa oportunidade e o que você acha que ficou daí?

Ir cedo para a X Documenta de Kassel, em 1997, foi uma confirmação de que minha intuição em relação ao que estava fazendo estava no caminho certo, já que tinha pouquíssimo, ou quase nenhum diálogo com críticos ou curadores daqui. Paralelamente, estava gravando o disco da minha banda, o Boato, que sairia no ano seguinte. Foi a primeira vez que pisei na Europa. Tive problemas de censura com a minha obra e embates bastante agressivos ao defendê-la. Foi um belo aprendizado: perdi um tanto da ingenuidade e fiquei escaldado logo de cara.

—

A relação entre a música e o artista visual esteve e está presente. Você percebe isso como divisão ou como potências complementares?

A produção visual e a produção musical sempre andaram juntas, e no princípio se manifestavam paralelamente. Aos poucos foram se contaminando, e se complementando, a ponto de, não só trechos de músicas inspirarem a produção de objetos plásticos, como também, por exemplo, uma escultura feita de restos de

work with plastic objects, but also, for example, a sculpture made from the remnants of a boat with skateboard wheels inspired a chorus, and became the inspiring muse of a song.

Your work also had various moments of poetic partnership – Boato, Tunga, Jarbas (Lopes), Raul (Mourão). What is this process of co-production like for you? What is strongest and most difficult about these poetic collaborations?

All these partners, each with their own unique personalities, are friends, partners in life. So, these collaborations happen naturally, with great pleasure and little difficulty. I have learned and continue to learn from them all. These partnerships are always enriching, and take place through dialog, silence, respect and mutual trust.

The relationship with poetry, with the word, is another element that permeates your performative work and its graphic restlessness. From the word to the drawing, from the voice to the line, it's the same experimentation with language and the body. Talk a little about these productive processes, these expressive moments.

Poetry is the matrix of my work. At the origin of creation is sound, the word, the vibratory frequency, music... And together with music the body that dances, plays, listens, sings, draws, writes... I've often caught myself making sounds and singing, while drawing... Everything happens simultaneously... I watch lines becoming letters, syllables forming words that turn into beings... For me the body is the vehicle, the means, the horse, the seismograph, the radio station... The challenge is to administer the daily charge of energy that the body receives... Art is the trail that this body leaves in its wake.

Does your work belong to the poetic universe of Rio de Janeiro or does it have no ground/sky of its own?

Elements of Carioca (Rio) culture clearly form part of my poetic universe; they are present in my body and wherever I go I carry all this with me. Likewise, when I cross the city of Rio, I am permeated by the waters of the river of Heraclitus, carrying in my pocket the Marriage of Heaven and Hell by William Blake. I hear the Cosmic Chant of Ernesto Cardenal and visions come to me of Ayahuasca, the teachings of the Vedas, the silence of the Buddha, images from the Hubble Telescope and the imaginary eras...

What doesn't interest you as an artist? What most bothers you about the art world?

As an artist, everything interests me. There are certain things I don't like, but I don't have time to get annoyed; art is much bigger than the art world.

um barco com rodas de skate inspirar um refrão, virando musa inspiradora de uma canção.

A relação com a poesia, com a palavra, é outro elemento que perpassa sua ação performática e sua inquietação gráfica. Da palavra para o desenho, da voz para a linha, é uma mesma experimentação com a linguagem e com o corpo. Fale um pouco destes processos produtivos, destes momentos expressivos.

A poesia é a matriz da minha obra. Na origem da criação está o som, a palavra, frequência vibratória, a música... e com a música o corpo que dança, toca, escuta, canta, desenha, escreve... Flagro-me diversas vezes emitindo sons, cantando, enquanto desenho... tudo acontece simultaneamente... testemunho linhas tornando-se letras, sílabas formando palavras que se transformam em seres... para mim o corpo é o veículo, o meio, o cavalo, sismógrafo, estação de rádio... o desafio é administrar o encargo diário de energia que o corpo recebe... arte é o rastro que esse corpo vai deixando à sua passagem

O seu trabalho pertence ao universo poético do Rio de Janeiro ou ele não tem chão / céu próprio?

Elementos da cultura carioca evidentemente fazem parte do meu universo poético, estão presentes no meu corpo e para onde quer que eu vá carrego tudo isso comigo. Da mesma forma, quando atravesso a cidade do Rio, sou atravessado pelas águas do rio de Heráclito, carregando no bolso *O Casamento do Céu e o Inferno* de William Blake, ouço o *Cântico Cósmico* de Ernesto Cardenal e me vêm visões da ayahuasca, os ensinamentos dos Vedas, o silêncio do Buda, imagens do telescópio Hubble e das eras imaginárias...

O que não te interessa como artista? O que mais te incomoda no mundo da arte?

Como artista tudo me interessa. Há certas coisas que não curto, mas sem tempo pra ficar incomodado; a arte é muito mais vasta que o mundo da arte.

Seu trabalho também teve vários momentos de parceria poética – Boato, Tunga, Jarbas (Lopes), Raul (Mourão). Como é para você este processo de co-produção. O que há de mais forte e mais difícil nestas complicitades poéticas?

Todos esses parceiros, cada um com sua personalidade ímpar, são amigos, parceiros na vida. Assim essas colaborações acontecem de forma natural, com muito prazer e pouca dificuldade. Aprendi e continuo aprendendo com todos eles. São sempre enriquecedoras essas parcerias, que se dão através do diálogo, do silêncio, respeito e confiança mútuos.

próxima página // next page

"Luz com Trevas", 2018, inauguração, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, RJ, foto Pedro Agilson // **"Luz com Trevas"**, 2018, setting up, Espaço BNDES, Rio de Janeiro, Brazil, photo Pedro Agilson



Jaime Lauriano

São Paulo, SP, 1985 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2016, 2018 e 2019

São Paulo, Brazil, 1985 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2016, 2018 and 2019 nominee

—
"Bandeirantes #2", 2019, miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas brasileira sobre base construída de taipa de pilão, 85,5 x 20 x 20 cm, foto Filipe Berndt // **"Bandeirantes #2"**, 2019, miniature of a bandeirantes tribute monument melted in brass and ammunition cartridges used by Military Police and Brazilian Military Force on rammed earth made base, 85,5 x 20 x 20 cm, photo Filipe Berndt

Jaime Lauriano graduou-se pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, no ano de 2010. Com trabalhos marcados por um exercício de síntese entre o conteúdo de suas pesquisas e estratégias de formalização, Jaime Lauriano nos convoca a examinar as estruturas de poder contidas na produção da História. Em peças audiovisuais, objetos e textos, Lauriano evidencia como as violentas relações mantidas entre instituições de poder e controle do Estado – como polícias, presídios e embaixadas – e sujeitos moldam os processos de subjetivação da sociedade. Assim, sua produção busca trazer à superfície traumas históricos relegados ao passado, aos arquivos confinados, em uma proposta de revisão e reelaboração coletiva da História. Jaime Lauriano participou de importantes exposições dentro e fora do Brasil. Seus trabalhos integram importantes coleções como Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte do Rio; Fundação Joaquim Nabuco; MAC Niterói e MASP.

—
Jaime Lauriano is graduated from Centro Universitário Belas Artes of São Paulo, Brazil, in 2010. With works marked by a synthesis exercise between his researches' content and formalization strategies, Jaime Lauriano convokes us to examine the power's structures inside History's making of. Through audiovisual pieces, objects and texts, Lauriano puts light on how violent relationships kept between power institutions and State control - such as polices, prisons and embassies - and subjects mold the subjectification processes of society. This way, his production reaches for bringing to surface historical traumas consigned to the Past, to confidential archives, in a History's revision and collective re-elaboration proposal. Jaime Lauriano has joined major exhibitions in and outside Brasil. His works integrate important collections such as Pinacoteca de São Paulo; Museu de Arte do Rio; Fundação Joaquim Nabuco; MAC Niterói and MASP.



Jaime Lauriano, princípios contra a amnésia

Jaime Lauriano,
principles against
amnesia

Paulo Herkenhoff

Modernity is unfinished, affirms Jürgen Habermas. The Brazilian art of the dawn of the 21st century encountered a political vacuum and moral silence which corroborated the words of the philosopher. It is into this space that Jaime Lauriano inserts his sharp wedge. Neocolonialism and the power of articulated recalcitrant slaveholding led to the anamnesis of the visible memory of slavery, of the confinement of young artists and Afrodescendant thinkers outside institutional spaces, and tolerance of the amnesty granted to state terrorism and the genocide of young black men in the cities. There are artists whose meaning transcends the need to analyze their work in detail in order to respond to the pressure to find the meanings of their plastic thinking for philosophy, such as Lygia Clark or Cildo Meireles. Jaime Lauriano is in this category.

Angelic principle. In the new black generation, there are many troublesome *Angelus Novus*, but there is something even more unique: the *Angelus Novus* as a collective being whose power exceeds the sum of its parts. The *Angelus Novus* of Paul Klee, according to Walter Benjamin, looks to history: his face is directed at the past; where we see a chain of events, he sees a unique catastrophe. A storm holds his wings with such force that he can no longer close them. This storm drives him to the future, on which he turns his back, while the pile of ruins grows (*Thesis on the concept of history*).

Without denying the validity of the antecedents of the art of the *Angelus Novus*, Jaime Lauriano prefers to see, in the rearview mirror, the dialectic of the master and the slave (Hegel), the malaise of civilization (Freud), *quilombismo*/fugitive slave culture (Abdias Nascimento), miscegenation (Glissant), the disinherited of the Earth (Fanon), the task of the philosopher in the emancipation of the African diaspora (Cornell West), as it focuses on a more egalitarian time where these symptoms become problems of the past. The idealistic angel Lauriano is impelled towards a future that he hopes will be better than the ruins bequeathed by the entropic present.

Principle of the social division of labor. Where the modern subject sought an anti-division of labor (Bourriaud), Brazil inverts this tendency. The collective *Angelus Novus* represents the social division of aesthetic labor to diversify the agenda: Antonio Obá, Arjan, Ayron, Dalton de Paula, Helô Sanvoy, Jaime Lauriano, Leandro Machado, Maxwell Alexandre, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sydney Amaral and others, each with its own focus.

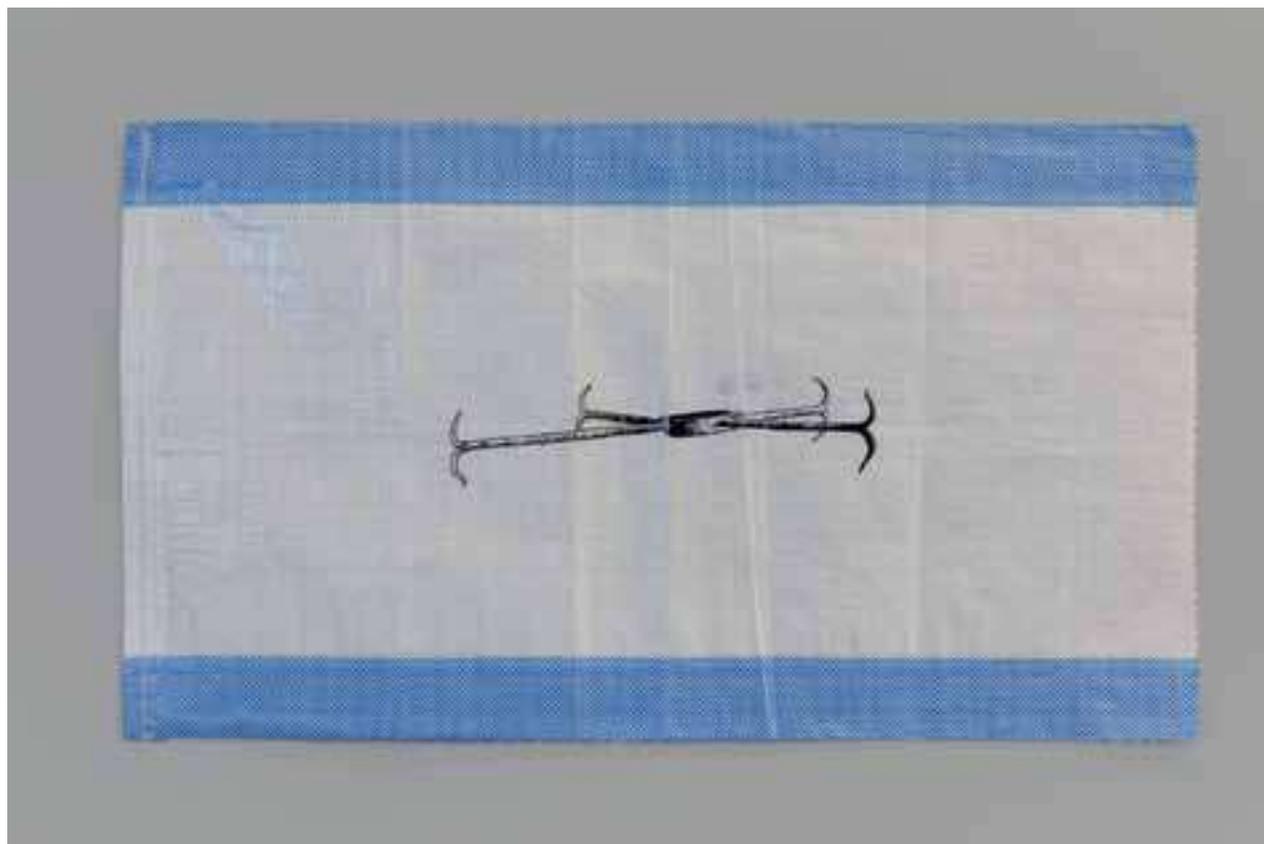
Anamnestic principle. History is riddled with the impossibilities of forgetting (Vattimo) from the captivity to the Shoa. Lauriano crafts a counter-anamnesis, making reappear phantasmagorically what slavocratic or dictatorial society sought to conceal through the destruction of archives, the heroification of the *Bandeirante*



A modernidade é inacabada, afirma Jürgen Habermas. A arte brasileira do alvorecer do século XXI encontrou vácuo político e silêncio moral que corroboravam o filósofo. Nessa clivagem, Jaime Lauriano insere sua cunha afiada. Neocolonialismo e o poder do escravismo recalcitrantes articulados deliberavam pela anamnese da memória visível da escravidão, do confinamento dos jovens artistas e pensadores afrodescendentes fora dos espaços institucionais e à tolerância com a anistia ao terrorismo de Estado e com o genocídio de jovens negros nas cidades. Há artistas cujo significado supera a necessidade de analisar a obra em minúcia para atender à premência de levantar os sentidos de seu pensamento plástico para a filosofia, como Lygia Clark ou Cildo Meireles. Jaime Lauriano está nesta categoria.

Princípio angelical. Na nova geração negra, muitos são *Angelus Novus* incômodos, mas ocorre algo ainda mais singular: o *Angelus Novus* como ser coletivo cuja potência supera a soma das partes. O *Angelus Novus* de Paul Klee para Walter Benjamin olha a história: seu rosto está dirigido para o passado, onde vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única. Uma tempestade prende suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce (*Teses sobre o conceito de história*).

“Brinquedo de furar moletom (tanque)”, 2018, tijolos coloniais e miniatura de porta-aviões fundida em latão e cartuchos de munição recolhidos em zonas de conflitos armados em cidades brasileiras, 37 x 45 x 16 cm (base), fotos Filipe Berndt // **“Brinquedo de furar moletom (tanque) [toy that pierce sweatpants]”**, 2018, colonial bricks and aircraft carrier melted in brass and ammunition cartridges collected in army conflict zones in Brazilian cities, 37 x 45 x 16 cm (base), photos Filipe Berndt



"Artefatos #4", 2016, serigrafia de instrumentos de torturas e lápis dermatográfico sobre saco de transporte de grãos entre África e América, 57 x 95 cm, foto Filipe Berndt // **"Artefatos #4"**, 2016, silk screen of instruments of torture and dermatograph paper on grain transportation bag used between Africa and America traffic, 57 x 95 cm, photo Filipe Berndt

pioneers, genocide, racial democracy, hygienization, the theory of whitening, and the general amnesty - all embodied in the cynical figure of the cordial Brazilian.

Principle of reversal. Unique in the contemporary context, Lauriano's work established the *principle of the reversal* of the historical factors that dominated both in the remote past and recently. In this regard, he is a strategist who encompasses historical angles of power, the dictatorship dialectic versus citizenship, or which exists between master and slave (Hegel), Eurocentric cartography, the persistence of enslavement and the *aggiornamento* of barbarism, the counter-anamnesis, the hygienization of society, confinement, abasement, solitude, which unite dictatorship and slavery. Lauriano proposes the reciprocal convertibility between the significant systems to invert hierarchies: prevailing Western cartography adopted Eurocentric models to facilitate European navigations to Asia; Lauriano maps spaces to reinstall landmarks of slave-holding, reconstituting the obliterated memory of slavery in the center of São Paulo in its hygienizing modernization.

If there was provisional nature to the aesthetic (Haroldo de Campos), Lauriano forces the history of the losers to transmute into the history of winners - *The history of the black man is a history of warlike happiness* (2018), an installation at the MAR with the names of African ports where slaves were embarked. It is also the history

Sem negar a validade de seus antecedentes, a arte do *Angelus Novus* Jaime Lauriano preferiria ver pelo retrovisor a dialética do senhor e do escravo (Hegel), o mal-estar da civilização (Freud), o quilombismo (Abdias Nascimento), a mestiçagem (Glissant), os deserdados da Terra (Fanon), a tarefa do filósofo na emancipação da afrodescendência (Cornell West), pois objetiva um tempo mais igualitário em que estes sintomas se tornem premências do passado. O anjo Lauriano idealista se impele ele para um futuro que aspira melhor que as ruínas legadas pelo presente entrópico.

Princípio da divisão social do trabalho. Quando o sujeito moderno buscou uma anti-divisão do trabalho (Bourriaud), o Brasil inverte esta tendência. O *Angelus Novus* coletivo representa a divisão social do trabalho estético para diversificar a agenda: Antonio Obá, Arjan, Ayrson, Dalton de Paula, Helô Sanvoy, Jaime Lauriano, Leandro Machado, Maxwell Alexandre, Paulo Nazareth, Rosana Paulino, Sydney Amaral e outros, cada qual com seu foco.

Princípio contra-anamnético. A história é crivada de impossibilidades de esquecer (Vattimo) do cativo à Shoa. Lauriano agencia uma contra-anamnese, fazendo ressurgir fantasmaticamente aquilo que a sociedade escravocrata ou ditatorial tentaram ocultar sob forma de destruição de arquivos, heroificação do bandeirante, genocídios, democracia racial, higienização, teoria do embranquecimento, anistia geral, tudo resumido na figura cínica do brasileiro cordial.

Princípio da reversão. Singular no contexto contemporâneo, a produção de Lauriano estabeleceu o *princípio da reversão* dos fatores históricos de dominação remotos e recentes. Nisso, é um estrategista que engloba ângulos históricos do poder, a dialética ditadura versus cidadania ou entre senhor e escravo (Hegel), a cartografia eurocêntrica, a renitência do escravismo e o *aggiornamento* da barbárie, a contra-anamnese, a higienização da sociedade, o confinamento, o rebaixamento, a solidão, une ditadura e escravidão. Lauriano monta a convertibilidade recíproca entre os sistemas significantes para inverter hierarquias: a cartografia ocidental prevaiente adotou modelos eurocêntricos para facilitar as navegações europeias para a Ásia, Lauriano mapeia espaços para reinstalar marcos do escravismo, recompondo a memória da escravidão obliterada no centro de São Paulo em sua modernização higienizadora.

Se havia provisoriade do estético (Haroldo de Campos), Lauriano força a história dos vencidos a se transmutar em história de vencedores - *A história do negro é uma história de felicidade guerreira* (2018), instalação no MAR com nomes de portos africanos de embarque de escravos. É ainda história de vencedores porque estes artistas atingem resultados estéticos pela vontade de potência nietzscheana do atual *corpus* geral da arte afro-descendente do

of winners because these artists achieve aesthetic results through the Nietzschean will to power of the current general *corpus* of the African-descendent art of Brazil. The greater reversal is the movement from scum to the condition of subject of history.

[Neo]concretist-topological principle. In Lauriano, the Afro-Brazilian perspective sees Brazil, which will never be better understood if it is not seen also through a new prism. The historicity of Lauriano appropriates the extreme end of Brazilian modernity, the neoconcretism of Lygia Clark, Hélio Oiticica and Lygia Pape, which insert the subject into the canonical objectivity of the concretist form, between the symbol of infinity and the Moebius strip. Badiou highlighted three modern philosophical concepts of mathematics: infinity, zero and the shift of the being from the single to the multiple. Lauriano contaminates the crystal of the geometric shape with a collection of Moebius strips built from materials used in lynchings (plastic rope, adhesive tape, wire, bicycle padlocks, electric cable) in *Infinitos experiência concreta #2 (Diálogo de mãos)* (*Infinite Concrete Experiences #2*) (*Dialogue of Hands*) (2017) which alludes to Clark's *Diálogo de mãos (Dialogue of hands)* in a topology of violence as a corporeal experience, yesterday like today.

Principle of the perversely playful. The title *Brinquedo de furar moleton (Toy for Piercing a Hoody)* (2018) by Lauriano, taken from the band Racionais MC, metaphorizes the violence narrated in rap. These are armed toy vehicles cast in lead from detonated capsules, from the colonial slave caravels to the contemporary armored police car (*Caveirão*). It includes the Brother Sam aircraft carrier that approached the Brazilian coast and a military tank that left Minas Gerais for Rio during the coup of 1964. These are toys for conquering territories in ghost stories for grown-ups (Warburg) – the playful ob-scenity of violence. To paraphrase Oiticica, what he produces is *also* music in the virtual sounds of war and the barrage of bullets. Lauriano has created a chapter in the *Cultural History of Toys* that Walter Benjamin would never have imagined, by dismantling the materials of lead toys to incorporate deadly rifle projectiles.

Principle of the new Bandeirantism (pioneerism). The heroifying power-myth of the *Bandeirantes* is the most difficult to dismantle, yet it is a collective project of so many Afrodescendant artists. Genocidal, the re-enslaver of *quilombola* runaway slave settlers and Indian villagers, the *Bandeirante* is the object of some deconstructive proposals. *Monumento às bandeiras (Monument to the Bandeirante Slaving Missions)* (2016) a replica of the *Monumento às bandeiras* by Brecheret, cast in brass and ammunition cartridges used by the military police and Brazilian armed forces, just as the *Bandeirante* blunderbusses were cast against arrows.



Brasil. A reversão maior é a passagem de escória à condição de sujeito da história.

Princípio [neo]concretista-topológica. Em Lauriano, a ótica afro-brasileira vê o Brasil, o qual nunca será melhor entendido se não for visto também sob o novo prisma. A historicidade de Lauriano se apropria do extremo da modernidade brasileira, o neoconcretismo de Lygia Clark, Hélio Oiticica e Lygia Pape, que inserem o sujeito na objetividade canônica da forma concretista, entre o símbolo do infinito e a fita de Moebius. Badiou indicou três conceitos filosóficos modernos da matemática: o infinito, o zero e o deslocamento do ser do Um para o múltiplo. Lauriano contamina o cristal da forma geométrica com uma coleção de fitas de Moebius construídas em materiais usados em linchamentos (corda plástica, fita adesiva, arame, cadeado para bicicleta, cabo elétrico) em *Infinitos experiência concreta #2 (Diálogo de mãos)* (2017) que aludem ao *Diálogo de mãos* de Clark numa topologia da violência como experiência corpórea ontem como hoje.

Princípio do lúdico perverso. O título *Brinquedo de furar moleton* (2018) de Lauriano, extraído do Racionais MC, metaforiza a violência narrada no rap. São veículos armados de brinquedo fundidos em chumbo de cápsulas deflagradas, da caravela negreira colonial ao caveirão contemporâneo. Inclui o porta-aviões Brother Sam que se aproximou da costa brasileiras e um tanque de guerra que

"Invasão", 2017, lápis dermatografico sobre algodão vermelho, 160 x 310 cm, foto Filipe Berndt // **"Invasão [invasion]"**, 2017, dermatograph pencil on red cotton, 160 x 310 cm, photo Filipe Berndt

"Liberdade! Liberdade!", 2018, serigrafia e trecho do hino da república gravado a laser e pirografia sobre compensado naval, 80 x 60 x 1,5 cm, foto Daniel Cabrel // **"Liberdade! Liberdade! [Freedom! Freedom!]"**, 2018, silkscreen and excerpt of the Republic anthem in laser engraving and pyrography on naval plywood, 80 x 60 x 1,5 cm, photo Daniel Cabrel



Principle of the materiality of the sign. If material desire is a daydream (Bachelard), according to Lauriano it is a nightmare of the political unconscious (Jameson), urgent and phantasmagorical. "I use political history as a raw material of my work." The Laurian polysemy has skin, manure, cast lead, a sickle, tattoo, the subject itself, and materials for lynching in the complex materiality of the sign (Marin). "In my life, I understood my black body as a history of society", as the starting point of his corrosive semiology of power. Lauriano researches in detail (the National Archive and other sources) and laboriously works the form required by the aesthetic thing.

Principle of contra legem. A questioner of the legitimacy of certain laws and the application of justice, Lauriano wants, outside the law: the *homo sacer* of the naked life (Agamben) and the *contra legem* of art as crime (Schwarzkoegler and Oiticica). For uprisings,

saiu de Minas Gerais para o Rio no golpe de 1964. São brinquedos de conquista de territórios em histórias de fantasmas para gente grande (Warburg) – ob-cena lúdica da violência. Em paráfrase de Oiticica, o q ele faz *também* é música em virtuais sons de guerra e saraivada de balas. Lauriano criou um capítulo da *História cultural dos brinquedos* que Walter Benjamin nunca imaginaria, ao desarmonizar os materiais dos brinquedos de chumbo para incorporar projéteis mortíferos de fuzil.

Princípio do novo bandeirantismo. O mito-poder heroificante dos bandeirantes tem a mais difícil desmontagem, ainda assim é um projeto coletivo de tantos artistas afrodescendentes. Genocida, reescravizadores de quilombolas e índios aldeados, o bandeirante é objeto de algumas propostas desconstrutivas. *Monumento às bandeiras* (2016) replica do Monumento às bandeiras de Brecheret, fundida em latão e cartuchos de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras, como eram os trabucos bandeirantistas contra flechas.

Princípio da materialidade do signo. Se a vontade material é devaneio (Bachelard), para Lauriano é pesadelo do inconsciente político (Jameson), fantasmática emergencial. "Uso a história política como matéria do meu trabalho." A polissemia lauriana tem pele, adubo, chumbo grosso, foice, tatuagem, o sujeito em si, materiais para linchamento em complexa materialidade do signo (Marin). "Em minha vida, compreendi meu corpo negro como uma história da sociedade", sendo ponto de partida de sua semiologia corrosiva do poder. Lauriano pesquisa em detalhe (Arquivo Nacional e outras fontes) e labora industriosamente a forma requerida pela coisa estética.

Princípio do contra legem. Um questionador da legitimidade de algumas leis e da aplicação da justiça, Lauriano quer a margem da lei: o *homo sacer* da vida nua (Agamben) e o *contra legem* da arte como crime (Schwarzkoegler e Oiticica). Para levantes, coquetel Molotov (*Pesadão e Queime depois de ler*, 2012); para a deformação "em desrespeito" da bandeira do Brasil foi criminalizada na ditadura, convidou cidadãos a tecerem a bandeira, resultando em deformações ingênuas, mas expressão do sujeito (*Bandeira nacional*, 2015).

Princípio langston-hughesiano. A produção afrobrasileira recente é comparável à Harlem Renaissance de Nova York na década de 1920 (a cultura do jazz à arte), quando, afirma o poeta Langston Hughes, surgiu a coragem de expressar "nosso eu de pele escura sem medo ou vergonha." "Meu corpo negro era categorizado" – Lauriano vê sua pele em condição semiológica.

Desde a infância, a memória de um corpo de excluído – se para Clark *A casa é o corpo* (1968), para Lauriano todo corpo negro

Molotov cocktails (*Pesadão e Queime depois de ler/Heavy and Burn After Reading*, 2012); for the deformation “in disrespect” of the Brazil flag criminalized during the dictatorship, he invited citizens to sew the flag, resulting in naive deformations, but an expression of the subject (*Bandeira nacional/National Flag*, 2015).

Langston-Hughesian principle. Recent Afro-Brazilian work is comparable to the Harlem Renaissance of New York in the 1920s (the culture from jazz to art), when, the poet Langston Hughes affirms, the courage arose to express “our dark-skinned selves without fear or shame.” “My black body was categorized” – Lauriano sees his skin in a semiological condition.

Since childhood, the memory of an excluded body – if for Clark *The house is the body* (1968), for Lauriano every black body can be a harassed home; it is necessary to convert it into a serene shelter to subjectify it as expressive power and decolonize its phenotype. His phenomenologically living body (*corps vécu*) (Merleau-Ponty) in an experimental exercise of equality, the guiding thread of anxieties.

Trunk principle. In slavery, the trunk was a punishment device formed of thick wooden beams that held slaves by their feet and hands. James Lauriano does not tie himself to the trunk. “My question is much broader than that focused on blackness. (...) I want a new freedom for Afrodescendant creators to liberate them from the need to have a single agenda so that they can talk about abstract painting, for example. It may be a question that is equally or more potent now.” Opposed to the intellectual confinement of black artists to Afro-Brazilian issues, artists such as Rommulo Vieira Conceição and Lucia Laguna have chosen constructive issues and the sensuality of the palette.

Principle of Gondwana. Afrodescendant people are occupying their rightful place and leaving behind the condition of being exiles in their own country. With them, Brazil is become more complete and real under the impact of a tectonic movement that symbolically reunifies Gondwana, (re)welds Brazil to Africa and reassembles the country from its shards and ruins. This is the meaning of the *cumaru* column in *Tratado #2* (2015), referring to the Treaty of Tordesillas, raised up on a mirror: Narcissus, the spectator, recognizes himself in this situational place. Thus, Lauriano, a Brechtian, erects his counter-monument, which is a pillory, like a didactic play (Brecht, *Lehrstücke*): to enable the sudden awareness of Narcissus which extends through the slavocratic process and plunges into the malaise of civilization (Freud).

pode ser a casa hostilizada; cabe convertê-la em abrigo sereno para subjetivar-se como potência expressiva e descolonizar seu fenótipo. Seu corpo negro vivido (*corps vécu*) fenomenológico (Merleau-Ponty) em exercício experimental da igualdade, o fio condutor das inquietações.

Princípio do tronco. Na escravidão, o tronco era um aparato de punição formado por grossas traves de madeiras que se prendiam os escravos pelos pés e mãos. Jaime Lauriano não se ata ao tronco. “Minha questão é muito mais ampla que a centrada na negritude. (...) Quero uma nova liberdade para os criadores afro-descendentes para se livrarem da necessidade de terem uma agenda única para poderem falar de pintura abstrata, por exemplo. Pode ser uma questão tão ou mais potente agora.” Contra o confinamento intelectual dos negros nas questões afro-brasileiras, artistas como Rommulo Vieira Conceição e Lucia Laguna optam por questões construtivas e da sensualidade da paleta.

Princípio da Gondwana. Os afrodescendentes estão ocupando seu devido lugar para deixarem a condição de desterrado em seu próprio país. Com eles, é o Brasil que se assume mais pleno e real sob o impacto de um movimento tectônico que simbolicamente reunifica a Gondwana, (re)solda o Brasil à África e rejunta o país dos cacos e ruínas. Esse é o significado da coluna em *cumaru* em *Tratado #2* (2015), referentes a Tordesilhas, levantada sobre um espelho: narciso, o espectador, se reconhece neste lugar situacional. Assim, Lauriano, um brechtiano, erige seu contra-monumento, qual um pelourinho, como peça didática (Brecht, *Lehrstücke*): propiciar a súbita tomada de consciência do narciso que se projeta no processo escravocrata e mergulha no mal-estar da civilização (Freud).

Luiz Camillo Osorio conversa com

Jaime Lauriano

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Jaime Lauriano

—

What was your education like? At what point did you realize that there was no turning back and that art was your destiny?

I started to become interested in art, at least this concept of contemporary art, when I was in my early 20s. When I was a kid and a teenager, I was interested in thinking about the world through numbers. Perhaps through the influence of my grandfather, who was a mechanic and tram operator, or else, by understanding that a career in the field of the exact sciences would provide me with a quicker entry into the jobs market, and as a result I would be able to start helping to support the family finances as quickly as possible, because my parents split up when I was very young and the situation at home became very difficult for my mother to deal with on her own. So I went to study at a technical college specializing in electronics. And so my first formal jobs, from 16 to 20 years of age, were as an assistant and electronic technician in communications and computer companies. My entry into the field of arts happened in a kind of funny way, almost by fate. I was very frustrated with the direction my life was taking. I had just been fired in very unpleasant circumstances, and I decided it was time to look for other fields of action and ended up going to an NGO that ran extracurricular courses for children and adolescents on the outskirts of Barueri. As I lived near this NGO and there was a vacancy for a teacher that combined the plastic arts and technology, I started giving classes there. I worked at this NGO for 1 year and the whole process was very turbulent because I had no control and no experience with the plastic arts, let alone pedagogy. That's when I decided it would be interesting to study some of these fields in greater depth. As the University Center of Fine Arts of São Paulo had a really special offer for the remaining places on its entrance course, I decided to enroll in the visual arts course and see if that field interested me. Initially, I didn't think I would stay long, and that the next semester I would study economics at USP. But in the second semester of the course I realized that I really wanted to work with art, and I stayed there for over 5 years (between comings and goings). During this period, I had a very intense training, which included some very good classes, and endless discussions with classmates from different classes. Both my professors and classmates are still influential interlocutors in my work today, either criticizing the process and pointing out inconsistencies, or directly participating in the construction of the works.

—

Como foi sua formação? Em que momento você percebeu que não tinha mais volta e que a arte era o seu caminho?

Comecei a me interessar por arte, ao menos essa concepção contemporânea de arte, com 20 e poucos anos. Quando era criança e adolescente, eu me interessava em pensar o mundo através dos números. Talvez por influência de meu avô, que era mecânico e operador de bonde, ou então, por entender que a carreira na área de exatas me proporcionaria uma entrada mais rápida no mercado de trabalho, e com isso eu começaria ajudar na complementação do orçamento familiar o mais rápido possível, pois meus pais se separaram quando eu era bem novo e a situação em casa ficou muito difícil para a minha mãe dar conta sozinha. Por isso, fui estudar em um colégio técnico para me especializar em eletrônica. Tanto que meus primeiros empregos formais, dos 16 aos 20 anos de idade, foram como auxiliar e técnico eletrônico em empresas de comunicação e informática. O meu ingresso no campo das artes aconteceu de uma maneira meio engraçada, quase que por força do destino. Eu estava bem decepcionado com o rumo que minha vida estava tomando. Tinha acabado de ser demitido de uma forma bem conturbada, e resolvi que era hora de procurar outros lugares de atuação e acabei parando em uma ONG que ministrava cursos extracurriculares para crianças e adolescentes na periferia de Barueri. Como eu morava do lado desta ONG e tinha uma vaga para professor que misturasse artes plásticas e tecnologia, comecei a dar aulas lá. Trabalhei nesta ONG por 1 ano e foi muito conturbado todo o processo, pois não tinha nenhum domínio e nem fruição com artes plásticas e muito menos com pedagogia. Foi aí que decidi que seria interessante estudar mais a fundo alguma dessas áreas. Como o Centro Universitário Belas Artes de São Paulo estava com uma superpromoção para vagas remanescentes no seu vestibular, eu resolvi me inscrever no curso de artes visuais e ver se aquela área me interessava. No começo eu achava que não ia ficar muito tempo, e que no semestre seguinte prestaria economia na USP. Porém, no segundo semestre do curso percebi que eu realmente queria trabalhar com arte, e fiquei lá por mais de 5 anos (entre idas e vindas). Nesse período, tive uma formação muito intensa, que passava por algumas aulas muito boas, e discussões intermináveis com colegas de variadas turmas. Ambos, professores e colegas de turma, são até hoje interlocutores muito presentes nas minhas produções, seja criticando o processo e apontando as inconsistências, seja participando diretamente na construção dos trabalhos.

—

What were your main influences and what was the most difficult aspect of this process of insertion into the art circuit?

It is difficult for me to list the main influences, because I am continually building this constellation that guides me in this world of things that I decided to embrace. Sometimes a certain artist or subject becomes very important to me for a few years, and after a period of time they stop being so, or rather, they take on another significance in the light of other research. And in other situations, something, or someone, that bothered me a lot provokes me and I have to respond. But I'll try to focus here on the initial people, and situations, that influenced me at the start of my entry into the art world. As I said in the previous response, my initial influences to persist with the difficult mission of inserting my research, and productions, into the art world were certain professors and college classmates. The teachers provided a means for getting to know the works of Brazilian artists, whose greatest concern, like mine, was Brazil. It was during this period that I discovered the work of Hélio Oiticica, of Lygia Clark and Cildo Meireles, who during the first years were the orientors of my research. Other teachers also introduced me to the Soviet cinema and to French cinema, specifically Dziga Vertov and Jean-Luc Godard, who appear periodically in my videographic work. My college classmates, who have largely become my friends, encouraged me to pursue ways of using elements outside of the art world. Since college, we formed a group of friends, who were largely educated in hip-hop culture, especially rap and graffiti. So, we always discuss how music and images produced within rap, dialog with the problems of the society that produces that music. In the interaction between these two places of learning and the production of knowledge, I was building my desires to try to formalize the problems of Brazilian society, especially those that I perceived and felt within my body. There were several difficulties at this moment of insertion into the art world, from not having many funds to produce my works, to the difficulty of gaining access to the various agents that compose the art world. However, at the start of my career, these difficulties served as a stimulus for the creation of strategies that challenged this world itself. Together with a group of friends, we created an independent art space, here in the city of São Paulo, called the Art Alley. It had several incarnations and addresses, but its function was to open up spaces for our work and the work of other young artists. This initiative has been very valuable for a generation of artists who were still at college or were recent graduates. We promoted everything from exhibitions, to cycles of performances and music. Everything was very experimental and there we would learn to work in all the fields of the art world. In addition to this, we were really shameless and invited

Quais foram suas principais influências e o que foi o mais difícil neste processo de inserção no circuito de arte?

Para mim é difícil listar as minhas principais influências, pois estou sempre construindo essa constelação que me guia nesse mundo de coisas que resolvi abraçar. Às vezes um (a) determinado (a) artista, ou assunto passa a ser muito importante para mim durante alguns anos, e depois de um período deixa de ser, ou melhor, ganha uma outra dimensão frente a outras pesquisas. E em outras situações algo, ou alguém, que me incomodou muito me perturba e eu preciso responder. Porém, vou tentar focar aqui nas primeiras pessoas, e situações, que me influenciaram no começo da minha inserção no circuito de arte. Como disse na resposta anterior, as minhas primeiras influências para permanecer na difícil missão de inserir as minhas pesquisas, e produções, no circuito da arte foram alguns professores e colegas de faculdade. Tive nos professores um suporte para conhecer trabalhos de artistas brasileiros, que assim como eu tinha no Brasil a sua grande preocupação. Foi nesse período que conheci os trabalhos do Hélio Oiticica, da Lygia Clark e do Cildo Meireles, que durante os primeiros anos foram os balizadores da minha pesquisa. Outros professores também me apresentaram para o cinema soviético e para o cinema francês, em especial o Dziga Vertov e o Jean-Luc Godard, que volta e meia aparecerem na minha produção videográfica. Já os meus colegas de faculdade, que em grande parte se tornaram meus amigos, me influenciavam a continuar indo atrás de maneiras de utilizar elementos de fora do circuito de arte. Desde a faculdade formamos um grupo de amigos, que em sua grande maioria teve a sua formação na cultura hip-hop, em especial no rap e grafite. Por isso, sempre discutimos sobre como a música e as imagens produzidas dentro do rap dialogam com os problemas da sociedade que produz aquela música. Na interação entre esses dois lugares de aprendizagem e produção de conhecimento, eu fui construindo as minhas vontades de tentar formalizar os problemas da sociedade brasileira, principalmente aqueles que eu percebia e sentia com meu corpo. Foram várias dificuldades neste momento de inserção no circuito de arte, desde não ter muitos recursos para produzir os meus trabalhos, até a dificuldade de ter acesso aos diversos agentes que compõem o circuito da arte. Porém, durante o início da minha carreira essas dificuldades serviram de estímulo para a criação de estratégias que contestassem esse próprio circuito. Junto com um grupo de amigos criamos um espaço independente de arte, aqui na cidade de São Paulo, chamado beco da arte. Ele teve diversas formações e endereços, mas tinha como propósito abrir espaços para os nossos trabalhos e os trabalhos de outros jovens artistas. Essa iniciativa foi muito proveitosa para uma geração de artistas

other artists, critics, curators and gallerists to see the space and the works we exhibited there. It was a very important period, because I expanded my network of interlocutors and I had access to people that I didn't have before. This youthful daring of ours, in creating and managing an art space, made the other agents from the art world start looking at other ways of promoting art. So, I believe that that initial difficulty motivated us to show that art did not exist only in established spaces. Without fully understanding it, we were not just working with an independent art space, we were building a work of institutional criticism. Since then, I have been working on identifying the difficulties/loopholes in the art world to create situations, and works, which expose the segregations and perversities of this world.

—

Many of your works deal with the margins of history, with those who are left out, those who are excluded from the hegemonic accounts. Giving them a voice and visibility is more an ethical than an aesthetic principle. This premise is fundamental, but what makes this process specific to the field of art? How can you liberate poetry against the grain of information?

That's the big question I've been working on for the past few years and which I've been trying to answer with every new work. And I confess that I have not yet succeeded, and may never succeed, in reaching an answer that satisfies me completely. However, in the last 2 years I have been dedicating myself to studying aspects of Brazilian historiography and how it is intrinsically connected to colonialism and neocolonialism. This subject has permeated many of my current works, because since I realized that I wanted to understand Brazil as a nation subject, I decided that I would focus my research on images produced by this subject. Or rather, I would focus my efforts on understanding the way this subject produced these images. However, as it was necessary to focus further on my research, I chose the period of slavery (and post-slavery) and the Brazilian military dictatorship, as key moments for understanding how the images produced by Brazil, the nation subject, affected the construction of Brazilian society. So, I started to study the production of images that portrayed slavery in Brazil and how their diffusion occurred through Brazilian contemporary society. This research began when I came across some labels of products that reproduced images, in particular, by Debret and Rugendas, that showed black people working in situations of slavery, but without any contextualization of the violence of that form of work. The normalization of slavery that this form of circulation produced

que ainda estavam na faculdade ou eram recém egressos. Propúnhamos desde exposições até ciclo de performance e música. Tudo era muito experimental e por lá aprendíamos a trabalhar em todos os campos do circuito de arte. Além disso, éramos bem caras de pau e convidávamos outros artistas, críticos, curadores e galeristas para conhecerem o espaço e os trabalhos que expúnhamos lá. Foi um período bem importante, pois ampliei a minha rede de interlocutores e pude ter acesso a pessoas que não tinha antes. Essa nossa ousadia juvenil de criar e gerir um espaço de arte fez com que os outros agentes do circuito de arte tivessem que começar a olhar para outras formas de circulação de arte. Portanto, acredito que aquela dificuldade inicial nos motivou a mostrar que a arte não existia somente em espaços já estabelecidos. Sem saber muito bem, não estávamos somente tocando um espaço independente de arte, estávamos construindo um trabalho de crítica institucional. Desde então, venho trabalhando tentando identificar as dificuldades/brechas do circuito de arte para criar situações, e trabalhos, que denunciem as segregações e perversidades desse circuito.

—

Muitos dos seus trabalhos lidam com as margens da história, com os que ficam de fora, os excluídos dos relatos hegemônicos. Dar-lhes voz e visibilidade é mais um princípio ético que estético. Esta premissa é fundamental, mas o que torna este processo específico ao campo da arte? Como liberar a poesia a contrapelo da informação?

Essa é a grande questão que me ronda nos últimos anos e que tenho tentado responder a cada novo trabalho. E confesso que ainda não consegui, talvez nunca consiga, chegar em uma resposta que me satisfaça completamente. Porém, nos últimos 2 anos venho me dedicando a estudar aspectos da historiografia brasileira e como ela está intrinsecamente ligada com o colonialismo e o neocolonialismo. Esse assunto tem perpassado muitos dos meus trabalhos atuais, pois desde que percebi que gostaria de entender O Brasil como sujeito nação, decidi que focaria minha pesquisa nas imagens produzidas por esse sujeito. Ou melhor, centraria meus esforços para entender a maneira como esse sujeito produzia essas imagens. Porém, como era necessário focar ainda mais a minha pesquisa, elenquei o período da escravidão (e pós-escravidão) e da ditadura militar brasileira, como momentos chaves para entender como as imagens produzidas pelo Brasil, sujeito nação, afetavam a construção da sociedade brasileira. Por isso, fui estudar a produção de imagens que retratavam a escravidão no Brasil e como se dava a sua difusão na sociedade contemporânea brasileira. Estas pesquisas

was very violent. This troubled me a lot and decided that I should reprocess and return these images to the field of art, so as to stimulate the circulation itself of these images at exhibitions which also did not contextualize the violence contained in the slave labor. Finally, to try to respond more objectively, I believe that what makes this procedure, and others that I use, specific to the field of art is the fact that I use the history of Brazilian art to question how the production of images, or rather the circulation and diffusion of these images, can reify the segregations and violence contained in Brazilian society.

—

I really like the work where you place the plaque “History ends in me” at the top of the staircase of the Vila Anglo Brasileira in São Paulo. It is a phrase that is both simple and enigmatic, a monument to the invisible, undervalued heroes of our daily lives with all their inequality. How was this work process and what led you to it?

It's very interesting to return to this work which dates from 2013. It was produced during a residence that I regard as a turning point in my work. The residence took place in an independent art space in the city of São Paulo, which before being occupied by art studios had several other uses, including as a hospital and a primary school. These multiple layers of histories, accumulated during the reformulations of the space, in addition to the geographic location of the residence, were points of departure for the construction of the work “History ends in me.” The building of the residence is located in the Vila Anglo Brasileira, a neighborhood that occupies a very specific geographic context, because the houses and small shops that occupy the neighborhood were built in a sort of gully between the neighboring districts, Vila Romana and Pompei, which are today undergoing a profound process of real estate speculation. This very specific occupation of the urban fabric makes the Vila Anglo seem virtually invisible, even for some residents of the neighboring districts. The tense relationship between invisibility and the privileged location, makes the future of the Vila Anglo uncertain. For two months, I lived with this geographic context, with the residents and visitors to the neighborhood. In this almost daily coexistence, I began to understand the social dynamics that this uncertain future and the near isolation of the neighborhood brought to the lives of the people and to the new ways of occupying the neighborhood that began to emerge. This atmosphere motivated me to think that the Vila Anglo could embody a crossroads for history. So, I decided to construct a bronze plaque like the plaques of historic monuments scattered

tiveram início quando me deparei com rótulos de produtos que reproduziam imagens, em especial, de Debret e Rugendas, que mostravam pessoas negras trabalhando em situação de escravidão, porém sem nenhuma contextualização da violência daquela forma de trabalho. A naturalização da escravidão que aquela forma de circulação trazia era muito violenta. Isso me perturbou muito e decidi que deveria reprocessar e devolver essas imagens para o campo da arte, para assim friccionar a própria circulação dessas imagens em exposições que, também, não contextualizavam a violência contida no trabalho escravizado. Enfim, para tentar responder mais objetivamente, acredito que o que torna esse procedimento, e outros que faço uso, algo específico do campo da arte é o fato de fazer uso da história da arte brasileira para questionar como a produção de imagens, ou melhor a circulação e difusão dessas imagens, pode retificar as segregações e violências contidas na sociedade brasileira.

—

Gosto muito do trabalho em que você coloca a placa “A história se encerra em mim” no topo da escadaria da Vila Anglo Brasileira em São Paulo. Uma frase ao mesmo tempo simples e enigmática, um monumento para os heróis invisíveis e desvalidos do nosso cotidiano de tanta desigualdade. Como foi o processo deste trabalho e o que te levou a ele?

Muito interessante voltarmos para este trabalho que data de 2013. Ele foi desenvolvido durante uma residência que encaro como um ponto de virada na minha produção. A residência ocorreu em um espaço independente de arte, na cidade de São Paulo, que antes de ser ocupado para abrigar ateliês de arte teve outros diversos usos. Dentre eles um hospital e uma escola de ensino básico. As múltiplas camadas de histórias, acumuladas durante as reformulações do espaço, além da localização geográfica da residência, foram os pontos de partida para a construção do trabalho “A história se encerra em mim”. O prédio da residência fica localizado na Vila Anglo Brasileira, bairro que ocupa um contexto geográfico muito específico, pois as casas e os pequenos comércios que ocupam o bairro foram construídos em uma espécie de vala entre os bairros vizinhos, Vila Romana e Pompeia, que, hoje, passam por um profundo processo de especulação imobiliária. Esta ocupação tão particular do tecido urbano faz a Vila Anglo parecer virtualmente invisível, mesmo para alguns moradores dos bairros vizinhos. A tensa relação entre a invisibilidade e a localização privilegiada fazem do futuro da Vila Anglo uma incógnita. Durante dois meses, convivi com esse contexto geográfico, com os moradores e frequentadores

across different cities in Brazil. However, rather than writing the names of political figures, war combatants and other characters that the winners elect to be exalted as “heroes”, I chose to engrave the phrase that gives the work its title: History ends in me. As you yourself mentioned in your question, the phrase is both simple and enigmatic, because we can interpret the word “ends”, as the end of a certain situation, in this case, history; or, alternatively, we can read the word “end” as a place that holds/stores something, in this case, again, history. This multiplicity of meanings led me to choose this phrase as a way to elevate the whole Vila Anglo Brasileira as an urban monument that reveals the inequality that characterizes Brazilian cities. Because, every day the residents of the neighborhood experience the violence contained in the uncertainty of the continuity of their homes, because when they go to the neighboring districts they observe the frequent expansion of real estate speculation, which has already expelled many former residents from these neighborhoods. That’s why I chose the top of the staircase as the place to install the plaque. Because of the long, steep staircase of the Rua Bica de Pedra, which connects it with Rua Pedro Soares de Almeida, in the neighborhood of Pompei, gives form to an urban reference full of stories, emotions and divergences.

—

Another work that I would like to comment on is “Concrete experience”. I’m interested in the way you appropriate a decisive reference from the history of Brazilian art and seek another materiality to reveal the concrete dimension of the experience - the dialog of hands, something so poetic and elusive in the image of Lygia Clark, becomes in your other references the silence of handcuffs and the bonds of exclusion. I see not a relationship of opposition between them, but facets of the same complex and ambivalent story, where libertarian gestures are mixed with gestures of oppression. How do you analyze your work?

The series of works “Concrete experience” comes out of research for the production of another series of works entitled “Calimba”. During the years 2014 and 2015 I was researching newspaper articles that reported cases of public lynchings in several cities of Brazil. To my amazement, I came across a study conducted at USP, which warned of the fact that in Brazil there is, on average, 1 case of lynching per day. In their vast majority, these lynchings are recorded on photos and videos by passers-by who witness these acts of violence. So, in addition to filing the headlines of the articles, the initial object of my research, I also saved the images that illustrated the reports and the comments that the

do bairro. No convívio, quase que diário, comecei a entender as dinâmicas sociais que esse futuro incerto e o quase isolamento do bairro traziam para a vida das pessoas e para as novas maneiras de ocupar o bairro que começavam a surgir. Essa atmosfera me motivava a pensar, que a Vila Anglo poderia sintetizar uma encruzilhada para História. Por isso, resolvi construir uma placa de bronze à maneira das placas de monumentos históricos espalhados por diversas cidades no Brasil. Porém, ao invés de escrever nomes de figuras políticas, combatentes de guerra e outras personagens que os vencedores elencam para serem exaltados como “heróis”, eu escolhi gravar a frase que dá título ao trabalho: A história se encerra em mim. Como você mesmo mencionou em sua pergunta, a frase é ao mesmo tempo simples e enigmática, pois podemos interpretar a palavra “encerrar”, como o fim de alguma situação, nesse caso a História; ou de um outro lado, podemos ler a palavra “encerrar” como um lugar que guarda/armazena algo, nesse caso, novamente, a História. Essa multiplicidade de significados me levou a escolha dessa frase como maneira de elevar toda a Vila Anglo Brasileira como um monumento urbano que denuncia a desigualdade que tanto caracteriza as cidades brasileiras. Pois, diariamente os moradores do bairro vivenciam a violência contida na incerteza da continuidade das suas casas, pois ao saírem para os bairros vizinhos observam a frequente expansão da especulação imobiliária, que já expulsou muitos antigos moradores desses bairros. Foi por isso que escolhi o topo da escadaria como lugar para instalar a placa. Porque a vertiginosa e longa escadaria da rua Bica de Pedra, que a liga com a rua Pedro Soares de Almeida, no bairro da Pompeia, dá corpo a uma referência urbana cheia de histórias, afetos e desencontros.

—

Outro trabalho que gostaria de comentar é “experiência concreta”. Me interessa o modo como você se apropria de uma referência determinante da história da arte brasileira e vai buscar outra materialidade para dar conta da dimensão concreta da experiência - o diálogo de mãos, algo tão poético e elusivo na imagem da Lygia Clark vira nas suas outras referências o silêncio das algemas e dos laços de exclusão. Vejo não uma relação de oposição entre eles, mas facetas de uma mesma história, complexa e ambivalente, onde gestos libertários misturam-se a gestos de opressão. Como você analisa esse seu trabalho?

A série de trabalhos “Experiência concreta” surge a partir da pesquisa para a realização de outra série de trabalhos intitulada “Calimba”. Durante os anos de 2014 e 2015 fiquei pesquisando matérias de jornal que reportavam casos de linchamentos públicos em diversas cidades do Brasil. Para o meu espanto, me

readers left at the end of the texts. Even though I didn't know why I was storing this information, I found myself cataloging comments and images in accordance with certain criteria, such as types of materials used to tie people to posts. This interest arose because, in certain cases, the improvised nature of the situation was evident in the use of T-shirts, bits of cord, ropes, to tie the hands of the "suspects"; but in other cases the tools (bicycle locks, plastic clamps, masking tape) that held the hands, revealed the premeditated nature of the acts. This difference in the construction of the instruments of domination/oppression also revealed the class differences present in the neighborhoods where the lynchings happened. Some years later, and involved in other research, I again came across works by artists belonging to the Brazilian concrete and neo-concrete movement. When I once again saw the work "Dialogue of Hands" by Lygia Clark, I had an urge to revisit the file I had assembled with the images of the lynchings. And just as you observed in your question, even in showing two tied hands, the image constructed by Lygia reminds us of the freedom of a harmonious dialogue. However, on analyzing that image and the images from the file of lynchings, I realized that both produced a dialog, but the dialog between the hands of the "lynchers" and the people undergoing the lynching, was not liberating. On the contrary, the relationship condensed in that image was one of oppression and perversity. So, I decided to assemble a work that juxtaposed both dialogs, so as to bring to light how some everyday procedures, such as tying hands to form the symbol of the infinite, can be present both in works of art that seek to elucidate the possibility of building freedom out of dialog, and in images of violence that record the non-possibility of peaceful coexistence between different elements.

—

What interests you most in your poetics – the construction of identity or the production of difference?

Wow, what a tough question. To answer you directly, I'm interested in moving between these two fields, to ultimately show how both are alike and antagonistic, and how they are so problematic and, at times, exclusive. To illustrate this, I would like to cite a video that I produced in 2014. Its title is Brazil. In this video, I studied the official propaganda of the Brazilian military dictatorship, especially the developments between the years 1969 and 1974 (not, uncoincidentally, the years of the hardline AI-5 decree). In these videos, what interested me was how the notion of the construction of identity, so strongly associated at that time with nationalism, was molded to show a Brazilian that was simultaneously multicultural and unified. The

deparei com uma pesquisa realizada na USP, na qual alertava para o fato de que no Brasil ocorre, em média, 1 caso de linchamento por dia. Em sua grande maioria, esses linchamentos são registrados em fotos e vídeos por transeuntes que acompanham esse ato de violência. Por isso, além de arquivar as manchetes das matérias, objeto inicial da minha pesquisa, passei a guardar também as imagens que ilustravam a reportagem e os comentários que os leitores deixavam ao final do texto. Mesmo sem saber para qual fim armazenava tais informações, me vi catalogando comentários e imagens seguindo critérios como, por exemplo, tipos de materiais utilizados para prender as pessoas em postes. Esse interesse surgiu porque em determinados casos o improvisado da situação ficava evidente no uso de camisetas, restos de fio, cordas, para atar as mãos dos "suspeitos"; mas em outros casos os utensílios (cadeados de bicicleta, abraçadeiras plásticas, fitas silver tape) que prendiam as mãos, denotavam a premeditação daquele ato. Essa diferença na construção dos instrumentos de dominação/opressão informava, também, sobre a distinção de classe presente nos bairros em que aconteciam os linchamentos. Passados alguns anos, e envolto em outra pesquisa, me deparei novamente com trabalhos de artistas pertencentes ao movimento concreto e neo-concreto brasileiro. No momento que revi o trabalho "Diálogo de mãos", de Lygia Clark, tive vontade de visitar o arquivo que montei com as imagens dos linchamentos. E assim como você elencou no enunciado da pergunta, mesmo ao mostrar duas mãos atadas, a imagem construída por Lygia nos evoca a liberdade de um diálogo harmonioso. Porém, ao me deter na análise daquela imagem e das imagens oriundas do arquivo de linchamentos, percebi que ambas produziam um diálogo, porém o diálogo existente entre as mãos do "justiceiros" e das pessoas que sofreram o linchamento, não era libertário. Ao contrário, a relação condensada naquela imagem era de opressão e perversidade. Por isso, resolvi montar um trabalho que justapusesse ambos os diálogos, para assim trazer à luz como alguns procedimentos cotidianos, como por exemplo, atar mãos formando o símbolo do infinito, podem estar presentes tanto em trabalhos de arte que buscam elucidar a possibilidade da construção da liberdade a partir do diálogo, como em imagens de violência que registram a não possibilidade de uma convivência pacíficas entre diferentes.

—

O que mais te interessa na sua poética – a construção da identidade ou a produção da diferença?

Nossa, que pergunta difícil. Para te responder de forma direta, eu me interessou em transitar entre esses dois campos, para

propaganda proclaimed a Brazil that had finally made peace with its history and roots, a country that had achieved the project of racial democracy. Together with this, the not “so official” propaganda created an opposing feeling, where the production of difference was accentuated not by integration, but rather by the construction of an enemy and non-fraternal “other”. What interested me in this conservative reading of the construction of identity and the production of difference, was how the operation of symbols was used to establish a harmonious union, at the same time that the enemy was created. I ended up deciding to edit a video that showed these two sides of the same coin, constructing antagonistic positions from the same discourse. I decided to select this example, because for me it contains something of what we are experiencing today. Our society, mainly, but not exclusively, its conservative portion, is seeking to construct an identity through the exclusion of all and any possibility of the production of difference. But in order to achieve its project of a crystallized identity, this same increasingly conservative society needs to produce difference in order to justify the elimination of the other, now transformed into its enemy. It is once again the Brazil of love-it-or-leave-it, but with new softer, more casual clothes, but no less violent or virulent for that. But as I said previously, this is not limited to conservative movements. We can also find this, even if on an infinitely smaller scale, in the speeches of the identarian movements and in countries that promote multicultural policies. And here I include myself because if we are not careful, we can forget that to construct the possibility of creating an identity within, it is necessary for there to be a production of difference. But often we ignore the fact that this production of difference, which is fundamental to multiculturalism, can obliterate the fact that there is a hegemonic culture to subjugate the others. Finally, for me, my poetics lie in an attempt to understand how these two concepts mold my body and my experience in the societies where I live and move. I hope I’ve been able to answer your excellent questions and to convey to our readers this intense dialogue.

no fim mostrar como ambos são ao mesmo tempo parecidos e antagônicos, e por isso são tão problemáticos e, às vezes, excludentes. Para ilustrar gostaria de trazer um vídeo que desenvolvi em 2014. Ele tem o título *O Brasil*, neste vídeo estudei as propagandas oficiais da Ditadura Militar Brasileira, em especial as rodadas entre os anos de 1969 e 1974 (não por coincidência, os anos de duração do AI-5). Nesses vídeos, o que me interessava era como a noção de construção de identidade, tão associada naquela época ao nacionalismo, era moldada para mostrar um Brasil ao mesmo tempo multicultural e unificado. As propagandas pregavam um Brasil que finalmente fazia as pazes com a sua história e raízes, um país que leva a cabo o projeto de democracia racial. Junto a isso, as propagandas nem “tão oficiais assim” criavam um sentimento oposto, no qual a produção da diferença era acentuada não pela integração, mas sim para a construção de um “outro” inimigo e não irmão. O que me interessava nessa leitura conservadora da construção da identidade e da produção da diferença, era como se dava a operação de símbolos para se estabelecer uma união harmoniosa, ao mesmo tempo em que se criava o inimigo. Eu acabei optando por editar um vídeo que mostrasse esses dois lados da mesma moeda, construindo no mesmo discurso posições antagônicas. Resolvi selecionar esse exemplo, pois para mim ele traz algo do que vivemos hoje em dia. Nossa sociedade, principalmente, mas não exclusivamente, a sua parcela conservadora, busca construir a identidade através da exclusão de toda e qualquer possibilidade de produção da diferença. Porém, para levar a cabo o seu projeto de identidade cristalizada, essa mesma sociedade, cada vez mais conservadora, precisa produzir uma diferença para justificar a eliminação do outro, agora travestido de seu inimigo. É novamente o Brasil do Ame-o ou Deixe-o, porém com uma roupagem nova mais *soft* e descolada, mas nem por isso menos violenta e virulenta. Mas como eu disse acima, isso não se restringe aos ímpetos conservadores. Podemos encontrar isso também, mesmo que em uma escala infinitamente menor, nos discursos dos movimentos ditos identitários e nos países que pregam políticas multiculturais. E aqui me incluo de cabeça pois se não ficarmos atentos podemos esquecer que para construir a possibilidade de criação da identidade dentro do multiculturalismo é necessário a produção da diferença. Porém, muitas vezes, podemos deixar passar batido que essa produção da diferença, que é basilar para o multiculturalismo, pode obliterar que existe uma cultura hegemônica a subjugar as outras. Para finalizar, para mim a minha poética reside na tentativa de entender como esses dois conceitos moldam o meu corpo e a minha experiência nas sociedades que vivo e transito. Espero ter conseguido responder às suas excelentes perguntas, e com isso transmitir aos leitores essa nossa intensa interlocução.

próxima página // next page

“Trabalho”, 2017, objetos que retratam a naturalização da escravidão no Brasil (calendários, camisetas, cartões postais, cédulas de dinheiro, cesto de lixo, escultura, porcelana, tapeçarias e quebra-cabeça); gravação a laser da lista de profissões com maior incidência de pessoas negras no Brasil; depoimentos que relatam o racismo estrutural no Brasil, 250 x 500 x 35 cm, foto Filipe Berndt //

“Trabalho [work]”, 2017, objects that portray slavery’s naturalization in Brazil (calendars, t-shirts, postcards, money bills, dustbins, sculptures, china, tapestry and puzzles); laser engraving of a list of professions with the highest incidence of black people in Brazil; statements relating structural racism in Brazil, 250 x 500 x 35 cm, photo Filipe Berndt

Il Museo
della Storia
della Città



Il Museo
della Storia
della Città

Il Museo
della Storia
della Città



Il Museo
della Storia
della Città



Il Museo
della Storia
della Città



Il Museo della Storia della Città



Vencedor PIPA 2019

PIPA 2019 Winner

Guerreiro do Divino

Amor

Escolhido pelo Júri de Premiação 2019, entre os 4 finalistas, de acordo com os seguintes critérios: portfólio do artista, exposição na Villa Aymoré e proposta de projeto a ser desenvolvido com a doação extra de 30 mil reais.

Chosen by the Award Jury 2019, among the 4 finalists, according to the following criteria: artist's portfolio, Villa Aymoré exhibition and project proposal to be developed with the extra donation of thirty thousand Brazilian Reais.

Guerreiro do Divino Amor

Genebra, Suíça, 1983 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Vencedor PIPA 2019

Geneva, Switzerland, 1983 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee // PIPA Prize 2019 Winne

guerreirodivinoamor.com



"SuperRio Superficções", 2016, still de vídeo com Pahtchy // **"SuperRio Superficções"**, 2016, video still with Pahtchy



Guerreiro do Divino Amor é mestre em arquitetura. Ele investiga as Superficções, forças ocultas que interferem na construção do território e do imaginário coletivo, construindo um universo de ficção científica a partir de fragmentos de realidade em forma de filmes, publicações e instalações. Participou de exposições na fundação Iberê Camargo, no MAR, no CAC de Vilnius e do Arte Pará 2018 entre outras. Em 2018 realizou a individual "Superficções" no Paço das Artes no MIS-SP. Foi residente na FAAP Lutetia e no Pivô-Pesquisa em São Paulo, na CAL em Brasília, atualmente participa do Bolsa Pampulha 2019. Seus filmes foram premiados em várias mostras e festivais nacionais e internacionais.

"A Cristalização de Brasília", 2019, still de vídeo com Sallisa Rosa // **"A Cristalização de Brasília"**, 2019, video still with Sallisa Rosa

Guerreiro do Divino Amor holds a master degree in architecture. He investigates the Superfictions, hidden forces that interfere in the construction of the territory and of the collective imagination, building a universe of science fiction from fragments of reality in the form of films, publications and installations. He participated in exhibitions at the Iberê Camargo Foundation, at MAR, at the CAC of Vilnius and at Arte Pará 2018, among others. In 2018, he held the solo exhibition "Superfictions" at Paço das Artes at MIS-SP. He participated in the resident programs at FAAP Lutetia and Pivô-Pesquisa in São Paulo, at CAL in Brasilia and, currently participates in the Pampulha 2019 scholarship. His films have been awarded in several national and international exhibitions and festivals.

As Superfícões do Guerreiro do Divino Amor – branquitude, superhibernação e supermessianismo

Super-Fictions of the Guerreiro do Divino Amor – Whiteness, Super-Hibernation and Super-Messianism

Clarissa Diniz

Despite the obligation to think about coloniality in Brazil – dismantling invisibilities and historically repairing its genocides and epistemicides – there is an increasingly clear need to address not only the other of Euro-ethnocentrism but those who, through their privileges, occupy positions contiguous to it. To problematize and deconstruct the colonial supremacy of whiteness is inseparable from the need to protect the protagonisms and centralities of non-whites.

In art, the monopolization of the regimes of representation in the hands of the few inevitably implies the maintenance of the political impossibility of self-representation in general and, as a corollary, the bankruptcy of any representativeness. In this regard, the exercise of the right to self-representation by those who have historically been prevented from accessing it requires, of those who occupy the representation as a point of view, the duty to represent these others and their perspectives. In the light of the despotism of having established, as universal, a single point of view, canonizing it as the very idea of representation, demanding that we represent ourselves seems eminently more ethical than authoritarian.

However, it is possible to count on the fingers of one hand the artists who, in Brazil, are producing self representations outside the spectrum of those subjects whose images had been looted from them. While struggles are being fought for the presence of black or indigenous artists and their self-representations – or any issues that interest them beyond an identarian approach – in the realm of art, most non-black artists and non-indigenous people remain strategically and comfortably distracted regarding the political duty to represent themselves without fictionalizing the conflation of our white, Judeo-Christian, patriarchal images, etc. with the idea of representation in itself.

Frankly, even today, the art produced in the “miscegenated” Brazil has not confronted the whiteness that is a formative element of it. It is in this desert context that the work of Guerreiro do Divino Amor is located.

Superfictions

Since 2005, Guerreiro do Divino Amor has been producing the project *Super-Fictions* which, beginning with urban complexes, addresses forms of the social, political, economic, religious, moral and cultural organization of cities. A child of globalization and the Internet, he has combined the experience of living in the places he has fictionalized with the work of a digital archaeologist, who excavates from the tangle of information of the Internet the iconographies and imaginaries which he appropriates, in an open process of creation that is continually permeated by new data, to produce endless narratives presented in chapters.



Em que pese a responsabilidade de se pensar a colonialidade no Brasil – desmontando invisibilidades e reparando historicamente seus genocídios e epistemicídios –, fica cada vez mais patente a necessidade de endereçar-se não apenas ao *outro* do euroetnocentrismo, mas àqueles que, por seus privilégios, ocupam posições a ele contíguas. Problematizar e destituir a colonial supremacia da branquitude é inextricável do comprometimento em salvaguardar protagonismos e centralidades aos não-brancos.

Na arte, a monopolização dos regimes de representação nas mãos de alguns implica, inevitavelmente, na manutenção da impossibilidade política da auto representação em geral e, com ela, na falência de qualquer representatividade. Nesse sentido, o exercício do direito à auto representação por parte daqueles que têm sido historicamente impedidos de acessá-la requer, dos que ocuparam a representação como ponto de vista, o dever de representarem a si e a suas perspectivas. Diante do despotismo de ter alçado a universal um único ponto de vista, canonizando-o enquanto a própria ideia de representação, demandar que representemos a nós mesmos parece eminentemente mais ético do que autoritário. Entretanto, é possível contar nos dedos quais são os artistas que, no Brasil, estão produzindo auto representações fora do espectro dos sujeitos cujas imagens lhes haviam sido saqueadas. Enquanto

“A Máquina Superdivina”, 2018 //

“A Máquina Superdivina”, 2018

Brussels, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília and Belo Horizonte have thus provided different ports of entry for this super-fiction which has, as its backdrop, the civilizational adventure. Not the reiteration of the imperialist messianism that yearns for economic, political and symbolic hegemony, but its problematization and satirizing: it is taking the *Mapa Mundi* as a stage curtain from which the Guerreiro do Divino Amor has elaborated his dramaturgy of conflicts between different peoples, nations, classes, groups, individuals and the cosmopolitics that collide with and derive from them.

Colonized by the Utopian horizons of social harmony as imperialism advanced, and the expectation of finding a lost paradise, this fictionalization became a hostage both to a mythical past and a futuristic imaginary. It has been decolonized, however, since the Edens proved unlocatable and, above all, when the “Barbarians” who occupied the lands imaginarily intended for it rebelled against the Euro-ethnocentric “civilizational” project, exposing its fictionality. To consider the epistemic, ontological and legal bases of a world in a clear process of cataclysm to be fictional is, of course, to liberate the fiction from the prison of peace and creatively to face the war, the apocalypse and other processes already underway, fictionalizing the real in order to think about it.¹

War

Super-Fictions is based on a primordial war: the Super-Empire versus the Super-Galaxy. Although, if it takes on specific characteristics with each chapter, it is, in a general sense, a war between “dichotomous civilizations which fight for control of space and the minds of humans”. While the Super-Galaxy is moved by “uncoordinated impulses”, the Super-Empire “is a rational battle machine, commanded by Super-Consortiums,” as the *Supercomplexo metropolitano expandido (Expanded Metropolitan Supercomplex)* (2018) reveals, where São Paulo is presented in its machinic dimension of power, careers, meritocracy and money.

In the conflicts at play in Pauliceia, the social subjects excluded from its project of success are obliterated and obscured: for this reason, the protagonists of the film are the *Bandeirante* project, slavery, churches, games of chance, banks, the media and the mayor Dória, composing the cartography of this *Super-Complex* interconnected by super-ducts and super-vortices that ensure its functioning. Alert to the depictions of his own social position, Guerreiro is interested not only in scrutiny, but also in naming the subjects and organizations that enable the operation of the maintenance and production of power which are the protagonists of his films, and of which the individuals oppressed by the Super-Empire are, as is also evident in *SuperRio* (2015), both victims and infrastructure.

travam-se lutas pela presença de artistas negros ou indígenas e suas auto representações – ou quaisquer questões que lhes interessassem para além da abordagem identitária – no âmbito da arte, em sua maioria, os artistas não-negros e não-indígenas se conservam estratégica e confortavelmente distraídos em relação ao dever político de se representarem sem ficcionalizar a coincidência de nossas imagens brancas, judaico-cristãs, patriarcais, etc, com a ideia da representação em si mesma.

Sem rodeios: ainda hoje, a arte produzida no “miscigenado” Brasil não tem enfrentado a branquitude que lhe é constitutiva. É nesse contexto desértico que situa-se, por sua vez, a obra de Guerreiro do Divino Amor.

Superficcões

Desde 2005, Guerreiro do Divino Amor vem realizando o projeto *Superficcões* que, partindo de complexos urbanos, se lança sobre formas de organização social, política, econômica, religiosa, moral e cultural das cidades. Filho da ‘globalização’ e da internet, tem combinado a experiência de residir nos locais por ele ficcionalizados ao trabalho de um arqueólogo digital, que escava no emaranhado das informações da web as iconografias e os imaginários dos quais se apropria, num processo de criação em aberto que é continuamente atravessado por novos dados, configurando narrativas infinitas apresentadas em capítulos.

Bruxelas, Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Belo Horizonte têm constituído, assim, diferentes portas de entrada dessa superficção que tem, como fundo, a aventura civilizacional. Não a reiteração do messianismo imperialista que anseia por hegemonia econômica, política e simbólica, mas sua problematização e sátira: é tomando o *mapa mundi* como pano de boca que Guerreiro do Divino Amor tem elaborado sua dramaturgia das disputas entre diferentes povos, nações, classes, grupos, indivíduos e as cosmopolíticas que nelas se chocam e que delas derivam.

Colonizada pelos horizontes utópicos da harmonia social enquanto avançava o imperialismo e a expectativa de encontrar um paraíso perdido, a ficcionalização tornou-se refém tanto de um passado mítico quanto de um imaginário futurista. Vem contudo, se descolonizado desde que os édens não se mostraram localizáveis e, principalmente, quando os “bárbaros” que ocupavam as terras a ele imaginariamente destinadas insurgiram-se contra o projeto “civilizacional” euroetnocêntrico, desvelando sua ficcionalidade. Considerar ficcionais as bases epistêmicas, ontológicas e jurídicas de um mundo em franco processo de cataclisma é, evidentemente, libertar a ficção do cárcere da paz e criadoramente encarar a guerra, o apocalipse e outros fins já em curso, ficcionando o real para pensá-lo ¹.

1

Cf. RANCIÈRE, Jacques. *Sharing the sensitive. Aesthetics and politics*. São Paulo: Editora 34, 2009.

1

Cf. RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível. Estética e Política*. São Paulo: Editora 34, 2009.



"A Cristalização de Brasília", 2019, still do filme // "A Cristalização de Brasília", 2019, film still

Aesthetic

More than simply appropriating images excerpted from their original vehicles and rearranged together with other elements in the films, panels and publications that compose *Super-Fictions*, a central role is given to the treatment to which his images are subjected, provoking in us the simultaneous familiarity and estrangement that are the critical foundations of the project. Through this strategy of assembly – in dimensions as objective as they are unconscious – one of the central territories of the civilizational battle between the *Super-Empire* and the *Super-Colony* is constituted: the aesthetic.

As the Divine Love warns, the domination of rational civilization seeks to “create comfort zones (...) in a world in its own image: smooth and clean”, thus promoting sanitizations of every kind. The social targeting thematically present in *Super-Fictions* – and which in *A cristalização de Brasília (The Crystallization of Brasília)* (2019) is metaphorized by the volcanoes of bleach spread throughout the Brazilian capital, which whiten both the earthly and spiritual dimensions of life – is tensioned by the aesthetic anti-economics of the collages that structure the narrative of the films: a point where the aesthetic conflicts of the different classes, races and genres become evident. Considering that the war between the *Super-Empire* and the *Super-Galaxy* assumes the characteristics of a class struggle, it is fundamentally “bourgeois taste” which is at all times contrasted with the iconographic verbiage of the films and the panels animated by Chinese mechanisms, whose fragmented and asymmetric totality does not annul, but rather accentuates, the symbolic domination and cultural war between civilizational projects.

Guerra

Superficções fundamenta-se numa guerra primordial: o Superimpério versus a Supergaláxia. Ainda que assuma características específicas a cada capítulo, é, em linhas gerais, uma guerra entre “civilizações dicotômicas que lutam pelo controle do espaço e da mente dos humanos”. Enquanto a Supergaláxia se move por “impulsos descoordenados”, o Superimpério “é uma máquina de batalha racional, comandada por superconsórcios”, como revela *Supercomplexo metropolitano expandido* (2018), no qual São Paulo é apresentada em sua dimensão maquina do poder, das carreiras, da meritocracia e do dinheiro.

Nas disputas em jogo na pauliceia são obliterados e escamoteados os sujeitos sociais excluídos de seu projeto de sucesso: por isso, protagonizam o filme o projeto bandeirante, a escravidão, as igrejas, os jogos de sorte, os bancos, a mídia e o prefeito Dória, compondo a cartografia desse *Supercomplexo* interligado por superdutos e supervórtices que garantem seu funcionamento. Atento às representações de sua própria posição social, a Guerreiro interessa não só o escrutínio, como também a nomeação dos sujeitos e das organizações que fazem funcionar os dispositivos de manutenção e de produção de poder que protagonizam seus filmes, dos quais os indivíduos oprimidos pelo Superimpério são, como fica também evidente em *SuperRio* (2015), vítima e infraestrutura.

Estética

Mais do que se apropriar de imagens recortadas de seus veículos originais e rearranjadas junto a outros elementos, nos filmes, painéis e publicações que compõem *Superficções* têm papel central os tratamentos aos quais são submetidas suas imagens, provocando-nos a simultânea familiaridade e estranhamento que são os fundamentos críticos do projeto. Por meio dessa estratégia de montagem se constitui – em dimensões tão objetivas quanto inconscientes – um dos terrenos centrais da batalha civilizational entre o *Superimpério* e a *Supercolônia*: o estético.

Como adverte Divino Amor, a dominação da civilização racional ambiciona “criar zonas de conforto (...) num mundo à própria imagem: liso, limpo”, por isso promovendo higienizações de toda ordem. O alveijamento social tematicamente presente em *Superficções* – e que em *A cristalização de Brasília* (2019) é metaforizado pelos vulcões de água sanitária espalhados pela capital brasileira, que embranquecem tanto as dimensões terrenas quanto espirituais da vida – é tensionado pela antieconomia estética das colagens que estruturam a narrativa dos filmes: instância onde as disputas estéticas das diferentes classes, raças e gêneros entram

In *Supercomplexo metropolitano expandido*, the rationalist and ordering perspective dramatized by the off-stage voice which – mechanically and dissubjectively – drives the film is placed in tension by apparently anachronistic special effects and by a disobedient, excessive, hyper-colored visuality, which suspends the progressive and hygienic character of its rhetoric. In *A cristalização de Brasília*, the noise between the smoothness of the subject and the critical tessitura of the film is provided by the Goianian accent of the presenter of indigenous features, Sallisa Rosa, who crosses the National Congress in a shocking pink outfit; and, in *SuperRio*, by the image of a black woman, Pahtchy, acting as the “Weather Girl”, a historical fetishization of sexist whiteness.

It is also by its inscription in the field of art that *Super-Fictions* tensions the conflicts around symbolic hegemony, since it occupies the white cube and the elitized social field of “contemporary art” with imaginaries that – like the 1980s with its neon Lycra, Xuxa or the tacky, which gives us the Bunyotos de Corpo carnival block² – are separated from it by processes of social, moral, cultural and political distinction.

2

Which videos are by the artist in partnership with the musician Gigante César.



“Clube da Criança”, 2017, videoinstalação // “Clube da Criança”, 2017, videoinstallation

em evidência. Considerando que a guerra entre o Superimpério e a Supergaláxia assume feições de luta de classes, é fundamentalmente o “gosto burguês” que é a todo momento contraposto pela verborragia iconográfica dos filmes e dos painéis animados por mecanismos chineses, cuja totalidade fragmentária e assimétrica não anula, senão acentua, a dominação simbólica e a guerra cultural entre projetos civilizatórios.

Em *Supercomplexo metropolitano expandido*, a perspectiva racionalista e ordenadora encenada pela voz em off que – maquínica e dessubjetivamente – conduz o filme é posta em tensão por efeitos especiais aparentemente anacrônicos e por uma visualidade desobediente, excessiva, hipercolorida, que suspendem o caráter progressista e higiênico de sua retórica. Em *A cristalização de Brasília*, o ruído entre a lisura do tema e tessitura crítica do filme se dá com o sotaque goiano da apresentadora de traços indígenas, Sallisa Rosa, que percorre o Congresso Nacional num modelito rosa-choque; e, em *SuperRio*, da imagem de uma mulher negra, Pahtchy, atuando como a “mulher do tempo”, uma histórica fetishização da branquitude machista.

É também por sua inscrição no campo da arte que *Superficções* tensiona as disputas em torno da hegemonia simbólica, uma vez que ocupa o cubo branco e o campo social elitizado da “arte contemporânea” com imaginários que – como os anos 1980 com sua lycra neon, Xuxa ou o brega, o que nos dá a ver o bloco Bunyotos de Corpo² – estão dele apartados por processos de distinção social, moral, cultural e política.

2

Cujos vídeos são pelo artista em parceria com o músico Gigante César.

Messianismo

Em seu filme mais recente, *Guerreiro do Divino Amor* enfrenta a história da capital brasileira como ícone da branquitude messiânica. Em *A cristalização de Brasília*, a guerra entre o Superimpério e a Supergaláxia cede seu protagonismo para uma reflexão sobre o *modus operandi* da modernidade enquanto colonialidade, a qual, no Brasil, encontrou na década de 1950 seu ápice melancólico. “A superficção primordial da supernação é o supervazio”, narra o filme enquanto a voz de Vinícius de Moraes declama os primeiros e constrangedores versos da *Sinfonia do Alvorada* (1961), composta a pedidos de Juscelino Kubitschek – “no principio era o ermo”.

No filme, a fundação e a construção de Brasília são relacionadas com a invasão do território indígena posteriormente batizado como Brasil pelos colonizadores portugueses. Alvejando com jatos de água sanitária o lugar que considera supervazio, o gesto colonial ficciona como deserto o que historicamente estava a desertificar: “não havia ninguém / a solidão mais parecia um povo inexistente dizendo coisas sobre o nada”, presume a poesia de

Messianism

In his most recent film, *Guerreiro do Divino Amor* addresses the history of the Brazilian capital as an icon of messianic whiteness. In *A cristalização de Brasília*, the war between the Super-Empire and the Super-Galaxy gives center stage to a reflection on the modus operandi of modernity as coloniality, which, in Brazil, found in the 1950s its melancholic apex. “The primordial super-fiction of the super-nation is the super-empty,” announces the film as the voice of Vinícius de Moraes recites the first embarrassing verses of the *Sinfonia do Alvorada* (1961), composed at the request of Juscelino Kubitschek – “In the beginning was the desert”.

In the film, the founding and construction of Brasília are related to the invasion of the indigenous territory later baptized Brazil by the Portuguese colonizers. Targeting with jets of bleach the place it considers super-empty, the colonial gesture fictionalizes as a desert what historically was to be desertified: “there was no one/ the solitude seemed more like a non-existent people saying things about nothing,” presumes the poetry of Vinícius while he considers himself to be “taking possession” of the place by marking “two axes that intersect at right angles – which is to say, the sign of the cross itself.”

The Jesuit venture and its catechesis, its developmentalist updating in the 1950s and its messianic resurgence in the form of neo-Pentecostalism, and the election of a self-proclaimed Messiah to the presidency of the country, is what the film diagnoses as a “Bandeirante fever that multiplies and hypnotizes, propagating itself in people in the form of a Stockholm Syndrome epidemic”.

Perhaps because we believe in a desert, we have developed sympathy even for what hurts us. It is thus urgent that life forms flourish which hibernate due to the fear of waking up.

Vinícius enquanto assume estar “tomando posse” do lugar ao nele assinalar “dois eixos que se cruzam em ângulo reto – ou seja, o próprio sinal da cruz”.

A empreitada jesuítica e sua catequese, sua atualização desenvolvimentista na década de 1950 e seu ressurgimento messiânico na forma da neopentecostalização e da eleição de um autoproclamado messias para a presidência do país é o que o filme diagnostica como “febre bandeirante que se multiplica e hipnotiza, se propagando nos seres na forma de uma epidemia de Síndrome de Estocolmo”.

Talvez porque crendo estar num deserto, criamos simpatia inclusive por aquilo que nos fere. Urge, assim, que floresçam as formas de vida que hibernam pelo medo de acordar.

Luiz Camillo Osorio conversa com Guerreiro do Divino Amor

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Guerreiro do Divino
Amor

—
As it could not fail to be, it would be interesting for you to say a little about your artistic name. How and when did you come to be called the Guerreiro do Divino Amor (Warrior of Divine Love)?

Guerreiro (Warrior) is my surname by birth; Divino Amor (Divine Love) came about 20 years ago as a joke, at a time when my father was dating an evangelical minister and we all lived together. Guerreiro do Divino Amor (Warrior of Divine Love) was my nom de guerre at the church when we were putting together a supposed heavy metal gospel band, which never came to anything. Over time it acquired many other meanings, and today it's like a force that guides me.

You did part of your training in Europe. Could you tell me what that process was like?

My academic background was in architecture and I think this is still very central to my work. The training at the school in Grenoble, France, was very experimental and sensitive, based on the observation of our surroundings, the body, the light and materials, in order to understand the spaces that compose the city, from the micro to the macro scale, thinking about how these levels are related to each other. At the same time, there was work on the emotional memories that places evoke, the memories and everything that space carries beyond its materiality, on a symbolic and historical plane. Between the end of the 1990s and the beginning of the 2000s, I spent a lot of time at occupations, a techno and punk scene. This influenced my work and was important in my political education, because we discussed alternative forms of construction and experiences of the city. The Master's Degree in Brussels was called Contemporary Urban Condition, and was focused on the study of the influence that phenomena such as mass tourism and geo-marketing had on the construction of the city. It was during this period, in 2005, that I began the Atlas Superficcional (Superficcional Atlas), a project that I'm still working on today. I was able to put all the tools I'd developed from theoretical analysis into plastic form: mockups, publications, short films and drawings, which were evolving over time. The plastic form that it has taken today only began to emerge when I was able to take a technical course in special effects and animation in 2013. It was as if the universe opened up to me.

—
There is something in your work that recalls a camp aesthetic. In this regard, we had here in Brazil two important moments in the construction of camp models: Carmen Miranda and Tropicalismo. Do you identify with these influences or do they have nothing to do with your work?

I don't identify with them. I wasn't aware of the term camp but it's always worth asking about what and who classifications are made such as camp, B or Z movies, underground, splatter, cult films etc... Behind them there's always a concept of good taste, usually Western and white, defining what is aesthetically acceptable. To turn this concept on its head, we could consider the bad taste of producing minimalist conceptual art and geometric abstraction today in Brazil. I think Tropicalism has an intrinsic optimism, a quality of exaltation, which also comes from the time and social context in which it emerged. My work seeks to address the

Você teve parte de sua formação na Europa. Poderia falar como foi este processo?

Minha formação acadêmica foi em arquitetura e acho que isso ainda é muito presente no trabalho. A formação da escola de Grenoble, na França, era bem experimental e sensível, ligada à observação do entorno, do corpo, da luz e dos materiais para entender os espaços que compõem a cidade, desde o micro, até uma escala macro, pensando em como esses níveis se relacionam. Ao mesmo tempo, havia um trabalho sobre as memórias afetivas que os lugares trazem, as lembranças e tudo que o espaço carrega além de sua materialidade, num plano simbólico e histórico. Entre o final dos anos 1990 e o começo dos anos 2000, frequentava muito as ocupações, uma cena techno e punk. Isso influenciou meu trabalho e foi importante na minha formação política, por discutirmos alternativas de construção e vivências da cidade. Já o mestrado, em Bruxelas, era chamado Condição urbana contemporânea, focado no estudo da influência que fenômenos como turismo de massa e o geomarketing tinham na construção da cidade. Foi nesse período, em 2005, que comecei o Atlas Superficcional, projeto que desenvolvo até hoje. Pude pôr em prática todas as ferramentas que eu tinha de análise teórica em uma forma plástica: maquetes, publicações, pequenos filmes e desenhos, que foram evoluindo com o tempo. A forma plástica que ele tem hoje em dia só foi aparecer quando pude fazer um curso técnico de efeitos especiais e animações em 2013. Foi como se o universo se abrisse para mim.

—
Há algo na sua obra que remete a uma estética camp. Neste aspecto, temos aqui no Brasil dois momentos importantes na construção de modelos camp, a Carmen Miranda e o Tropicalismo. Você se identifica com estas influências ou não tem nada a ver?

Não me identifico. Não conhecia o termo camp mas sempre cabe se perguntar em relação a quê e a quem são feitas classificações como camp, série B ou Z, underground, maldito, cult etc... Atrás sempre existe uma concepção de bom gosto geralmente ocidental e branco, definindo o que seria aceitável esteticamente. Invertendo o conceito, poderíamos pensar no mau gosto em produzir arte conceitual minimalista e abstração geométrica hoje no Brasil. Acho que o tropicalismo tem um otimismo intrínseco, uma coisa de exaltação, que vem também da época e do contexto social no qual ele emergiu. Meu trabalho procura lidar com a complexidade do apocalipse. Esteticamente ele é influenciado por vários universos que me atravessaram em

Como não poderia deixar de ser, seria interessante você falar um pouco do seu nome artístico. Como e quando você passou a se chamar Guerreiro do Divino Amor?

Guerreiro já é meu sobrenome de nascença, o Divino Amor nasceu 20 anos atrás como um deboche, na época que meu pai namorava uma pastora evangélica e morávamos todos juntos. Guerreiro do Divino Amor foi meu nome de guerra na igreja na hora de montar uma suposta banda de heavy metal gospel, que nunca veio à tona. Com o tempo ele foi ganhando muitos outros significados, e hoje ele é como uma força que me guia.

complexity of the apocalypse. Aesthetically it's influenced by several universes that I encountered at different phases of my life, references like Xuxa, Hans Donner, MV Bill, the rave scene, punk rock, samba school parades, soap operas, Neo-Pentecostal rituals, the natural sciences, historical reconstructions, the imaginary of the corporate world and, more recently, agribusiness.

—

Seeing your work I always remember the phrase/work of Baldessari: 'I will not make any more boring art'. Do you see echoes of this poetic principle in your work?

Just as in science museums, at the stands of real estate or livestock fairs, in churches or anywhere you want to sell or transmit something, fictions are created to provide better and more attractive access to content. The work follows this same logic, like a carnivorous plant, which has to be beautiful and eye-catching for insects to approach it and for it to be able to feed. It has no pretense to being mass media. We live in the age of entertainment, the channels of perception are already open to this type of language; these are the images, the sounds and environments in which we are all immersed, which are already recorded in the collective unconscious and steeped in meanings. The aim is to create a competing narrative by feeding on these images themselves. Today having the attention of the public is a very important form of power, attention being one of the most valuable commodities in the market, and the object of intense competition. In order to access this place, to compete with all these stimuli, the work cannot be boring. For me, not to be boring is also a question of respecting the audience.

Is visual excess a policy or an aesthetic?

I think it's the consequence of a natural process. The work tries to deal with very complex phenomena and power disputes involving many layers; this excess is a reflection of the juxtaposition of these interconnected layers, like a kaleidoscope. The work addresses issues that are in no way abstract so it would make no sense to take it into this field. The result could not be minimalist. This more pop-like visuality also helps the work to transcend the limits of art. I'm very happy to be widely used in classrooms, and from there to move through every kind of environment. Moreover, as I mentioned above, there is an intrinsic critique of the notion of "good taste" that underlies all the work, beyond the themes that I address.

—

diferentes fases da vida, referências como Xuxa, Hans Donner, MV Bill, a cena rave, Punkrock, os desfiles de escolas de samba, as telenovelas, os cultos neopentecostais, as ciências naturais, as reconstituições históricas, o imaginário do mundo empresarial e mais recentemente do agronegócio.

—

Vendo seu trabalho lembro sempre da frase/obra do Baldessari - I will not make any more boring art. Você vê ecos deste princípio poético na sua obra?

Assim como nos museus de ciências, nos estandes de feiras imobiliárias ou de gado, nas igrejas ou em qualquer lugar em que se quer vender ou transmitir alguma coisa se criam ficções para propiciar um acesso melhor e mais atrativo ao conteúdo. O trabalho segue esta mesma lógica, como uma planta carnívora, que tem que ser bela e chamativa para os insetos se aproximarem e ela poder se alimentar. Ele tem uma pretensão de ser uma mídia de massa. Vivemos na era do entretenimento, os canais de percepção já estão abertos para esse tipo de linguagem, essas são as imagens, os sons e os ambientes nos quais todos estamos mergulhados, que já estão gravados no inconsciente coletivo e encharcados de significados. O âmbito é criar uma narrativa concorrente se nutrindo dessas próprias imagens. Hoje ter a atenção do público é uma forma de poder muito importante, a atenção sendo uma das mercadorias mais valiosas do mercado, objeto de uma disputa muito acirrada. Para poder acessar esse lugar, concorrer com todos esses estímulos, o trabalho não pode ser entediante. Para mim não entediar é também uma questão de respeito com o público.

O excesso visual é uma política ou uma estética?

Acho que é a consequência de um processo natural. O trabalho tenta dar conta de fenômenos e disputas de poder muito complexos envolvendo muitas camadas, esse excesso é o reflexo da justaposição dessas camadas interligadas, como um caleidoscópio. O trabalho trata de questões que não são nada abstratas então não teria sentido levá-lo para esse campo. O resultado não poderia ser minimalista. Essa visualidade mais pop ajuda também o trabalho a perpassar os limites da arte, fico muito feliz de ser muito usado em sala de aula, dele circular por todo tipo de ambiente. Além disso também existe, como falei mais acima, uma crítica intrínseca à noção de "bom gosto" que subjaz todo o trabalho, para além dos temas que abordo.

—

Tell me a little about your ongoing project Atlas Mundial Superficcional (Superficcional World Atlas). Sometimes I think it dialogs with science fiction, sometimes I think its hyper-realistic? Or is it none of these things?

It's both, because nowadays the two things are entwined; it simply exposes this conflation. The project Atlas Mundial Superficcional began as scientific research, into the economic, social, racial and religious war for control of territories and the beings that inhabit them. This war is expressed, in its most visible form, as an aesthetic war, both on the urban scale, in interior design, in commerce, clothes, nails, hair and eyebrow design, and on the spiritual planes too: it's a war that occurs on all levels. It has this realistic aspect because it is all built out of elements of reality, but it uses a language of science fiction; it creates new nomenclatures for things. I think that's why it causes this sensation of mixing familiarity and strangeness.

—

If you had to choose two artists from the History of Art to exhibit with you, who would they be? And why?

Currently, I'm in a process, on the Pampulha scholarship, where I'm very happy, every day for 6 months, to be able to share and develop projects alongside artists who I greatly admire such as Sallisa Rosa, Ventura Profana, Gê Viana, Davi de Jesus do Nascimento and the other scholarship students. I think that together the works acquire great strength, in the resignification of the axes of historical power. The narratives complement each other. It's a story that's being rewritten by many hands, like a League of Justice. I'm very keen to see the result of our work exhibited together this September. In the history of more classical art it's difficult to say; maybe Hieronymus Bosch, who continues to fascinate me. I think placing my panels alongside his would be beautiful (laughs). Now my ultimate dream would be to turn the super-fictional allegories into a samba school parade and for them to parade at the Sapucaí Sambadrome.

Fale um pouco do seu projeto em processo Atlas Mundial Superficcional. Às vezes acho que ele dialoga com a ficção científica, às vezes acho ele hiper-realista? Ou não é nada disso?

Ele é os dois, porque hoje em dia as duas coisas se confundem, ele só faz escancarar essa fusão. O projeto de Atlas Mundial Superficcional começou como pesquisa científica, sobre a guerra econômica, social, racial, religiosa para o controle dos territórios e dos seres que os habitam. Guerra que se traduz em sua forma mais visível também em uma guerra estética, tanto na escala urbana, do design de interiores, nos comércios, nas roupas, unhas, cabelos e design de sobrancelhas, quanto nos planos espirituais também, uma guerra que se dá em todos os níveis. Ele tem esse cunho realista porque ele é todo construído a partir de elementos de realidade, mas usa uma linguagem de ficção científica, cria novas nomenclaturas para as coisas, acho que por isso ele causa essa sensação de mistura de familiaridade e estranhamento.

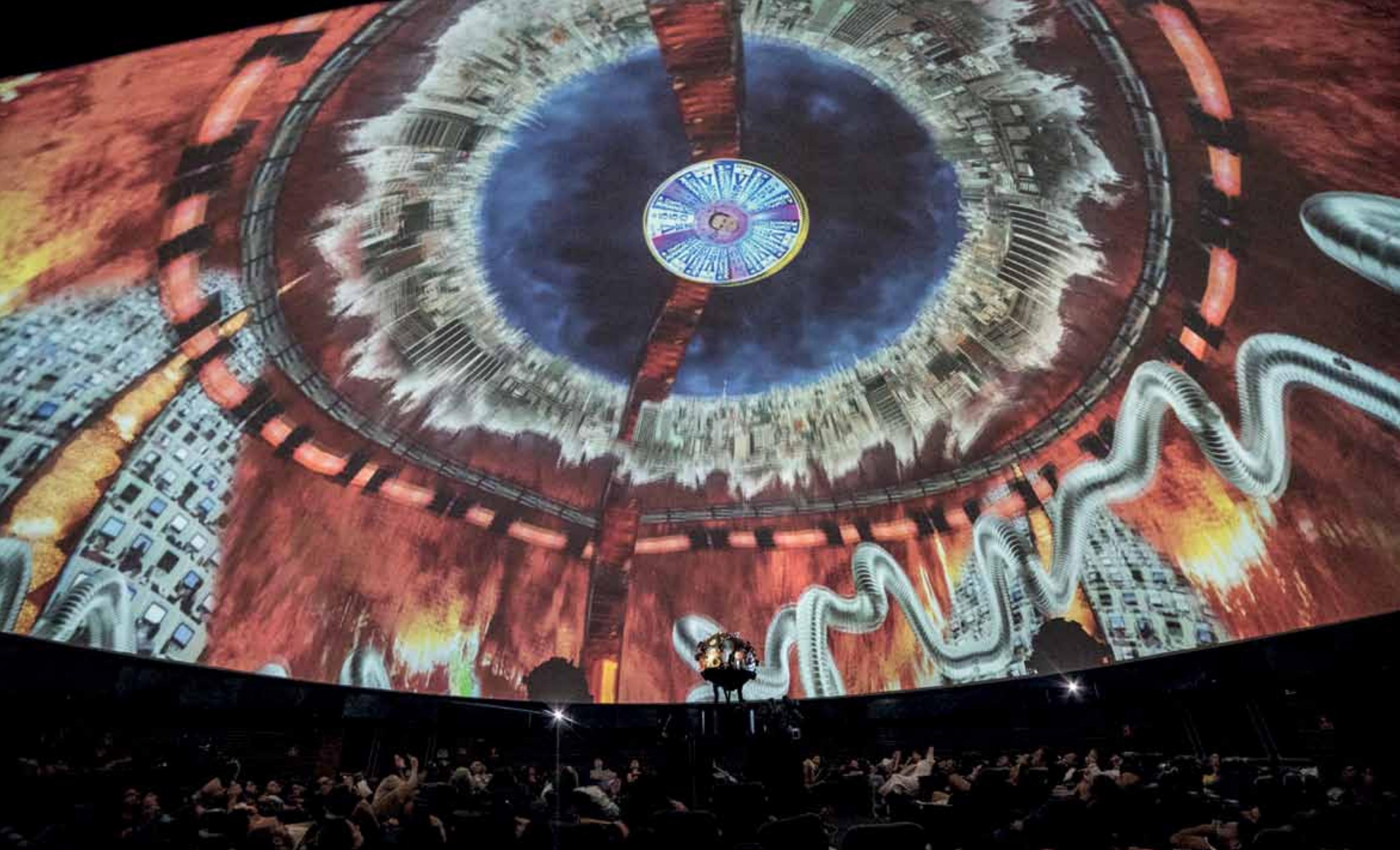
—

Se você tivesse que escolher dois artistas da História da Arte para expor junto contigo, quem seriam? Por que?

Atualmente estou num processo no Bolsa Pampulha no qual estou muito feliz de poder por 6 meses cotidianamente trocar e desenvolver projetos ao lado de artistas que admiro muito como Sallisa Rosa, Ventura Profana, Gê Viana, Davi de Jesus do Nascimento e os outros bolsistas, acho que juntos os trabalhos ganham muita força, na resignificação dos eixos de poder históricos. As narrativas se completam, é a história sendo reescrita a muitas mãos, como uma liga da justiça. Estou muito ansioso para ver o resultado dos nossos trabalhos expostos juntos agora em Setembro. Numa história da arte mais clássica difícil dizer, de repente Jerome Bosch, que continua me fascinando, acho que ficariam lindos meus painéis juntos com os deles (risos). Agora meu sonho máximo seria transformar as alegorias superficcionais em desfile de escola de samba e desfilar na Sapucaí.

próxima página // next page

"Supercomplexo Metropolitano Expandido", 2018, Festival Comuna Intergaláctica, no Planetário do Ibirapuera, registro Rafael Frazão
// **"Supercomplexo Metropolitano Expandido"**, 2018, Festival Comuna Intergaláctica, at Ibirapuera's Planetarium, register Rafael Frazão



Exposição

Exhibition

Berna Reale

Cabelo

Guerreiro do Divino Amor

Jaime Lauriano

Villa Aymoré

10 agosto - 28 setembro

August 10th - September 28th





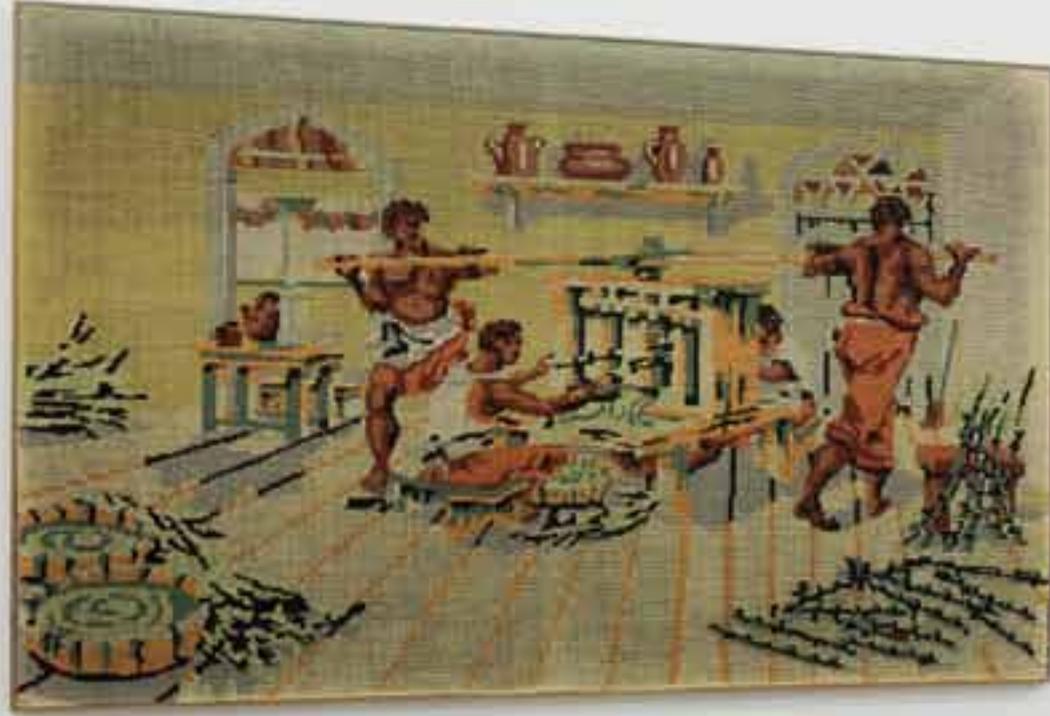


PIPA
PREMIER PRIZE



Jaime Lauriano

POIS FAVOR,
QUANTO CURIA,
ESTO PROLITUS

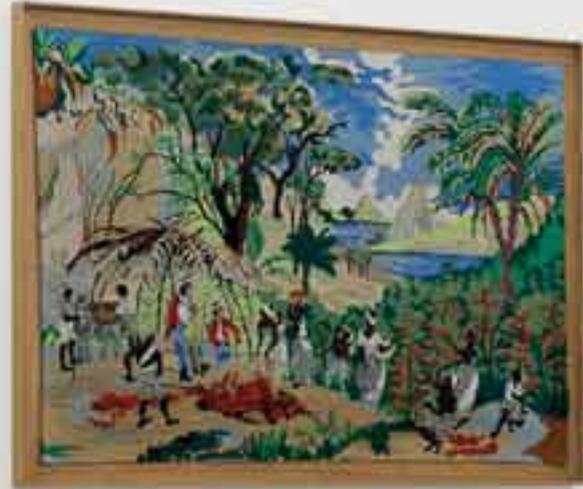


O ESTADO DE
SANTO DOMINGO
EM 1765.

UMA VISÃO DE
SANTO DOMINGO
EM 1765.



UMA VISÃO DE
SANTO DOMINGO
EM 1765.



UMA VISÃO DE
SANTO DOMINGO
EM 1765.

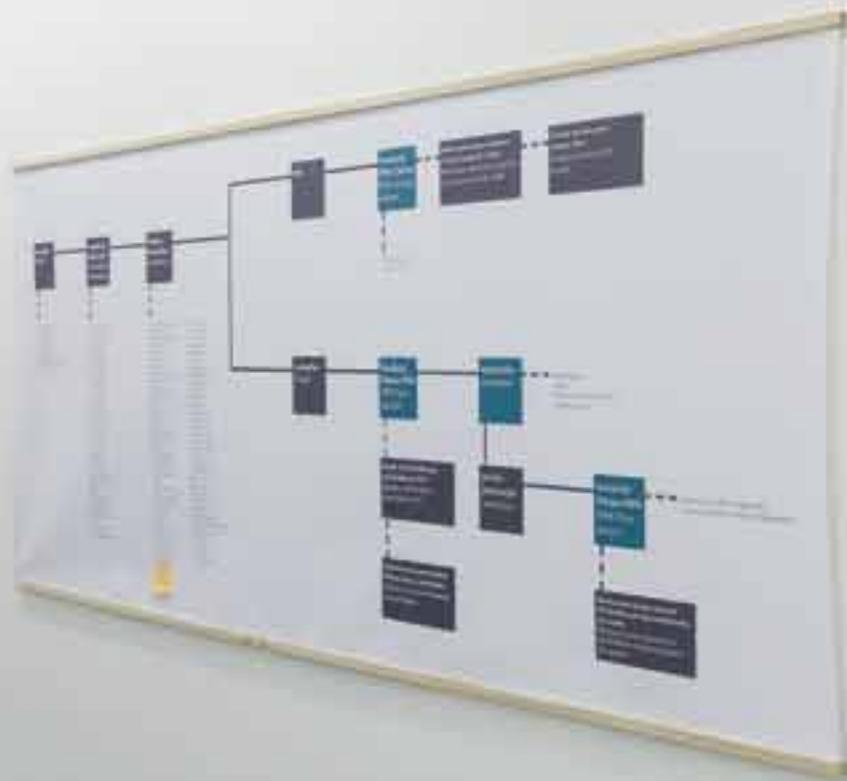


A row of approximately 15 small, light-colored rectangular labels or plaques, each containing text, arranged horizontally along the wall.



PIPA

PRÊMIO  PRIZE



vote aqui
vote here



vote aqui
vote here

PIPA Online

Denilson Baniwa

Artista mais votado em 2019, eleito através de votação online aberta a todos os artistas participantes do Prêmio PIPA 2019, recebendo 1.474 votos no 2º turno.

Conhecida como a categoria mais democrática do Prêmio PIPA, o PIPA Online acontece inteiramente pela internet. Desde 2018, para um voto ser validado, é preciso votar em no mínimo três artistas. Assim como nas edições anteriores, o PIPA Online acontece em dois turnos. Apenas os artistas que conquistarem o mínimo de 500 votos no 1º turno são classificados para o 2º. Ao final do 1º turno os votos são zerados e a contagem recomeça no 2º turno.

–

Most voted artist in 2019, elected through online voting open to all participating artists of PIPA Prize 2019, receiving 1,474 votes in the 2nd round.

Known as the most democratic category of the PIPA Prize, the PIPA Online happens entirely at the internet. Since 2018, for a vote to be validated, there's a three minimum mandatory votes system. As in the previous editions, PIPA Online is divided in two shifts. Only the artists who reach a minimum of 500 votes in the 1st round are able to participate in the 2nd round. Once the 1st round ends, all votes are zeroed. The counting begins again by the beginning of the second round.

Denilson Baniwa

Barcelos, AM, 1984 // Vive e trabalha em Niterói, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Barcelos, Brazil, 1984 // Lives and works in Niterói, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

denilsonbaniwa.com.br



Sometimes the challenge is not about occupying positions. By example, when the ones out there don't suit, it is necessary to create something new. Denilson Baniwa is an indigenous artist; he's indigenous and he's an artist, and his indigenous duty leads him on coming up with different ways of making art, where imagining and making processes are by intervention forces in a historical dynamics (the History of colonized indigenous territories as we today now know as Brazil) and interpellations to those who find him to embrace their responsibilities.

Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü [quem com ferro fere com ferro será ferido], 2018, acrílica sobre algodão cru, 1,60 x 2 m // **Awá uyuká kisé, tá uyuká kurí aé kisé irü [those who harm with iron, with iron shall be hurt]**, 2018, acrylic on raw cotton, 1,60 x 2 m

Azogue 80, 2018, fotografia, tamanhos variáveis e HD vídeo, 16:9, cor, som, 4' 29" // **Azogue 80**, 2018, photography, variable dimensions and HD video, 16:9, color, sound, 4' 29"



Às vezes o desafio não é ocupar posições. Por exemplo, quando as que existem não servem, é necessário criar algo novo. Denilson Baniwa é um artista indígena; é indígena e é artista, e seu ser indígena lhe leva a inventar um outro jeito de fazer arte, onde processos de imaginar e fazer são por força intervenções em uma dinâmica histórica (a história da colonização dos territórios indígenas que hoje conhecemos como Brasil) e interpelações a aqueles que o encontram a abraçar suas responsabilidades.

Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, 2018, performance, fotografia, tamanhos variáveis, HD vídeo, 16:9, cor, som, 15'

Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de Artes de São Paulo, 2018, performance, photography, variable sizes, HD video, 16:9, color, sound, 15'



Luiz Camillo Osorio conversa com Denilson Baniwa

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Denilson Baniwa

—

Denilson, tell us a little about your decision to become an artist? In the indigenous community where you were born and grew up, how did you reconcile your everyday life with your artistic process and aesthetic experience?

In the community there's no distinction between what is art and what is life; the everyday is linked between making a painting with natural pigments on the walls of the ceremonial house (such as frescoes) and creating a plantation; both involve knowledge that's been passed down through the generations. This kind of knowledge is not necessarily stagnant, because both the process of painting a wall and creating a plantation can be updated or recreated by each person or each generation. Indigenous peoples have always shared this knowledge, whether with scientists or people who visit the villages, but in general all this is restricted to the small group that is academia or "friends of Indians". The decision to become an artist comes from a need to share knowledge with an audience that sometimes doesn't even know that there are still indigenous people in Brazil; it is to reach these people through the path of affectivity or emotion which is not associated with the predispositions of indigenists.

—

You work with painting and performance. How were these languages constructed?

The need to show something that I'm unable to do through painting, for example, made me transform the jaguar into something physical that people could interact with in other ways. I understand that performance is a way of directly provoking and also receiving answers, in the same act. Like everything with me, the performance was born out of a need to communicate. What I did was to combine indigenous knowledge with languages, which I think is visually artistic.

—

Many of your works refer to the use of technology by indigenous communities. How do you regard this process? To what extent is this contact transformative? How do you regard the penetration of Western ways of life into the lives of indigenous communities?

Since the years before the Constitution of 1988 the indigenous peoples recognized the importance of appropriating the means of communication with debates forming a part of their discussions and these means were already used in support of

Denilson, fale-nos um pouco sobre sua decisão de se tornar artista? Como era na comunidade indígena em que você nasceu e cresceu o convívio cotidiano com o fazer artístico e a experiência estética?

Na comunidade não há uma distinção do que é arte ou do que é vida, o cotidiano está ligado entre o construir uma pintura com pigmentos naturais nas paredes da casa de rituais (tal qual os afrescos) e fazer uma roça, ambos são conhecimentos que são passados através de gerações. Não necessariamente esses conhecimentos são estagnados, pois tanto a pintura na parede quanto o fazer uma plantação podem ser atualizados ou recriados a partir de cada pessoa ou de cada geração. Os povos indígenas sempre compartilharam estes conhecimentos, seja com cientistas ou pessoas que visitam as aldeias, mas no geral tudo isso fica restrito a um pequeno grupo que é da Academia ou "amigos de índios". A decisão de ser artista vem da necessidade de compartilhar conhecimentos com um público que às vezes sequer sabe que ainda existem indígenas no Brasil, é alcançar estas pessoas pela via da afetividade ou emoção que não está ligada à uma predisposição de indigenistas.

—

Você trabalha com pintura e performance. Como foram sendo construídas essas linguagens?

A necessidade de mostrar algo que não consigo através da pintura me fez, por exemplo, transformar o jaguar em algo físico que as pessoas pudessem interagir de outras maneiras. Entendo que a performance é um meio de provocar diretamente e também de receber as respostas no mesmo ato. Como tudo para mim, a performance nasceu por uma necessidade de comunicar. O que fiz foi aliar o que há de conhecimento indígena às linguagens que penso ser visualmente artística.

—

Muitos dos seus trabalhos fazem referência ao uso de tecnologia pelas comunidades indígenas. Como você vê este processo? Em que medida este contato é transformador? Como você vê a penetração de formas de vida ocidentais na vida das comunidades indígenas?

Desde os anos pré-Constituição de 1988 que os povos indígenas viam a importância de se apropriarem dos meios de comunicação com debates presentes em suas discussões e esses meios já eram utilizados em prol do Movimento Social Indígena.

the Indigenous Social Movement. Today, this need remains and has become increasingly important, because through these technologies and knowledge it's possible to achieve territorial recognition and monitoring, the dissemination of indigenous issues inside and outside of the country, to create networks of peoples where they can combine ideas and strategies, among other possibilities enabled by the new technologies. However, there are still many people who believe it that we have no right to modernity or technology. This belief derives from ignorance of what cultural identity is. The technological progress of mankind has contributed to various sectors of society and is an instrument that serves human beings; whereas cultural identity is related to the history of a people, its signs, possessions, worldviews, cosmology and the sacred. So, the use of "modernities" or new tools doesn't mean the abandonment or loss of indigenous culture. It may even help to strengthen identity and overcome changes that occur naturally or forcefully through external violence.

—

How do you regard the relationship between your belonging to an Amerindian cultural tradition and contemporary art - which is so globalized and has codes that tend to be highly standardized.

It is undeniable that Amerindian cultures have always been part of the construction of what we now understand as contemporary art, from knowledge of pigments, forms, pottery techniques, for example, to the use of substances that connect us with other worlds. I think the real question is how contemporary art sees (if it acknowledges) its relationship with the Amerindian tradition, because just as Picasso sought references in the indigenous peoples of Asia and Africa even today contemporary (Brazilian) artists would not exist if it were not for the appropriation of Amerindian cultures and traditions without any respect whatsoever. As an indigenous being, I have simply come to occupy a place that I don't see many indigenous people occupying, including seeking to master this knowledge and non-indigenous languages, trying to preserve my indigenous essence; and we are occupying a symbolic and hegemonic territory that has historically constructed an imaginary of national identity in an exclusive and discriminatory manner. This occupation is precisely due to the failure to recognize that indigenous people can be producers of art and knowledge beyond what has been preestablished by the imaginary of academia and society. Native peoples have always been represented, exhibited and studied through their silencing. As such, the art produced by indigenous people, whatever it

Nos tempos atuais, esta necessidade permanece presente e se faz cada vez mais importante, pois através destas tecnologias e conhecimentos é possível realizar o reconhecimento e monitoramento territorial, a divulgação das questões indígenas dentro e fora do país, criar redes de povos onde possam unir ideias e estratégias, dentre outras possibilidades que são possíveis por meio das novas tecnologias. Porém, ainda existem muitas pessoas que acreditam que não temos direito à modernidade ou à tecnologia. Esta crença diz respeito ao desconhecimento sobre o que vem a ser identidade cultural. O progresso tecnológico da humanidade vem contribuir em diversos setores da sociedade e é instrumento a serviço dos seres humanos. Já a identidade cultural está ligada à história de um povo, seus signos, suas pertencas, visões de mundo, cosmologia e o sagrado. Dessa forma a utilização de "modernidades" ou novas ferramentas não significa o abandono ou a perda da cultura indígena, pode, inclusive, ajudar a fortalecer a identidade e transpor mudanças que ocorreriam naturalmente ou forçadamente pela violência externa.

—

Como você enxerga a relação entre seu pertencimento a uma tradição cultural ameríndia e a arte contemporânea - que é tão globalizada e com códigos que tendem a ser muito padronizados.

É inegável que as culturas ameríndias sempre fizeram parte da construção do que hoje entendemos como arte contemporânea, desde o conhecimento sobre pigmentos, formas, técnicas de cerâmica, por exemplo, até o uso de substâncias que nos conectam com outros mundos. Acho que a pergunta real seria como a arte contemporânea enxerga (se é que assume) a relação da tradição ameríndia com ela, pois assim como Picasso buscou referências nos povos indígenas da Ásia e da África ainda hoje artistas contemporâneos (brasileiros) não existiriam se não fosse a apropriação das culturas e tradições ameríndias sem respeito algum. Eu enquanto Ser indígena, só venho ocupar um lugar que não vejo muitos indígenas ocupando, inclusive buscando dominar estes conhecimentos e linguagens não indígenas, tentando manter minha essência indígena, e estamos ocupando um território simbólico e hegemônico que historicamente construiu um imaginário da identidade nacional de forma excludente e discriminatória. Essa ocupação se verifica justamente pelo não reconhecimento que indígenas possam ser produtores de arte e conhecimento além do que está preestabelecido pelo imaginário da Academia e da sociedade. Os povos nativos sempre foram representados, expostos e estudados por meio do seu silenciamento. Dessa forma a arte

is (plastic art, cinema, theater, photography, etc.), will never be devoid of its political meaning and intent, even if unconsciously.

—

Do you dialogue with other indigenous artists about your work and theirs? Was your coming to Rio (Niterói) important for your work?

Yes, every day. They are artists I respect and always try to meet with them, so that we can occupy places that we were shut out of, and, if necessary, we will make a ladder to jump through the window. They are artists from various regions of the world who are producing a lot of work with ever increasing quality, and I do not want to be left out of this great movement which is getting stronger. My coming to Niterói was a romantic accident; it was and still is very important to have come, because in the southeast I had access to tools and knowledge that would have been difficult to achieve in the region where I was born, in addition to being able to gain access to artists who were using indigenous culture as a ladder and to be able to confront them in their own territories. But my coming was not exactly to try my luck in the city (as they identify those who are in exodus), my coming was to try my luck in love and to escape war.

—

What has this nomination for the PIPA award been like? How do you regard this category of online award and what role do you think this award will play in your career?

It was a surprise and a joy, because I've exchanged a lot of ideas with other indigenes who have passed through PIPA. Jaider Esbell has been a great and inspiring ally; Arissana Pataxó has also been a great friend; we talk about work and poetics, and Makhu, who through Ibã Sales, has also taught me a lot about access to other worlds. Being part of PIPA like they were is a joy I cannot express, just as I hope more indigenous artists will be soon. I don't have a view on the online category, but I can say that this category made me realize how many people are following me and supporting me; this is priceless; to see my community supporting me, to see other indigenous peoples and communities supporting me, gave me a lot of strength, besides, of course, friends and many strangers who voted; it was something I didn't expect and gave me the inspiration that I was running out of. PIPA has already shown that many things are going to change in my career; the number of invitations to exhibitions is indicative of the visibility and importance of PIPA.

produzida por indígenas, seja ela qual for (artes plásticas, cinema, teatro, fotografia etc.), nunca estará destituída de seu sentido e intenção política, mesmo que inconscientemente.

—

Você dialoga com outros artistas indígenas sobre a sua produção e a deles? Sua vinda para o Rio (Niterói) foi importante para o seu trabalho?

Sim, todos os dias. São artistas que respeito e procuro sempre estar junto, para que possamos ocupar lugares que nos foram trancadas a porta, e, se preciso for, fazemos uma escada para pular pela janela. São artistas de diversas regiões do mundo que estão produzindo muito e cada vez mais com qualidade e eu não quero ficar de fora deste grande movimento que está se fortalecendo. Minha vinda para Niterói foi um acidente romântico, foi e ainda é muito importante ter vindo, pois no sudeste tive acesso a ferramentas e conhecimentos que dificilmente teria na região onde nasci, além de poder acessar artistas que estavam usando a cultura indígena como escada e poder confrontá-los em seus próprios territórios. Mas minha vinda não foi exatamente para tentar a sorte na cidade (como marcam os que estão em êxodo), minha vinda foi para tentar a sorte no amor e fugir da guerra.

—

Como foi para você essa indicação para o Prêmio PIPA? Como você enxerga essa categoria da premiação online e que papel você acha que este prêmio terá na sua carreira?

Foi uma surpresa e uma alegria, pois tenho trocado muitas ideias com outros indígenas que passaram pelo PIPA. O Jaider Esbell tem sido um grande aliado e inspirador, a Arissana Pataxó tem sido também grande amiga, conversamos sobre produções e poéticas e o MAKHU, que através do Ibã Sales, tem me ensinado muito também sobre acessos aos mundos. Estar no PIPA como eles estiveram é uma felicidade que não posso medir, assim como espero que mais indígenas artistas estejam em breve. Não tenho uma visão sobre a categoria online, mas posso dizer que esta categoria me fez perceber o tanto de gente que me acompanha e torce por mim, isso não tem preço, ver minha comunidade me apoiando, ver outros indígenas de outros povos e comunidades me apoiando, me deu muita força, além, claro, dos amigos e muitos desconhecidos que deram o voto foi uma coisa que eu não esperava e me deu um ânimo que já estava se esgotando em mim. O PIPA já mostra que muita coisa irá mudar na minha carreira, os números de convites para exposições já é um indicativo da visibilidade e importância do PIPA.

Obras Doadas

Donated Works

Cada um dos quatro finalistas do Prêmio PIPA e o artista mais votado do PIPA Online doaram uma ou mais obras para a coleção do Instituto PIPA. O Instituto PIPA realiza exposições com diferentes recortes da coleção, bem como empresta obras para exposições em outras instituições para que o público possa ter acesso à coleção.

—

Each of the four PIPA Prize finalists and the PIPA Online most voted artist donated one or more works to the PIPA Institute collection. The PIPA Institute holds exhibitions with a different clipping of the collection and also lends works to the others institutions exhibitions to give to the public more access to the collection.

2019

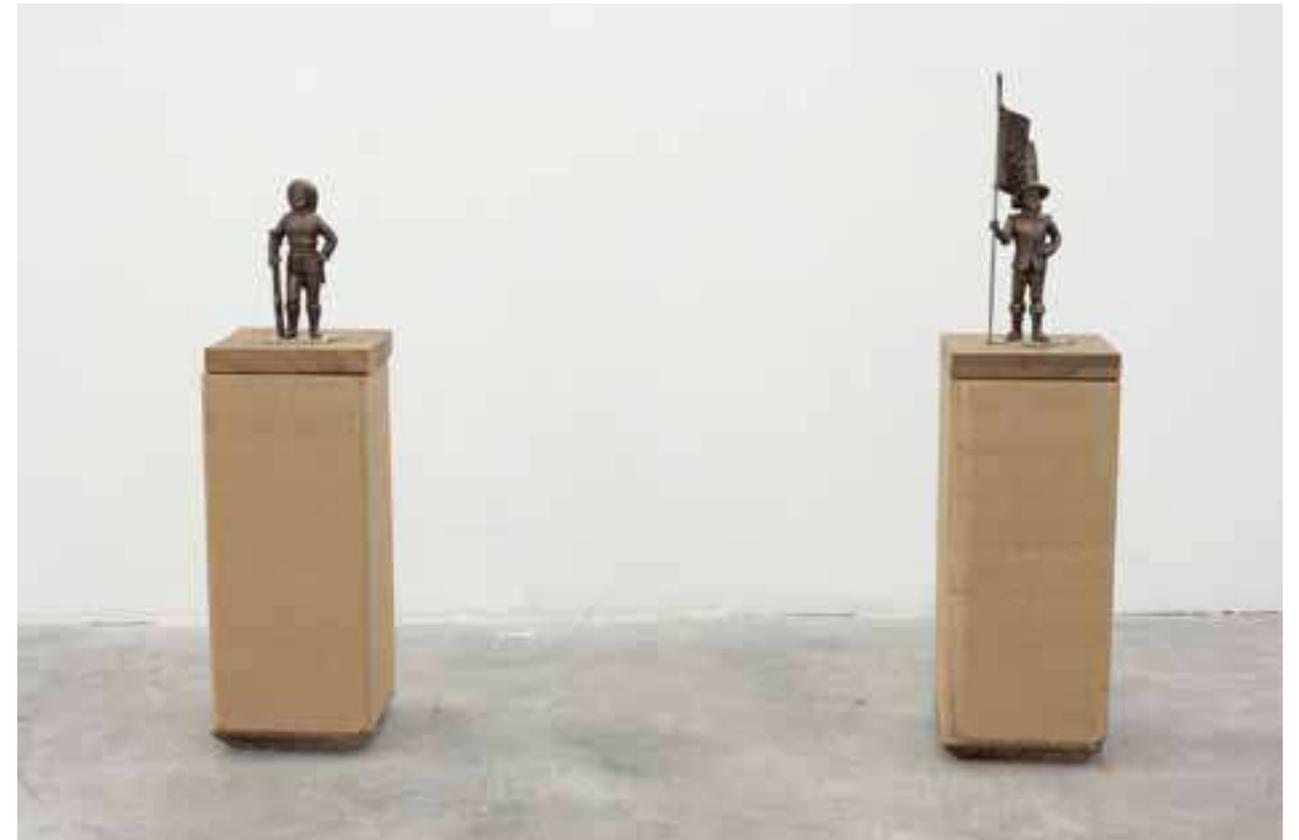


Guerreiro do Divino Amor

"SuperRio Superficcões", 2016, vídeo, 9'03", Coleção Instituto PIPA // "SuperRio Superfictions", 2016, vídeo, 9'03", PIPA Institute Collection

"Supercomplexo metropolitano expandido", 2018, vídeo, 7', Coleção Instituto PIPA // "Expanded Metropolitan Supercomplex", 2018, vídeo, 7', PIPA Institute Collection

"A cristalização de Brasília", 2018, vídeo, 7', Coleção Instituto PIPA // "A cristalização de Brasília", 2018, vídeo, 7', PIPA Institute Collection



Jaime Lauriano

"Bandeirante #1 e #2", 2019, escultura, miniatura de monumento em homenagem aos bandeirantes fundida em latão e cartucho de munições utilizadas pela Polícia Militar e Forças Armadas Brasileiras sobre base construída em taipa e pilão. Bandeirantes #1: 48 x 20 x 20 cm (base) e 22 x 20 x 20 cm (miniatura) | Bandeirantes #2: 48 x 20 x 20 cm (base) e 37,5 x 20 x 20 cm (miniatura), Coleção Instituto PIPA // "Bandeirante #1 e #2", 2019, sculptures, miniature monument in honor of the pioneers cast in brass and ammunition cartridge used by the Brazilian Military Police and Armed Forces based on taipa and pilão. Bandeirantes #1: 48 x 20 x 20 cm (base) e 22 x 20 x 20 cm (miniature) | Bandeirantes #2: 48 x 20 x 20 cm (base) e 37,5 x 20 x 20 cm (miniature), PIPA Institute Collection

2019



Berna Reale

"Enquanto todos olham os gatos #1", 2019, fotografia, 150 x 100 cm, Coleção Instituto PIPA // **"Enquanto todos olham os gatos #1"**, 2019, photography, 150 x 100 cm, PIPA Institute Collection

Denilson Baniwa

"Forget me, please!", 2017, acrílica sobre tela, 20 x 30 cm, Coleção Instituto PIPA // **"Forget me, please!"**, 2017, oil on canvas, 20 x 30 cm, PIPA Institute Collection

—
página anterior
previous page

Cabelo

"Sem título", 2016, pastel oleoso sobre tecido, 1,44 x 1,02 m, Coleção Instituto PIPA // **"Sem título"**, 2016, oil pastel on fabric, 1,44 x 1,02 m, PIPA Institute Collection



Artistas participantes

Participating Artists

Cada um dos 30 membros do Comitê de Indicação nomeou até três artistas, totalizando 77 indicados. Dentre eles, 67 enviaram material para participar do Prêmio PIPA 2019.

Each of the 30 Nominating Committee members nominated up to three artists, totalizing 77 nominees. Among them, 67 sent the requested material to participate in the PIPA Prize 2019.

Agrippina R. Manhattan

São Gonçalo, RJ, 1997 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

São Gonçalo, Brazil, 1997 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

—

Agrippina R. Manhattan is an artist, researcher and transgender woman [travesti]. Born and raised in São Gonçalo, I currently live and look for a job in Rio de Janeiro. My work is part of a deep concern towards everything that imposes limits to freedom – words, social norms, hierarchy, ideas. I don't feel like I owe this system anything and that satisfies me. I chose my own name and I have invented myself, as I choose the title for a work or as I find my voice in a poetic practice. To think of sculpture as poetry, poetry as sculpture and all of it as one.

To all of it that is possible to think of but it's still impossible to denominate.

An impossible love.



"A linha e a agulha", 2018, instalação, painel de LED e extensões elétricas, 170 x 200 x 100 cm, foto Ygor Landarin // **"A linha e a agulha"**, 2018, installation, LED panel and electrical extensions, 170 x 200 x 100 cm, photo Ygor Landarin

"Subterrâneas", 2018, performance, carrinho de mão, pás, terra e texto, 20' // **"Subterrâneas"**, 2018, performance, wheelbarrow, shovels, clay and text, 20'



"Transfobia", 2018, video performance, 30' // **"Transfobia"**, 2018, video performance, 30'

"Transfobia", 2018, desenho, tinta sobre papel, 30 x 24 cm // **"Transfobia"**, 2018, drawing, ink on paper, 30 x 24 cm

"O Abuso da Beleza ou A travesti que queria ser artista", 2018, escultura em ouro, gilete, ouro e caixa de Veludo, 5 x 5 x 5 cm, foto Georges Magaraia // **"O Abuso da Beleza ou A travesti que queria ser artista"**, 2018, sculpture in gold, gilete, gold and velvet box, 5 x 5 x 5 cm, photo Georges Magaraia



Agrippina R. Manhattan é artista, pesquisadora e travesti. Nasci e cresci em São Gonçalo, hoje vivo e corro atrás de trabalho no Rio de Janeiro. Meu trabalho é parte de uma profunda preocupação sobre tudo aquilo que restringe a liberdade. A palavra, a norma, a hierarquia, o pensamento. Sinto que não sou obrigada a nada e isso me realiza. Escolhi meu nome e inventei a mim mesma, como escolho um título para um trabalho ou encontrando a tradução do que sinto em poesia. Pensando escultura como poesia, poesia como escultura e tudo como um só e parte de um

Por tudo aquilo que é possível imaginar mas ainda é impossível de nomear.

Um amor impossível.

Aleta Valente

Rio de Janeiro, RJ, 1986 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2017 e 2019

São Paulo, Brazil, 1978 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Marília Razuk, são paulo, brazil // PIPA Prize 2018 Nominee



—
“A Origem do Novo Mundo”, 2016, foto digital // “The Origin of the New World”, 2016, digitalprint

Aleta converge sujeito e suporte, tese e tubo de ensaio, artista e ativista, modelo e fotógrafa, médica e monstra, musa e anti-musa. Abre seu corpo, sua carne, sua casa, sua cama, seu banheiro, seus amigos, seu cotidiano, resignificando e pondo à prova estereótipos, tabus, os limites da rede e os seus próprios. Faz das ferramentas online ferramentas ideológicas, de seu corpo, palco, manifesto e bode expiatório, inquirindo, interferindo e alfinetando formas de poder e controle, bem como os modelos instituídos de suas representações.

Trecho do texto “ALETA VALENTE, A BOCA DO NOVO MUNDO” Alessandra Colasantti/Revista Nin vol. 2 (Editora Guarda-Chuva).

—
Aleta converges subject and support, thesis and test tube, artist and activist, model and photographer, doctor and monster, muse and anti-muse. She opens her body, her flesh, her house, her bed, her bathroom, her friends, her everyday life, redefining and defying to the test stereotypes, taboos, and the limits of the internet and her own. She turns online tools into ideological tools; her body into stage, manifesto and scapegoat, inquiring, interfering and provoking forms of power and control, as well as the established models of their representations.

Extract from the text “ALETA VALENTE, A BOCA DO NOVO MUNDO” Alessandra Colasantti/Nin Magazine vol. 2 (Guarda-Chuva Publishing House).



A presa sain do isolamento com o bebê no colo e o coração mobilical ainda no útero.



“Bárbara”, 2016, ensaio fotografico // “Bárbara”, 2016, photoshoot

“Vamos Falar Sobre Aborto”, 2017 // “Let’s talk about abortion”, 2017

“A misoginia está vazando”, 2016, video loop 8’, gravação de tela // “Misogyny is Leaking”, 2016, video loop 8’, screen recording



Alexandre Brandão

Belo Horizonte, MG, 1979 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao PIPA 2014 e 2019

Belo Horizonte, Brazil, 1979 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA 2014 and 2019 nominee

alexandrebrandao.com

—

Strategies that shuffle processes of nature and culture mark the artist's work. Group shows: "Dear Amazon: Anthropocene Project; (South Korea, 2019); "In Memoriam" (Rio de Janeiro, Brazil, 2017); "Bolsa Pampulha 2015/2016" (Minas Gerais, Brazil, 2016); "18th and 17th Contemporary Art Festival SESC Videobrasil" (São Paulo, Brazil, 2013 e 2011). Solo shows: "Experimentos com o acaso" (France, 2016), "Chão" (São Paulo, Brazil, 2015) and "Efeito sem causa" (São Paulo, Brazil, 2013). Prize and Artistic Residency Grant ICCo / SP-Arte at Residency Unlimited (USA, 2014).



"Paisagem aberta", 2017, placas instaladas, tinta à base de terra sobre aço carbono, madeira e oxidação espontânea, 130 x 50 x 15 cm (cada placa) – 8 placas no total, lotes vagos do Bairro Jardim Canadá, distrito industrial de Nova Lima – MG // **"Paisagem aberta"**, 2017, paint made from clay on carbon steel, wood and spontaneous oxidation, 8 plaques; 130 x 50 x 15 cm (each), vacant lots in the Jardim Canadá neighborhood, industrial district of Nova Lima - Minas Gerais, Brazil



"Mestiça", 2015, tijolos de diferentes tipos de barro moídos e moldados, esculturas de 4,5 x 5 cm (diâm.); 6 x 7 cm (diâm.); 6,5 x 6,5 cm (diâm.) – 50 peças // **"Mestiça"**, 2015, bricks of different types of clay crushed and molded, sculptures of 4,5 x 5 cm (dia.); 6 x 7 cm (dia.); 6.5 x 6.5 cm (dia.) – 50 pieces

"Nova Ruína", 2016, cimento, madeira, vidro, ferro, tinta à base de terra, impressos e objetos coletados no terreno anexo ao museu e modelados em solo-cimento, medidas variáveis, foto Miguel Aun // **"Nova Ruína"**, 2016, cement, wood, glass, iron, paint made from clay, prints and objects collected on the lot adjacent to the museum and molded in soil-cement, variable dimensions, photo Miguel Aun

"Linha seca 1", 2019, argila sem queima fixada sobre suporte recortado, 31 x 35 x 0,4 cm – série de 10 peças // **"Linha seca 1"**, 2019, unfired clay fixed on cut support, 31 x 35 x 0,4 cm – series of 10 pieces



Estratégias que embaralham processos da natureza e da cultura marcam a obra do artista. Exposições coletivas: "Dear Amazon: Anthropocene Project; (Coréia do Sul, 2019); "In Memoriam" (Rio de Janeiro, 2017); "Bolsa Pampulha 2015/2016" (Minas Gerais, 2016); "18º e 17º Festival SESC Videobrasil" (São Paulo, 2013 e 2011). Exposições individuais: "Experimentos com o acaso" (França, 2016), "Chão" (São Paulo, 2015) e "Efeito sem causa" (São Paulo, 2013). Prêmio e bolsa de Residência Artística ICCo / SP-Arte na Residency Unlimited (EUA, 2014).

Ana Elisa Egreja

São Paulo, SP, 1983 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Leme, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2018

São Paulo, Brazil, 1983 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Leme, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 nominee



"Poça II", 2017, óleo sobre tela, 250 x 400 cm // **"Poça II"**, 2017, oil on canvas, 250 x 400 cm

"Hall", 2017, óleo sobre tela, 190 x 270 cm // **"Hall"**, 2017, oil on canvas, 190 x 270 cm

Ana Elisa Egreja pesquisa ativamente a representação na pintura. Marcadas pela composição complexa e a reprodução minuciosa de materiais e texturas, suas telas materializam cenas fantásticas e dão curso a investigações diversas, frequentemente relacionadas a ideias de domesticidade, à presença arquitetônica e a gêneros clássicos da história da arte. Formada em Artes Plásticas pela FAAP, participou de mostras no Instituto Tomie Ohtake, SP; 20º Festival Sesc_Videobrasil, SP; entre outras. Suas obras integram os acervos do MAM-BA; Museu de Arte do Rio de Janeiro, RJ; e Pinacoteca do Estado de São Paulo, SP.

Ana Elisa Egreja actively researches representation in painting. Marked by complex compositions and the meticulous reproduction of materials and textures, her canvases materialize fantastic scenes and give rise to diverse investigations, often related to the ideas of domesticity, the architectural presence and classic genres of art history. Graduated in Fine Arts from FAAP, she participated in exhibitions at the Tomie Ohtake Institute, 20th Festival of Contemporary Art Sesc_Videobrasil, among others. Her works integrate the collections of MAM-BA, Museu de Arte do Rio and Pinacoteca do Estado de São Paulo.



"Quarto Livia (casa Campo verde/Rino Levi)", 2018, óleo sobre tela, 190 x 270 cm // **"Quarto Livia (casa Campo verde/Rino Levi)"**, 2018, oil on canvas, 190 x 270cm

"Sala de jantar (casa Campo verde/Rino Levi)", 2018, óleo sobre tela, 190 x 270 cm // **"Sala de jantar (casa Campo verde/Rino Levi)"**, 2018, oil on canvas, 190 x 270 cm

Ana Prata

Sete Lagoas, MG, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Millan, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2017, 2018 e 2019

Sete Lagoas, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Millan, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2017, 2018 and 2019 nominee

anaprata.net



"Labirinto", 2019, óleo e caneta esferográfica sobre tela, 30 x 24 cm // **"Labirinto"**, 2019, oil and ballpoint pen on canvas, 30 x 24 cm

"Lua e triângulo", 2019, óleo, purpurina e pedra sobre tecido, 37 x 30 cm // **"Lua e triângulo"**, 2019, oil, glitter and stone on fabric, 37 x 30 cm



Ana Prata is graduated in Fine Arts from the University of São Paulo, and since the beginning of her career she has been developing her research in painting, aiming to explore and experiment within this medium. The artist participated in the 33rd Bienal de São Paulo – Affective Affinities, at Bienal Pavilion, São Paulo, Brazil (2018); and held solo exhibitions at Galeria Millan and Galeria Marília Razuk in São Paulo, Brazil; Pippy Houldsworth Gallery, London, UK (2016) and Galeria Isla Flotante, Buenos Aires (2019). Ana Prata has also participated in shows at Tomie Ohtake Institute, São Paulo, Brazil (2012); Centro Cultural São Paulo, Brazil (2009); Video Brasil Festival, São Paulo, Brazil; MAC-SP; Beijing Minsheng Art Museum, among others. In 2011, she was an artist-in-residence at the Red Bull House of Art in São Paulo and, in 2016, at Residency Unlimited, New York.



"Mã", 2018, óleo e acrílica sobre tela, 200 x 500 cm // **"Mã"**, 2018, oil and acrylic on canvas, 200 x 500 cm

"Cachoeira", 2019, óleo sobre tela, 50 x 50 cm // **"Cachoeira"**, 2019, oil on canvas, 50 x 50 cm

Graduada em Artes Plásticas pela Universidade de São Paulo, desde o começo de sua trajetória Ana Prata desenvolveu sua pesquisa em pintura, buscando abrir seu campo de experimentação nesta mídia. A artista participou da 33ª Bienal de São Paulo em 2018. Realizou individuais em galerias, como na Galeria Millan e Galeria Marília Razuk em São Paulo, Pippy Houldsworth Gallery em Londres, e Galeria Isla Flotante em Buenos Aires. Participou de mostras no Instituto Tomie Ohtake - SP, CCSP, Festival Video Brasil - SP, MAC-SP, Beijing Minsheng Art Museum entre outras. Em 2011, participou da residência artística Red Bull House of Art, em São Paulo, e em 2016 da Residency Unlimited, em Nova York.

André Griffo

Barra Mansa, RJ, 1979 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ
Athena Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao PIPA 2014, 2018 e 2019

Barra Mansa, Brazil, 1979 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil
Athena Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA 2014, 2018 and 2019 nominee

andregriffo.blogspot.com.br

The works presented here are part of my reflection on topics that are directly related to the Brazilian society. By crossing information, I try to speak about the social and religious structure, recent political events, and especially historically consolidated values. The images that I relate to such facts are the result of a research conducted at century-old institutions (hospitals, schools, museums, and churches), religious cults, residues in urban spaces, among others.



“O golpe, a prisão e outras manobras incompatíveis com a democracia”, 2018, óleo sobre tela, 146,5 x 113 cm, Coleção Instituto PIPA, foto Leonardo Martins // **“The Coup, the Prison and others Maneuvers Incompatible with the Democracy”,** 2018, oil on canvas, 146,5 x 113 cm, Institute PIPA Collection, photo Leonardo Martins

“Aproximação forçada”, 2018, óleo e acrílica sobre tela, 194x290 cm, Coleção Instituto PIPA, foto Leonardo Martins // **“Forced Approach”,** 2018, oil and acrylic on canvas, 194 x 290 cm, Institute PIPA Collection, photo Leonardo Martins



“Percorrer tempos e ver as mesmas coisa”, 2017, óleo sobre tela, 194 x 290 cm // **“Go Through Times and See the Same Things”,** 2017, oil on canvas, 194 x 290 cm

“A sala dos provedores”, 2018, óleo e acrílica sobre tela, 194 x 290 cm, foto André Griffo // **“The Providers’ Room”,** 2018, oil and acrylic on canvas, 194 x 290 cm, photo André Griffo

Os trabalhos aqui apresentados são parte da minha reflexão sobre temas que se relacionam diretamente com a sociedade brasileira. Através de um cruzamento de informações, procuro discorrer sobre a estrutura social e religiosa, os recentes acontecimentos políticos e sobretudo os seus valores historicamente consolidados. As imagens que relaciono as esses fatos são resultados de uma pesquisa realizada ao percorrer instituições centenárias (hospitais, escolas, museus e igrejas), cultos religiosos, resíduos em espaços urbanos, entre outros.

Anitta Boa Vida

Rio de Janeiro, RJ, 1985 | Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1985 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

anitta.net

I am an artist and a teacher. My practice is made with video, photography, objects, data base, drawing, hashtags, sentences, pixo, alongside other media and convenient props: local practices in global networking. The street as a canvas, city as practice, internet as a wall. To negotiate information flows in contact zones, on the city's surfaces. Authorship donation, verb loan. Walks with the purpose of flirting, capturing and collecting unknown boys images. Pussy selfies. The woman as the South of the world.

—
"Ouçam as Mulheres", 2018 // "Ouçam as Mulheres", 2018

"PEDRO PAULO BATE EM MULHER", 2016 // "PEDRO PAULO BATE EM MULHER", 2016



Sou artista e educadora. Minha prática se faz com vídeo, fotografia, objetos, coleta de dados, desenho, hashtags, frases, pixo, entre outras mídias e suportes oportunos: práticas locais em redes globais. A rua como tela, a cidade como prática, a internet como parede. Negociar fluxos de informação em zonas de contato, nas superfícies da cidade. Doação de autoria, empréstimo de verbos. Caminhadas com o propósito de flertar, capturar e colecionar imagens de boys desconhecidos. Selfies de buceta. A mulher como Sul do mundo.

—
"Estudos sobre Homens", 2013-2017 // "Estudos sobre Homens", 2013-2017

"POSTCARDS FROM DOCUMENTA (COM WALTER)", 2017 // "POSTCARDS FROM DOCUMENTA (COM WALTER)", 2017



Antonio Bokel

Rio de Janeiro, RJ, 1978 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, RJ, Am Galeria, Belo Horizonte, MG, Galeria Matias Brotas, Vitória, ES e Galeria Aura, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2015 e 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1988 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, Am Galeria, Belo Horizonte, Galeria Matias Brotas, Vitória, and Galeria Aura, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2015 and 2019 nominee

antoniobokel.com.br



Antonio Bokel's artistic journey is one of the richest and most comprehensive in his generation. Favored by contemporary freedom, the poetic orbit of his artistic experimentations has a different duration, a different intensity. Giulio Carlo Argan, an art critic, stated in his book *A arte moderna* (free translation: *Modern Art*) that "art is no longer a representation of the world, it is an action that becomes reality". Antonio Bokel has always worked with the concept of corrosion of art, due to his wide repertoire; refers to transforming interventions by using critical tools. His being in the world evokes reflexions on issues concerning the urban tissue, and brings new reading axis.

Vanda Klabin

—
"A presença da Ausência", 2019, acrílica spray e grafite sobre tela e madeira, 200 x 200 cm // **"The presence of Absence"**, 2019, acrylic spray and graphite on canvas and wood, 200 x 200 cm

"Ciclo Ritual Morte e Vida", 2018, instalação com crânios em bronze e cimento, terra e pé de abacate, dimensões variáveis // **"Cycle Ritual Death and Life"**, 2018, installation with skulls in bronze and cement, earth and avocado foot, variable dimensions



"Sustentável leveza", 2017, concreto e bronze, 104 x 50 x 80 cm // **"Sustainable lightness"**, 2017, concrete and bronze, 104 x 50 x 80 cm

"História entre linhas SP", 2017, tinta acrílica e bastão oleoso sobre papel, 200 x 200 cm // **"History between SP lines"**, 2017, acrylic paint and oil stick on paper, 200 x 200 cm

"Babel", 2016, cimento e bronze, 220 x 35 x 35 cm // **"Babel"**, 2016, cement and bronze, 220 x 35 x 35 cm

A trajetória artística de Antonio Bokel é uma das mais ricas e variadas da sua geração. Beneficiário de uma liberdade contemporânea, a órbita poética de suas experimentações artísticas tem outra duração, outra intensidade. O crítico de arte Giulio Carlo Argan declarou em seu livro *A arte moderna* que "a arte não é mais a representação do mundo e sim uma ação que se realiza". Antonio Bokel sempre trabalha com a corrosão do conceito de arte, ao utilizar um equipamento crítico que remete, pelo seu repertório prolixo, a intervenções transformadoras. Seu estar no mundo sempre convoca uma reflexão sobre a problemática do tecido urbano e instaura novos eixos de leitura, contradições no público em geral.

Vanda Klabin

Armando Queiroz

Belém, PA, 1968 // Vive e trabalha entre Belém, PA e Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2010, 2012, 2014, 2015 e 2019

Belém, Brazil, 1968 // Lives and works between Belém and Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2010, 2012, 2014, 2015 and 2019 nominee



"Alumina", 2012, fotografia, 20 x 25 cm // **"Alumina"**, 2012, photography, 20 x 25 cm

"MIDAS ETERNO", 2009, frame de vídeo, 20 x 25 cm // **"MIDAS ETERNO"**, 2009, video frame, 20 x 25 cm



Death hangs over everything. Why get interested with Serra Pelada and its disowns? Keep their dentures, their jaws? Revenging Baco's rage. This ancestor anus-mouth. Chocolate and fezes memory. Devourer creature that lets itself to be bitten endlessly, mother-queen of this vomit like anthill. Will it be us the blind prospectors to mug and root mud and greed? Where will the garden roses be? Will it be us the threatening giant? or will us be all the eternal Midas - donkey ears - in misery, leper and abandon? **Armando Queiroz**, "O Midas eterno", 2010-2019.



"Nova Babilônia", 2019, fotografia, 20 x 25 cm // **"Nova Babilônia"**, 2019, photography, 20 x 25 cm

"Eldourado", 2018, fotografia, 20 x 25 cm // **"Eldourado"**, 2018, photography, 20 x 25 cm

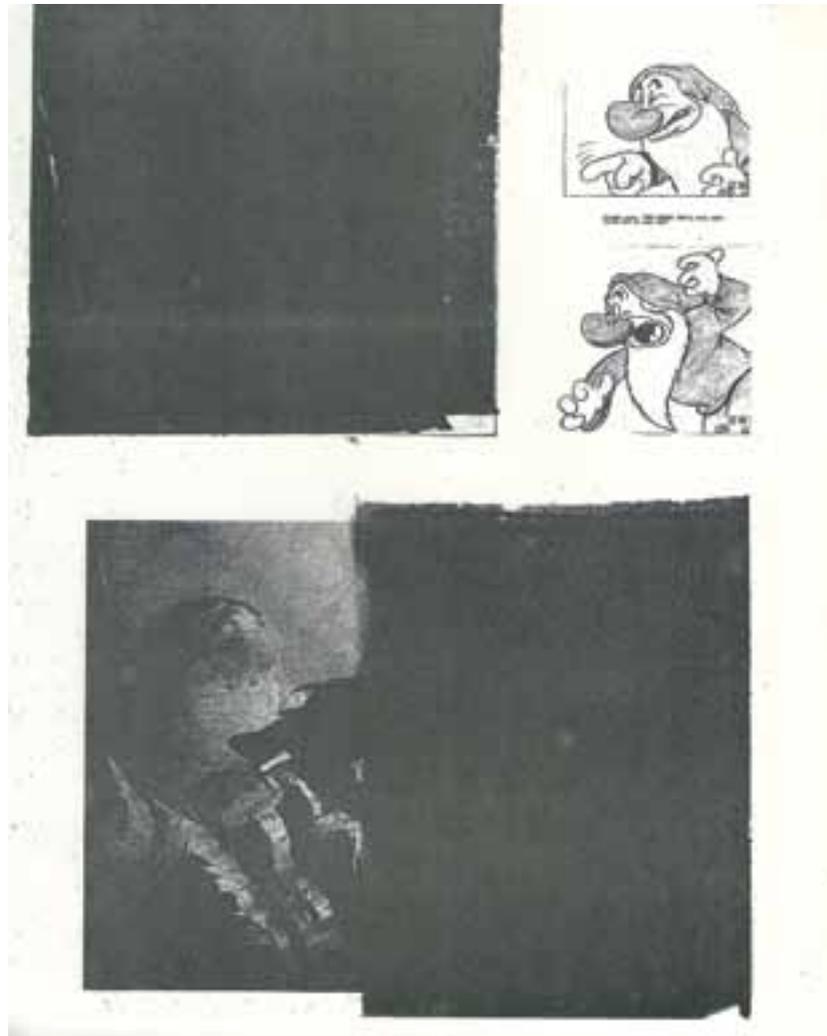
A morte paira sobre tudo. Por que interessar-se por Serra Pelada e seus deserdados? Reter suas dentaduras, suas bocarras? Ira de Baco vingativo. Esta boca-ânus ancestral. Lembrança de fezes e chocolate. Devoradora criatura que se deixa abocanhar sem fim, mãe-rainha deste gofento formigueiro. Seremos nós os garimpeiros cegos a fuçar lama e cobiça? Onde estarão as rosas do jardim? Seremos nós o gigante ameaçador? Ou seremos todos o Midas eterno - orelhas de burro -, em miséria, lepra e abandono? **Armando Queiroz**, "O Midas eterno", 2010-2019.

Bia Leite

Fortaleza, CE, 1990 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Fortaleza, Brazil, 1990 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

—
“**sem título**”, 2016, xerox pb de monotipia, 25 x 19,5 cm // “**untitled**”, 2016, b&w monoprint xerox, 25 x 19,5 cm



Bachelor's Degree in Plastic Arts by the Universidade de Brasília. Focuses on studies on painting, engraving, drawing and cinema; the collage is what guides the creative process, addressing subjects such as violence, conflict, daily life, love, questions about gender and sexuality and the strength of the TLGBQI+ family. Music shows up in the works as the soundtrack of metaphorical fictional images, the painting series may have movie names, music albums, blogs, Ceará's drag queen reality show memes. Links between composition texts and the claimed pop culture images.



Bacharel em Artes Plásticas na Universidade de Brasília. Concentra os estudos em pintura, gravura, desenho e cinema; a colagem é o que guia o processo criativo, abordando temas como a violência, o conflito, o cotidiano, o amor, questionamentos sobre gênero e sexualidade e a força da família TLGBQI+. A música aparece nos trabalhos como trilha de imagens metafóricas da ficção, as séries de pintura podem levar nomes de filme, álbum de música, blog, meme de reality show de drag queen do ceará, são pensados links entre o texto das composições e as imagens apropriadas do mundo pop.

—
“**companheiras**”, da série Choque de Monstro: laços profanos, 2017, acrílica e óleo sobre tela, 60 x 70 cm // “**companheiras**”, from the series Choque de Monstro: laços profanos, 2017, acrylic and oil on canvas, 60 x 70 cm



“**baby loves to dance in the dark**”, 2018, acrílica e óleo sobre tela, 40 x 40 cm, foto Mateus Lucena // “**baby loves to dance in the dark**”, 2018, acrylic and oil on canvas, 40 x 40 cm, photo Mateus Lucena

“**máscara maquiada**”, da série “Coração Selvagem”, 2015, acrílica e óleo sobre tela, 90 x 70 cm, foto Mateus Lucena // “**máscara maquiada**”, from the series “Coração Selvagem”, 2015, acrylic and oil on canvas, 90 x 70 cm, photo Mateus Lucena

Bruno Dunley

Petrópolis, RJ, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro, RJ e São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2012, 2015, 2016 e 2019

Petrópolis, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Nara Roesler, Rio de Janeiro and São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2012, 2015, 2016 and 2019 nominee



"No meio", 2016, tinta óleo sobre tela, 160 x 120 cm // **"No meio"**, 2016, oil on canvas, 160 x 120 cm

"The Mirror", 2016, tinta óleo sobre tela, 183 x 140 cm // **"The Mirror"**, 2016, oil on canvas, 183 x 140 cm



Exponent of a new painters generation that has distinguished itself in the Brazilian scenario in the early 2000s, Bruno Dunley work is based on several elements of visual culture and in the analysis of the nature of painting itself, in which language codes - such as gesture, plane, surface and representation - are comprehended as an alphabet. For the artist, his works is consists in a "series of questions and affirmatives on painting possibilities, what is it, and what do we expect from it".



"Lipstick", 2019, tinta óleo e pasta de alumínio sobre tela, 100 x 80 cm // **"Lipstick"**, 2019, oil and aluminium paste on canvas, 100 x 80 cm

"Contrato", 2018, tinta óleo sobre tela, 160 x 120 cm // **"Contrato"**, 2018, oil on canvas, 160 x 120 cm

Expoente de uma nova geração de pintores que se destacou no cenário brasileiro na primeira década dos anos 2000, Bruno Dunley baseia-se em elementos diversos da cultura visual e na análise da própria natureza da pintura, em que códigos de linguagem - como o gesto, o plano, a superfície e a representação - são entendidos como um alfabeto. Para o artista, seu trabalho consiste numa "série de perguntas e afirmações sobre as possibilidades da pintura, sobre o que é, e o que esperamos dela".

Carla Borba

Porto Alegre, RS, 1978 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Aura - Arte Contemporânea, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Porto Alegre, Brazil, 1978 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Aura - Arte Contemporânea, São Paulo, SP // PIPA Prize 2019 nominee

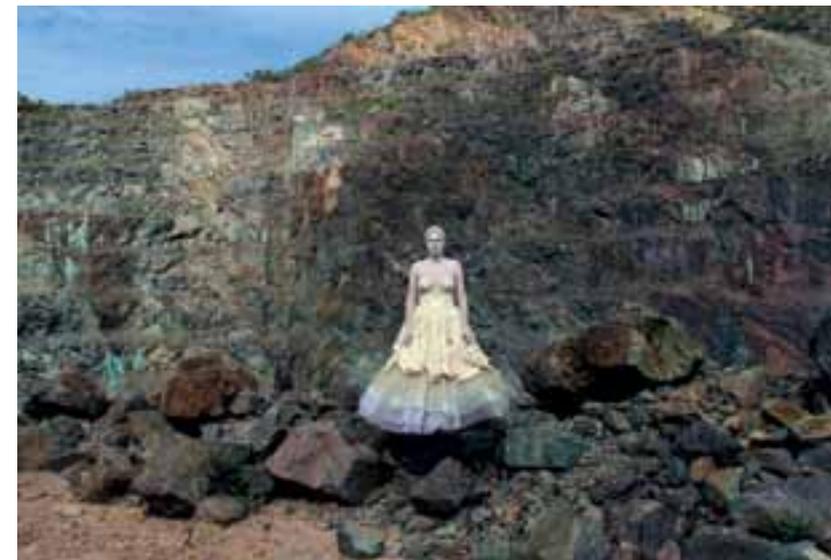
carlaborba.com.br

—

Carla Borba is an artist, researcher and educator. She explores the body as a device to comprehend the construction of contemporary narratives around gender issues. Her work goes through the relations between performance, imagery, game tactics and collaborative processes. Borba earned a Bachelors of Arts in Sculpture and holds a Master of Arts degree from UFRGS. She's a PhD student in Arts at UFRGS. Borba took part in collective exhibitions and performance events in Brazil and other countries. She was awarded with the Artist Residency Scholarship of Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil (2002).



"Partituras de um Duelo", 2018, registro de performance, duas performers, Carla Borba e Carina Dias. Areia, tijolos, algodão, rolo de papel oriental, marreta, baldes com água, aspirador de pó industrial, peças em gesso, espelho, molde de acetato e de metal, duração 45", São Paulo, SP, foto Carine Wallauer // **"Partituras de um Duelo [Scores of a Duel]"**, 2018, performance register, two performers, Carla Borba and Carina Dias. Sand, bricks, cotton, oriental handmade paper roll, hammer, water filled buckets, industrial vacuum cleaner, plaster pieces, mirror, acetate and metal frames, 45" duration, São Paulo, Brazil, photo Carine Wallauer



"Vestido de Pedra - Minas do Camaquã", 2012, fotografia, impressão em papel algodão, 110 x 75 cm //

"Vestido de Pedra - Minas do Camaquã", 2012, photography, printing on cotton paper, 110 x 75 cm



"7 Cabeças", 2003 - 2018, registro de performance, colaboração com Carina Dias, Maíra Vaz Valente, Larissa Siqueira, Dinah Feldman, Lucienne Guedes Fahrer, Paola Ribeiro e Mônica Galvão. Cachaça, copinhos de vidro, carimbos, almofada para carimbo, impressão em jato de tinta, mesa e cadeiras, duração 2 horas, São Paulo, SP, foto Rafael Pagatini // **"7 Cabeças [7 heads]"**, 2003 - 2018, performance register, in collaboration with Carina Dias, Maíra Vaz Valente, Larissa Siqueira, Dinah Feldman, Lucienne Guedes Fahrer, Paola Ribeiro and Mônica Galvão. Cachaça, shot glasses, stamps, ink pads, inkjet printing, table and chairs, 2 hours duration, São Paulo, Brazil, photo Rafael Pagatini

Carla Borba é artista, pesquisadora e educadora, trabalha a partir do corpo como dispositivo de reflexão sobre a construção de narrativas contemporâneas em torno de questões de gênero. Sua produção envolve relações entre performance, imagem, táticas de jogo e processos colaborativos. Bacharel em Artes com habilitação em escultura e Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS. Atualmente realiza doutorado no PPGAV da UFRGS. Realizou exposição individual POLARES na Aura Arte Galeria, São Paulo/SP. Recebeu a Bolsa Residência da Fundação Iberê Camargo em 2002. Possui obras em coleções públicas e privadas entre as quais se destacam: Fundação Vera Chaves Barcellos, Fundação Marcos Amaro, MAC-RS e MARGS-RS.

"Salle de Bains III", 2012, performance e fotografia, impressão com pigmento mineral em papel fotográfico brilho, 150 x 100 cm // **"Salle de Bains III"**, 2012, performance and photography, mineral pigment printing on glossy photo-paper, 150 x 100 cm

Castiel Vitorino Brasileiro

Vitória, ES, 1996 // Vive e trabalha em Vitória, ES // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Vitória, Brazil, 1996 // Lives and works in Vitória, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

castielvitorinobrasileiro.com

I create in an embodying experience, where I understand my black testiculed feminine body as a memory site and use myself to produce perishable freedoms. I'm interested in staying alive, and for that end, I convoke art as a means capable of forging possibilities of survival. My production is placed at a crossroads, where from here I see many escape routes from coloniality. I run away with my flower-body, to the geographic and existential territories where I'm forbidden.



"Corpo-flor", 2016-2019 (em desenvolvimento), foto-performance, impressão fotográfica sobre papel, 594 x 841 mm // **"Corpo-flor"**, 2016-2019 (in development), photo-performance, photographic printing on paper, 594 x 841 mm



"Quarto de Cura", 2018 (Experiência realizada 15/12/2018 a 11/01/2019), Experiência instalativa, no Morro da Fonte Grande, fotografias digitais, desenho feito com tinta de tecido, tecido, costura, silicone, impressão 8,5 x 16 cm, tambores, potes de vidro e plástico, água, pedras, conchas, incensos, velas, defumador, esteira de palha, mesa e prateleira de madeira, xarope, garrafadas, pomadas, chá, sabonetes, venenos, sisal, plantas: alecrim, malva, hibisco, canela-de-velho, camomila, calêndula, espada-de-Ogum, espada-de-Iansã, aroeira, alfazema, boldo, 6m², instalação realizada dentro da casa de Renato Santos, no Morro da Fonte grande, Vitória, ES // **"Quarto de Cura"**, 2018, (experience time being from 15/12/2018 to 11/01/2019), installation experience, at the Morro da Fonte Grande, digital photographs, drawing made with fabric paint, fabrics, sewing, silicon, 8,5 x 16 cm printing, drums, glass and plastic jars, water, rocks, shells, incense sticks, candles, smoker, straw mat, wood table and shelf, syrup, bottles, ointments, tea, soap, poisons, sisal, plants: rosemary, mallow, hibiscus, Miconia Albicans, chamomile, calendula, espada-de-Ogum (mother-in-law's-tongue), espada-de-Iansã (viper's bowstring hemp), mastic, lavender, boldo, 6m², installation made inside Renato Santos' house, at the Morro da Fonte grande, Vitória, Brazil

"manjerição roxo", 2018, foto-performance, fotografia instantânea, 2130 x 2930 mm appx, Trabalho desenvolvido durante o "Programa de Residência Artística do Valongo" Festival Internacional da Imagem, Santos, SP // **"manjerição roxo"**, 2018, photo-performance, instant photography, 2130 x 2930 mm appx, work developed during "Programa de Residência Artística do Valongo Festival Internacional da Imagem", Santos, Brazil

"Sagrado feminino de merda", 2019, foto-performance, impressão fotográfica sobre papel, 594 x 841 mm // **"Sagrado feminino de merda"**, 2019, photo-performance, photographic printing on paper, 594 x 841 mm



Eu crio numa experiência de incorporação, onde compreendo meu corpo negro, testiculado e feminino como local de memória e utilizo-me para produzir liberdades percíveis. Me interesso em continuar viva, e para isso convoco a arte como mecanismo capaz de forjar possibilidades de sobrevivência. Minha produção localiza-se numa encruzilhada, onde daqui enxergo inúmeras rotas de fuga da colonialidade. Eu fujo com meu corpo-flor, para os territórios geográficos e existenciais que me proíbem de entrar.

Christus Nóbrega

João Pessoa, PB, 1976 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Referência Galeria de Arte, Brasília, DF e Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte, MG e Miami, EUA // Indicado ao Prêmio PIPA 2017 e 2019

João Pessoa, Brazil, 1976 // Lives and works in Brasília, Brazil // Referência Galeria de Arte, Brasília, Brazil and Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte, Brazil and Miami, USA // PIPA Prize 2017 and 2019 nominee

christusnobrega.com

—
“O Enforcado (O Iluminado)”, série “Bibliografia”, 2014, impressão sobre livro herdados sobre fotografia, 90 x 200cm // **“Hanged (The Enlightened)”**, from the series “Bibliography”, 2014, prints on inherited books on photographs, 90 x 200 cm



Christus Nóbrega has been exploring images in relation to their unique vertigo character, questioning their supposed indexical relationship with reality. When talking about worlds, either his or of those who cross his path, he plays with composable images, transiting through photography, photo-object, video and computer-generated art.



“Sudário”, 2013, foto-performance, impressão jato de tinta com tinta feita com sangue do artista, 21 x 63 cm // **“Shroud”**, 2013, photo-performance, inkjet print made with the artist's own blood, 21 x 63 cm

“89 Passos. 89 Linhas. Desenhos sobre a Paz”, 2015, performance, fotografia, desenho com GPS, dimensões variadas // **“89 Steps. 89 Lines. Drawings about Peace”**, 2015, performance, photograph, drawing with GPS, variable dimensions

Christus Nóbrega vem explorando a imagem por meio da excepcionalidade de seu caráter de vertigem, levantando a suspeita da sua relação de imanência com nosso mundo. Ao falar de mundos, aparentemente o seu ou de outros que o cruzam, explora imagens componíveis em sua transição entre fotografia, foto-objeto, vídeo e arte computacional.

“Ilha do Imperador”, 2014, da série “Expedição Outono”, metacrilato, 90x150cm // **“Emperor's Island”**, 2014, from the series “Autumn Expedition”, methacrylate, 90x150cm

Daisy Xavier

Rio de Janeiro, RJ, 1952 | Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Anita Schwartz Galeria, Rio de Janeiro, RJ e Galeria Eduardo Fernandes, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2010 e 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1952 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Anita Schwartz Galeria, Rio de Janeiro and Galeria Eduardo Fernandes, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2010 and 2019 nominee

[flickr.com/photos/daisy_xavier/albums](https://www.flickr.com/photos/daisy_xavier/)

[vimeo.com/daisyxavier](https://www.vimeo.com/daisyxavier)



Graduated in Psychology and Psychoanalysis, Daisy Xavier began her artistic training in the 1980s. Attended the Núcleo de Aprofundamento da Escola de Artes Visuais (School of Visual Arts) of Parque Lage (1992) and History of Art with Paulo Sergio Duarte (2000). Her research seeks to investigate identities and alterities. Whether by the deconstruction or the construction of the determined forms and concepts, the artist produces images of strong poetic load where the body ceases to be merely physical and happens to represent the permeable zones. Elements such as nets and water are recurrent in the artist's works - they are videos, photos, installations, paintings or drawings. Both do not leave what is inside or outside, creating interchangeable fields, constantly changing.



—
"Longe perto", 2016, madeira, lente, pedra, madrepérola, casa de abelha, aro e rede de metal, 124 x 38 x 38 cm // **"Far near"**, 2016, wood, lens, mother-of-pearl, beehive, hoop, and metal mesh, 124 x 38 x 38 cm

"Série Natureza em expansão", 2015, avenca desidratada e avenca em prata com fios de prata, dimensão variável // **"Expanding nature"**, 2015, dried and metal maidenhair fern, variable dimensions



Formada em psicologia e psicanálise, Daisy Xavier começou sua formação artística nos anos 1980. Frequentou o Núcleo de Aprofundamento da Escola de Artes Visuais - Parque Lage (1992) e História da Arte com Paulo Sergio Duarte (2000). Suas obras buscam investigar questões ligadas às identidades e as alteridades. Seja pela desconstrução ou pela recriação de formas e conceitos estabelecidos, a artista cria imagens de forte carga poética onde o corpo deixa de ser meramente físico e passa a representar zonas permeáveis. Elementos como a rede e a água são recorrentes nos trabalhos da artista - sejam vídeos, fotos, instalações, pinturas ou desenhos. Ambos elementos não deixam definir o que se encontra dentro ou fora, criando campos intercambiáveis, de constante mutação.

—
"Série Último azul", 2011, vista da exposição, MAM Rio // **"Last blue"**, 2011, exhibition view at MAM Rio, Rio de Janeiro, Brazil

"Pilha de nervos", 2011, madeira e vidro azul, dimensão variável // **"Last blue"**, 2011, wood sculptures and blue glass, variable dimensions



Daniel Caballero

São Paulo, SP, 1972 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

São Paulo, Brazil, 1972 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

caballeroland.art



“Estudos Naturalistas”, 2015, desenho nankin // “Estudos Naturalistas”, 2015, indian ink drawing

“Como desenhar montanhas não descobertas”, 2015, duas instalações simultâneas com plantas vivas, Galeria Virgilio/MARP, Brasil // “Como desenhar montanhas não descobertas”, 2015, two simultaneous installations with living plants, Galeria Virgilio, MARP, Brasil



Desenhos, não fogem ao desejo da circunscrição: domínio. Utilizo ferramentas colonialistas às avessas... Redescubro numa mesma forma: cartográfica ou taxonômica... descolonizando paisagens possíveis: rearticulando a linguagem estanque e o reapropriado insistir numa crítica à representação para o controle. Uma ética mesmo de um arquivismo da contingência... daquilo que não está ali amanhã... porém circunscrito enquanto imagem sintoma da acurácia e cuidado exatamente sobre o que perdemos.
Tiago Santinho

Drawings don't escape the desire for circumscription: domain. I make use of colonial devices in unconventional ways I rediscover in an equivalent form: cartographic or taxonomic... decolonizing landscapes as possible: rearticulating the fixed language and insisting in a critique of representation focused on controlling. There is an ethic in preserving that which is contingent... that which won't be here tomorrow... although situated as a symptom-image of the accuracy and care precisely of those things we lose.
Tiago Santinho



“GAME OVER ou A extinção do Brazil 01 – Samarco”, 2018, Galeria Virgilio, SP // “GAME OVER ou A extinção do Brazil 01 – Samarco”, 2018, Galeria Virgilio, Brazil

“GAME OVER ou A extinção do Brazil 05 – Ritual”, 2018, Galeria Virgilio, SP // “GAME OVER ou A extinção do Brazil 05 – Ritual”, 2018, Galeria Virgilio, Brazil

“Eu queimando”, 2016, desenho nankin // “Eu queimando”, 2016, indian ink drawing

Daniel de Paula

Boston, EUA, 1987 // Vive e trabalha entre São Paulo, SP e Rotterdam, Holanda // Galeria Jaqueline Martins // Indicado ao Prêmio PIPA 2014, 2016 e 2019

Boston, USA, 1987 // Lives and works between São Paulo, Brazil and Rotterdam, Netherlands // Galeria Jaqueline Martins // PIPA Prize 2014, 2016 and 2019 nominee

—

“Testemunho”, 2015, testemunhos de rocha resultantes de sondagens geotécnicas executadas para obras públicas de mobilidade urbana do Estado de São Paulo, tais como Metrô, Rodoanel, entre outras (organizadas cronologicamente segunda a sua idade geológica), aprox. 1 km de testemunhos (dimensões variáveis de acordo com espaço expositivo), foto Filipe Berndt // **“Testemunho”**, 2015, rock core samples resulting from geotechnical surveys performed for public works of mobility of the State of São Paulo, such as the Subway, Ring Road, among others (ordered chronologically according to their geological age), approx. 1 km of core samples (dimensions variable according to exhibition space), photo Filipe Berndt



As múltiplas proposições do artista intencionam refletir sobre a produção do espaço enquanto reprodução de dinâmicas de poder, revelando assim investigações críticas sobre as estruturas políticas, sociais e econômicas que moldam lugares e relações. Através de uma postura que não se encarcera ao âmbito da arte, sua prática deixa-se intersectar por noções da geografia, evidenciando um interesse em compreender a complexa forma social escondida no interior da materialidade. Exposições individuais recentes incluem *a forma condutora de fluxos dominantes*, Galeria Jaqueline Martins (2017) e *objetos de mobilidade, ações de permanência*, White Cube Gallery (2014). Mostras institucionais recentes incluem *Avenida Paulista*, MASP (2017) e *Metrópole: Experiência Paulistana*, Estação Pinacoteca (2017).

—

The multiple propositions of the artist intend to reflect upon the production of space as the reproduction of dynamics of power, thus revealing critical investigations concerning the political, social, and economic structures that shape both places and relationships. Through a posture that is not imprisoned in the field of visual-arts, his practice is intersected by notions of geography, revealing his interest in understanding the complex social form hidden within the materiality. Recent solo shows include *the conductive form of dominant flows*, Galeria Jaqueline Martins (2017) and *objects of mobility, actions of permanence*, White Cube Gallery (2014). Recent institutional shows include *Avenida Paulista*, MASP (2017) and *Metropolis: The São Paulo Experience*, Estação Pinacoteca (2017).



“campo de ação / campo de visão”, 2016-2017, luminárias sucateadas modelo X-250, utilizadas na iluminação pública da Avenida Paulista entre 1974 e 2011, adquiridas em contexto de um leilão público da Prefeitura Municipal de São Paulo (fabricadas pela Peterco Iluminação e Eletricidade Ltda. em corpo de alumínio fundido e estriado, com refletores internos reguláveis estampados em chapa de alumínio, difusores de acrílico transparente e receptáculos de porcelana), dimensões variáveis de acordo com espaço expositivo, foto Everton Ballardin // **“field of action / field of vision”**, 2016-2017, salvaged street lamps model X-250, used in the public lighting of Avenida Paulista between 1974 and 2011, purchased in the context of a public auction of the City of São Paulo, (manufactured by Peterco Iluminação e Eletricidade Ltda. in molded and cast grooved aluminum body with adjustable internal reflectors stamped in aluminum plates, transparent acrylic diffusers and porcelain receptacles), dimensions variable according to exhibition space, photo Everton Ballardin

—

“acumulação e alienação I”, 2015-2018, para-raios maciço de latão, ø 56 cm, imagens de Werner Mantz Lab // **“accumulation and alienation I”**, 2015-2018, solid brass lightning rod, ø 56 cm, images by Werner Mantz Lab

—

“estrutura espacial indissociável”, 2016, testemunhos de rocha resultantes de sondagens geotécnicas, andaimes tubulares equipados, e braçadeiras multidirecionais (todos os materiais foram coletados em obras públicas de mobilidade urbana do estado de São Paulo), dimensões variáveis, imagens de Everton Ballardin // **“inseparable spatial structure”**, 2016, rock core samples resulting from geotechnical surveys, tubular scaffolds, and multidirectional clamps (all materials were collected from public works of urban mobility of the State of São Paulo), variable dimensions, images by Everton Ballardin



Daniel Jablonski

Rio de Janeiro, RJ, 1985 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Janaina Torres, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2017 e 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1985 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Janaina Torres, São Paulo, SP // PIPA Prize 2017 and 2019 nominee

danieljablonski.org

—
“As coisas”, 2018, instalação, aprox. 3.200 itens pessoais, 32 estantes metálicas, 2 gaveteiros metálicos, 15 tubos de luz, itens de papelaria em quantidades variadas, 34 faixas de áudio, 1 painel em vinil adesivo (dimensões variáveis) e 34 marcações em vinil adesivo (5 x 15 cm cada), dimensões variáveis // **“Things”**, 2018, installation, approximately 3200 personal items, 32 metal shelves, 2 metallic drawers, 15 light tubes, stationery in variable quantities, 2 media player containing 34 audio tracks, 1 panel and 34 markings on adhesive vinyl, variable dimensions



Daniel Jablonski é artista visual, professor e pesquisador independente. Sua produção multifacetada, conjugando teoria e prática, investiga o lugar do sujeito na formação de novas mitologias e discursos do cotidiano. Trabalha com grande variedade de formatos, incluindo fotografias, objetos, instalações e escritos, os quais podem ser apresentadas tanto no contexto de uma exposição convencional quanto de uma publicação ou de uma palestra.

—
Daniel Jablonski is a visual artist, teacher and independent researcher. His multifaceted production, combining theory and practice, investigates the subject's place in the formation of new mythologies and everyday discourses. He works with a wide variety of formats, including photographs, objects, installations and writings, which can be presented either in the context of a conventional exhibition or a publication or a lecture.



“Brazil (Still)”, 2017-2018, instalação, conjunto de 250 stills fotográficos no formato 20 x 30 cm, papel fotográfico, painel em vinil adesivo (dimensões variáveis), faixa de áudio estéreo (4:00:00' em loop), 03 vídeos digitais (00:36', 01:18' e 01:46' em loop), objetos variados e 1 fotografia impressa em papel de algodão (150 x 100 cm), dimensões variáveis // **“Brazil (Still)”**, 2017-2018, installation, 250 photographic stills (20 x 30 cm each), adhesive vinyl panel (variable dimensions), 1 audio track (4:00:00' in loop), 3 digital videos (in loop), assorted objects and a 1 photograph printed on cotton paper (150 x 100 cm), variable dimensions

“Toque aquela música | White boy”, 2017, performance musical [em parceria com Alexandre Gwaz] gravada em LP e CD, Bateria acústica, computadores, equipamento de gravação, luzes de LED, 4 cartazes impressos em papel fotográfico, dimensões variáveis // **“Play That Music | White boy”**, 2017, Musical performance [in collaboration with Alexandre Gwaz] recorded on vinyl and CD, Drum kit, computers, recording equipment, LED lights



“O Boletim da Juventude”, 2018, performance [em colaboração com Gustavo Colombini]. Leitura cênica do livro O boletim da juventude (2014) por cinco atores convidados (duração: aprox. 3 horas). Intervenção: demarcação em tinta sobre o piso da planta baixa de um apartamento de 37m² em escala real // **“The Youth Bulletin”**, 2018, Performance [in collaboration with Gustavo Colombini]. Stage reading of the book The Youth Bulletin (2014) performed by five guest actors (duration: approximately 3 hours). Intervention on the floor with a full-scale outline of a 37sqm apartment's floor plan

Desali

Contagem, MG, 1983 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Am Galeria, Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2017, 2018 e 2019

Contagem, Brazil, 1988 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // Am Galeria, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2017, 2018 and 2019 nominee

desali.com

—
Moving through multiple languages, such as painting, photography, performance and video, Desali's work is characterized by the subversion of hierarchies, both artistic and social. The waste of the city and the smallest memories can have artistic value, just as the figure of the artist is seen with irony and treated in a common way. He promotes contact between the suburbs, disadvantaged groups, and the art world, questioning the institutions and contaminating them with the street's energy.



"Prometa jamais perder a voz", 2019, acrílica sobre tela, 100 x 70 cm // **"I promise to never lose my voice"**, 2019, acrylic on canvas 100 x 70 cm

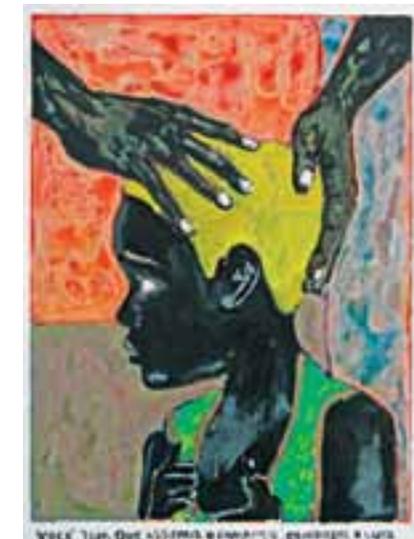


—
Transitando por múltiplas linguagens, como a pintura, a fotografia, a ação performativa e o vídeo, a obra de Desali é marcada pela subversão das hierarquias, tanto artísticas quanto sociais. Na sua obra, os resíduos da cidade, as memórias mais ínfimas ou mesmo o lixo podem ter valor artístico, assim como a figura do artista é vista com ironia e tratada de modo comum. Desali atua para promover um contato entre a periferia, as camadas sociais mais desfavorecidas, e o universo da arte, questionando as instituições artísticas tradicionais e as contaminando com a energia da rua.

"Ile Iso", 2019, acrílica sobre madeira, 35 x 35 cm // **"Ile Iso"**, 2019, acrylic on wood, 35 x 35 cm

"Extra, quero respirar", 2019, acrílica sobre tela, 40 x 40 cm // **"Extra, I wanna breathe"**, 2019, acrylic on canvas, 40 x 40 cm

"Você tem que assumir o comando, conduzir a luta", 2019, acrílica sobre tela, 40 x 30 cm // **"You have to take the control, lead the fight"**, 2019, acrylic on canvas, 40 x 30 cm



Diego de Los Campos

Montevideu, Uruguai, 1971 // Vive e trabalha em Florianópolis, SC // Myrine Vlavianos Arte Contemporânea e Casa Açoriana, Florianópolis, SC // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Montevideo, Uruguay, 1971 // Lives and works in Florianopolis, Brazil // Myrine Vlavianos Arte Contemporânea and Casa Açoriana, Florianópolis, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

diegodeloscampos.wordpress.com



"Autorretrato em 2017", 2017, nanquim e ecoline sobre folhas da Bíblia, 49 folhas coladas em seus vértices superiores em 7 filas e 7 colunas, 180 x 126 cm // **"Autorretrato em 2017" [2017 Self-portrait]**, 2017, china ink and ecoline on Bible pages, 49 glued pages on their upper vertices in 7 rows and 7 columns, 180 x 126 cm

Diego de Los Campos graduated in 1997 at the School of Arts from University of Republic, Uruguay. He has been in Brazil since 1999, and does regular showings and participates in contemporary art exhibitions with works in video, animation, drawings and sound art. In 2010 and 2017 he was selected to show in different spaces, Piracicaba in Ribeirão Preto, Arte Pará, and others. In 2011 he showed "Simpatia" at the Victor Meirelles Museum with animations, photographs and kinetic installations. In 2016 he completed the "Antirretratos" series and it was shown at the Art Museum of Blumenau, at the Municipal Vichiatti room, The International Juarez Machado Institute, at L'espace AP in Toulouse, France. He also showed "Desenhos de um Real" at Masc. since 2010 he has been part of the Nacasaca Artistic Collective where he teaches multimedia courses.

"Desenhos de um Real", desde 2006, work in progress, desenhos em várias técnicas sobre papel 21 x 15 cm feitos em menos de 3 minutos para serem vendidos por R\$1,00, fotos Leandro Lopes de Souza // **"Desenhos de um Real" [Drawings of the real]**, since 2006, Work in progress, drawings in various techniques on 21 x 15 cm paper, done in less than 3 minutes to be sold for R\$ 1,00, photos Leandro Lopes de Souza



Formado em 1997 na Faculdade de Artes da Universidade da República, Uruguai. Desde 1999 no Brasil, expõe regularmente e participa de exposições de arte contemporânea com trabalhos em vídeo, animação, desenho e arte sonora. Em 2010 a 2017 foi selecionado em diversos Salões como o de Piracicaba, de Ribeirão Preto, Arte Pará, Salão de Natal, entre outros. Em 2011 expõe "Simpatia" no Museu Victor Meirelles, trabalhos em animação, fotografia e instalação cinética. Em 2016 a série "Antirretratos" no Museu de Arte de Blumenau, na Sala Municipal Vichiatti, no Instituto Internacional Juarez Machado e no L'espace AP na cidade de Toulouse, e "Desenhos de um Real" no Masc. Desde 2010 forma parte do Coletivo Artístico Nacasa onde trabalha e dá cursos de multimídia.



"Sobre como digerir uma lembrança", 2009, videoarte, 15" // **"Sobre como digerir uma lembrança" [About how to digest a souvenir]**, 2009, videoart, 15"

"Homem Carne", 2011, vídeo, escultura feita de carne moída fotografada a cada 3 minutos durante 8 dias, 06'30" // **"Homem Carne" [Meat Man]**, 2011, vídeo, sculpture made out of minced meat, photographed every 3 minutes for 8 days, 06'30"

Eduardo Haesbaert

Faxinal do Soturno, RS, 1968 // Vive e trabalha em Porto Alegre, RS // Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre, RS e São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

Faxinal do Soturno, Brazil, 1968 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // Galeria Bolsa de Arte, Porto Alegre and São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

—
“**Floresta concretada**”, 2011, pastel seco sobre papel, 150 x 245 cm // “**Floresta concretada**”, 2011, dry pastel on paper, 150 x 245 cm



Eduardo Haesbaert specialized in metal engraving . He worked as Iberê Camargo’s assistant. At Fundação Iberê Camargo, he coordinates the Engraving Workshop. The artist’s experimental act reveal itself through the unfoldment of metal engraving, his fundamental means of expression, in drawings and paintings. He showed individual exhibitions at Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre| São Paulo (2011, 2015, 2017), at Paço Municipal de Porto Alegre (2017), at Espaço Cultural ESPM-Sul (2016) and at Fundação Ecarta (2014).



“**Degraus**”, 2016, óleo e pastel seco sobre papel, 150 x 150 cm // “**Steps**”, 2016, dry pastel on paper, 150 x 150 cm

Eduardo Haesbaert especializou-se na gravura em metal. Foi assistente de Iberê Camargo e atualmente coordena o Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo. O ato experimental do artista revela-se através do desdobramento da gravura em metal, sua matriz vivencial, em desenho e pintura. Realizou exposições individuais na Galeria Bolsa de Arte de Porto Alegre | São Paulo (2011, 2015 e 2017), no Paço Municipal de Porto Alegre (2017), no Espaço Cultural ESPM-Sul (2016) e na Fundação Ecarta (2014).

Fabiana Faleiros

Pelotas, RS, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Sé Galeria, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2015 e 2019

Pelotas, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Sé Galeria, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2015 and 2019 nominee

virandozeite.blogspot.com

Fabiana Faleiros creates installations that are activated with performance, songs and objects. In her doctorate, Lady Incentivo - SEX 2018: an album about thesis, love and money, she researched the historical construction of white femininity through a decolonial feminist perspective. She is the author of the book *The Pulse that Falls* and the technologies of the touch, São Paulo, Ikrek: 2016, awarded by Proac Book of Artist. In 2018 participated in the 10th Berlin Biennale with the Mastur Bar and since 2012 develops projects in Brazil and abroad in cities like Belém do Para, Bogota, Athens, Warsaw, Kiev, Vienna, among others.



"A conexão de si", 2015, painel de led, desenho em caneta neon, 45 x 70 cm, foto Edouard Fraipont // **"The connection with the self"**, 2015, led panel, drawing in neon pen, 45 x 70 cm, photo Edouard Fraipont



Fabiana Faleiros cria instalações que são ativadas com performance, canções e objetos. Em seu doutorado, Lady Incentivo - SEX 2018: um disco sobre tese, amor e dinheiro, pesquisou a construção histórica da feminilidade branca através de perspectiva feminista decolonial. E autora do livro *O Pulso que cai e as tecnologias do toque*, São Paulo, Ikrek: 2016, premiado pelo Proac Livro de Artista. Em 2018 participou da 10th Berlin Biennale com o Mastur Bar e desde 2012 desenvolve projetos no Brasil e no exterior em cidades como Belém do Pará, Bogotá, Atenas, Varsóvia, Kiev, Viena, entre outras.

"Mastur Bar", 2018, bar, instalação de tamanho variável, balcão, mesas e cadeiras de madeira, fita led, camiseta, audio stereo, almofadas, foto Timo Ohler //

"Mastur Bar", 2018, bar, installation of variable size, balcony, wooden tables and chairs, led tape, T-shirt, stereo audio, cushions, photo Timo Ohler

"Mastur Bar", 2015, bar, instalação de tamanho variável, neon, 25 x 60 cm, foto Edouard Fraipont // **"Mastur Bar"**, 2015, bar, installation of variable size, neon, 25 x 60 cm, photo Edouard Fraipont

"Desfile Daspu", 2016, performance em homenagem a Elke Maravilha, foto Daniela Pinheiro // **"Daspu Parade"**, 2016, performance in honor of Elke Maravilha, photo Daniela Pinheiro



Frederico Filippi

São Carlos, SP, 1983 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Athena Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ e Galeria Leme, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2015 e 2019

São Carlos, Brazil, 1983 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Athena Contemporânea, Rio de Janeiro and Galeria Leme, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

fredericofilippi.hotglue.me



"Obelisco", 2014, estrutura em madeira, 310 x 350 x 380 cm // **"Obelisco"**, 2014, wooden structure, 310 x 350 x 380 cm

"Peixe", 2017, esmerilhadeira, borracha, programação e software, dimensões variáveis // **"Peixe"**, 2017, grinder, rubber, programming and software, variable dimensions



Nasci em São Carlos, São Paulo, em 1983. Me interessam ruídos, interferências, atritos e fricções. Trabalho voltado para o continente.

I was born in São Carlos, Brazil, in 1983. I'm interested by noises, interferences, conflicts and frictions. I work towards the continent.

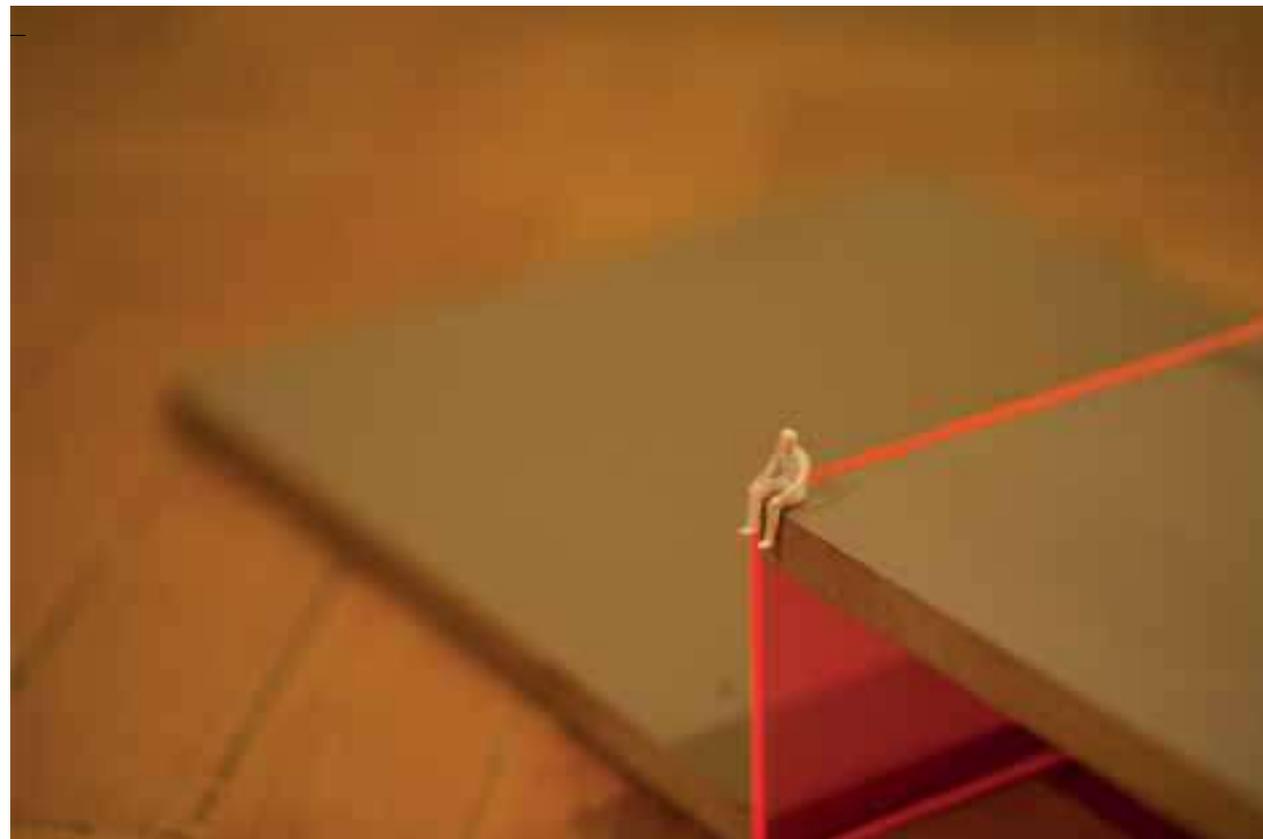
"Cobra Criada", 2019, vista da instalação, fragmentos de corrente de motosserra soldados em barra de aço, dimensões variáveis // **"Cobra Criada"**, 2019, installation view, chainsaw's chain fragments welded in steel bar, variable dimensions

Gê Orthof

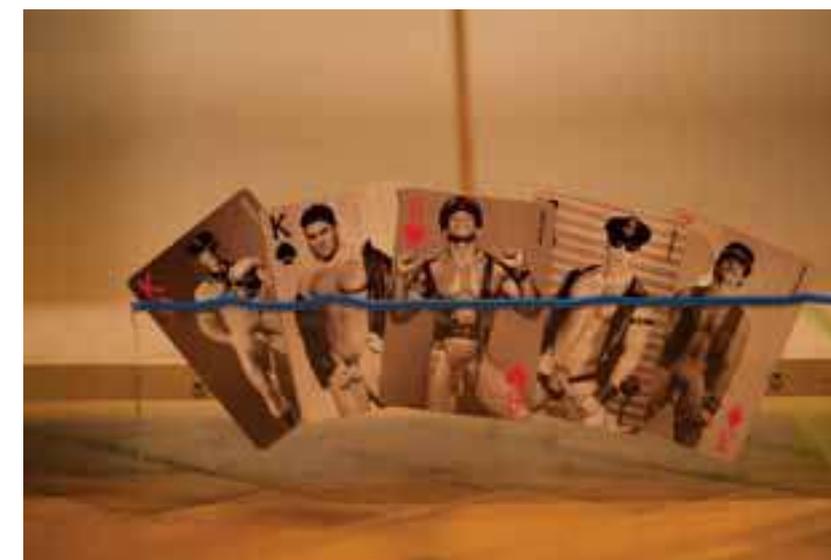
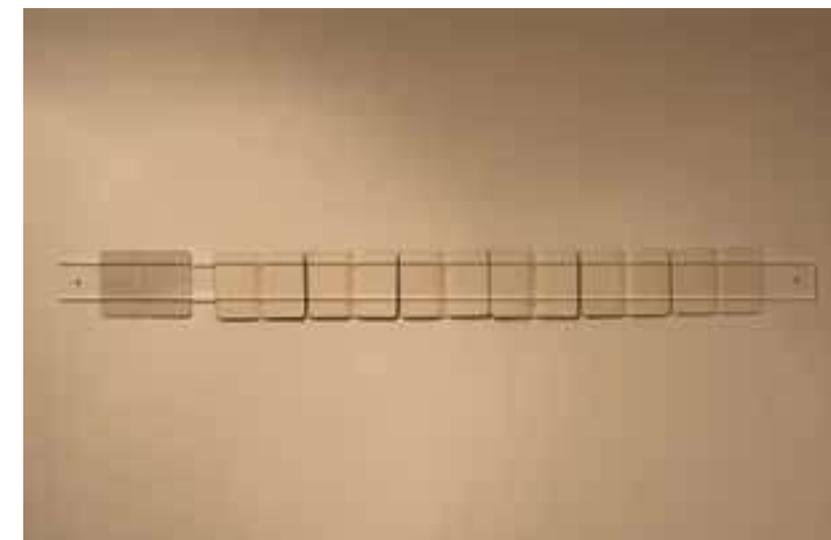
Petrópolis, RJ, 1959 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ, Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte, BH e Miami, EUA, Referência Galeria de Arte, Brasília, DF // Indicado ao Prêmio PIPA 2010 e 2019

Petrópolis, Brazil, 1959 | Lives and works in Brasília, Brazil // Luciana Caravello, Rio de Janeiro, Brazil, Galeria Murilo Castro, Belo Horizonte, Brazil and Miami, USA, Referência Galeria de Arte, Brasília, Brazil // PIPA Prize 2010 and 2019 nominee

georthof.org



Artist, teacher of the Visual Arts department of the Universidade de Brasília (UNB) and PHD in Visual Arts from Columbia University, New York, and PHD from Penn State University and from Tufts University. He has works in some main collections such as: Museu de Arte do Rio (MAR), Museu Nacional, Brasília; Centro de Arte Moderno, Madrid; Davis Museo, Barcelona, and others. He's received many awards, among them: "Best of 2017: Our Top 20 Exhibitions Across the United States", Hyperallergic, New York (2018); Prêmio CNI - Marcantonio Vilaça (2015); Prêmio Situações Brasília, Museu Nacional (2014), 1st Prize (Grand Prize) 24th International Artist Competition (2011), Berlim, and others.



Artista, professor do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Brasília (UNB) e Doutor em Artes Visuais pela Columbia University, Nova York, com pós-doc na Penn State University e na Tufts University. Possui obras em importantes coleções como: Museu de Arte do Rio (MAR), Museu Nacional, em Brasília; Centro de Arte Moderno, em Madri; Davis Museo, em Barcelona, entre outras. Recebeu diversos prêmios, entre eles: "Best of 2017: Our Top 20 Exhibitions Across the United States", Hyperallergic, Nova York (2018); Prêmio CNI - Marcantonio Vilaça (2015); Prêmio Situações Brasília, Museu Nacional (2014), 1st Prize (Grand Prize) 24th International Artist Competition (2011), Berlim, entre outros.

—
"Buraco", 2018-2019, instalação, detalhes, materiais e dimensões diversos, Casa da Cultura da America Latina, CAL, UnB, Brasília, DF, 2018 e Luciana Caravello Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, RJ, 2019, fotos Lucas Las Casas // **"Buraco"**, 2018-2019, installation, details, various materials and variable dimensions, Casa da Cultura da America Latina, CAL, UnB, Brasília, Brazil, 2018 and Luciana Caravello Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brazil, 2019, photos Lucas Las Casas

Gê Viana

Santa Luzia, MA, 1986 // Vive e trabalha em São Luís, MA // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Santa Luzia, Brazil, 1986 // Lives and works in São Luís, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

cargocollective.com/geart



—
“Paridade”, 2018, fotografia e fotomontagem, primeira camada: “Maria da Luz”, de Gê Viana, segunda camada: “S.Cheyenne man”, fotografia Cossand e Mosser, Kansas, 1870 // **“Paridade”**, 2018, photography and photo-collage, first layer: “Maria da Luz”, by Gê Viana, second layer: “S.Cheyenne man”, photography Cossand and Mosser, Kansas, 1870

Parity awakens our perspective on how much do we know about us, beyond our own timeline, and introduces us to an imagetic encounter with indigenous/bodies that, in their singularities, deepen us in our particularities.

At what point our roots touch or cut the indigenous veins?

There’s no gap, we’re involved by each persona’s look, which doesn’t end at the image, it overpasses the space which distances us from the work and enters our mental eyes as someone who breaks a mirror, or in some way persists in the form of two figures on ritual. The thought consumes the image, looking for symbiosis, in the same way it reflects us in reverse.

To be
for
the other
more than
seeing yourself on the other.

The Parity is a seed germinated at thought or a questioned Void.

Layo Bulhão



Paridade desperta nosso olhar sobre o quanto sabemos de nós, para além de nossa própria linha do tempo, e nos lança a um encontro imagético com corpos/índios que, em suas singularidades, nos aprofundam em nossas particularidades.

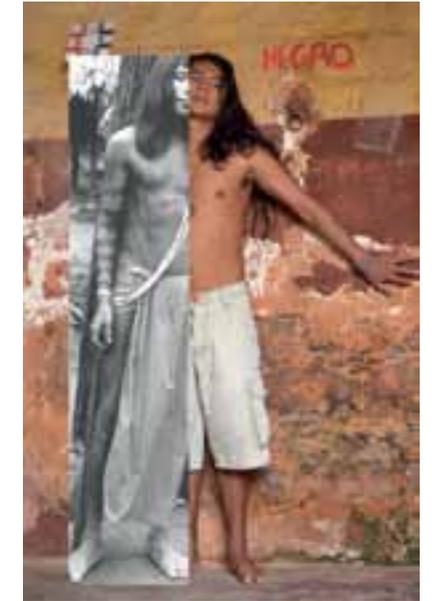
Em que ponto nossas raízes tocam ou cortam as veias indígenas?

Não há distanciamentos, somos envolvidos pelo olhar de cada persona, que não se encerra na imagem, atravessa o espaço que nos distancia da obra e adentra nossos olhos mentais como quem quebra um espelho ou, de outro modo persiste na forma de duas figuras em ritual. O pensamento lambe a imagem procurando simbioses, do mesmo modo que ela reflete em avesso a nós.

Estar
para
o outro
mais do que
se ver no outro

A Paridade é uma semente germinada no pensamento ou um Vazio questionado.

Layo Bulhão



“Paridade”, 2018, fotografia e fotomontagem // **“Paridade”**, 2018, photography and photo-collage

“Paridade”, 2018, fotografia e fotomontagem // **“Paridade”**, 2018, photography and photo-collage

“Paridade”, 2019, fotografia e fotomontagem, primeira camada: “Nelson Lópes Sol”, de Gê Viana, segunda camada: “D. Tilkin Gallois (aldeia Taitetuwa, 1991).”, fotografia Louis Herman Heller // **“Paridade”**, 2019, photography and photo-collage, first layer: “Nelson Lópes Sol”, by Gê Viana, second layer: “D. Tilkin Gallois (Taitetuwa people, 1991)”, photography Louis Herman Heller

Gokula Stoffel

Porto Alegre, RS, 1988 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

Porto Alegre, Brazil, 1988 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

gokulastoffel.com

—
In her practice, Stoffel seeks to materialize mental images by evoking memories and psychological states in order to investigate these possible pictorial unfoldings in objects and space. Her preoccupation with representation today is evident in her paintings, which in reality go beyond “painting”: Gokula applies techniques of this media in remaining industrial materials, pieces of glass and varied types of fabric, in order to create a fragmented spatial iconography.



“Para-Sol”, 2018, vista de exposição, Pivô São Paulo, foto Everton Ballardín // **“Para-Sol”**, 2018, exhibition view, Pivô, São Paulo, photo Everton Ballardín

“Fevereiro”, 2019, vista de exposição, Mendes Wood DM, São Paulo, foto Bruno Leão // **“Fevereiro”**, 2019, exhibition view, Mendes Wood DM, São Paulo, photo Bruno Leão



“Tremor”, 2019, pastel seco, guache e aquarela sobre algodão encerado, 160 x 168 cm, foto Bruno Leão // **“Quivor”**, 2019, dry pastels, gouache and watercolor on waxed canvas, 160 x 168 cm, photo Bruno Leão

“O Andarilho”, 2018, óleo e barbante sobre tela, 104 x 67 cm, foto Bruno Leão // **“The Drifter”**, 2018, oil and string on canvas, 104 x 67 cm, photo by Bruno Leão



Em sua prática, Stoffel procura materializar imagens mentais evocando memórias e estados psicológicos a fim de investigar esses possíveis desdobramentos pictóricos em objetos e espaço. Sua inquietação com a representação na atualidade se evidencia em suas pinturas, que, em realidade, vão para além da “pintura”: Gokula aplica técnicas dessa mídia em materiais industriais remanescentes, pedaços de vidro e tipos de tecidos variados, a fim de criar uma iconografia espacial fragmentada.

Ícaro Lira

Fortaleza, CE, 1986 // Vive e trabalha entre Fortaleza, CE e São Paulo, SP
Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2015, 2016, 2018 e 2019

Fortaleza, Brazil, 1986 // Lives and works between Fortaleza and São Paulo, Brazil // Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, SP // PIPA Prize 2015, 2016, 2018 and 2019 nominee

icarolira.com

—
“Quem controla o passado, controla o futuro”.
George Orwell, 1984

—
“Who controls the past controls the future”
George Orwell, 1984

—
“**Componentes e constelações de uma cidade partida**”, 2019, MAB Centro, São Paulo, SP // “**Componentes e constelações de uma cidade partida**”, 2019, MAB Centro, São Paulo, Brazil



Isabela Couto

Brasília, DF, 1985 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Brasília, Brazil, 1985 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

isabelacouto.org



"Fonte", 2018, instalação, entulho de concreto, parede quebrada, banco de cimento, água, 4 x 5 m, foto Estefânia Dália // **"Fountain"**, 2018, installation, concrete rubble, broken wall, cement bench, water, 4 x 5 m, photo Estefânia Dália

"O subterrâneo", 2017, instalação, desenho à grafite sobre papel, parede quebrada, entulho de concreto, 2,80 x 2,78 m, foto João Paulo Barbosa // **"The Underground"**, 2017, installation, graphite drawing on paper, broken wall, concrete rubble, 2,8 x 2,78 m, photo João Paulo Barbosa



Isabela Couto is graduated in Visual Arts at the University of Brasília. She has works in private collections, exhibited regularly since 2014.

"The motto between elements of nature and synthetic artifices has been a principle pursued by Isabela Couto to trigger suspicions about barter strategies. Explore both botanical notions and industrial products to highlight overlapping worlds. To test the understanding of altered spaces, manipulated landscapes and absence of wild nature, the artist explores objects, video and installations without departing from her experience as a watercolor artist. Between irony and (re)invention, Isabela is the artist-author of subtle narratives that can only emerge in surreal scenarios. Her works narrate in a very particular way what can happen to the varied exchanges between these new worlds created from conceptions of nature."

Cinara Barbosa



Isabela Couto formou-se em Artes Visuais na Universidade de Brasília. Possui obras em coleções particulares, expõe com regularidade desde 2014.

"A divisa entre elementos da natureza e artifícios sintéticos vem sendo um princípio perseguido por Isabela Couto para deflagrar suspeitas sobre estratégias de permutas. Explora tanto noções botânicas quanto produtos industriais para destacar sobreposições de mundos. Para testar a compreensão acerca de espaços alterados, paisagens manipuladas e ausência de natureza selvagem, a artista explora objetos, vídeo e instalações sem se afastar de sua experiência como desenhista, aquarelista. Entre a ironia e a (re)invenção, Isabela é a artista-autora de narrativas sutis que só podem emergir em cenários surreais. Suas obras narram de modo muito particular o que pode acontecer com as variadas permutas entre esses novos mundos criados a partir de concepções da natureza."

Cinara Barbosa

"Quinta tombada: encontro das águas", 2018, site specific, quina de parede de casa abandonada, plantas e água, 3 x 4 m, foto Jean Peixoto // **"Quinta tombada: meeting of the waters"**, 2018, site specific, abandoned house wall quina, plants and water, 3 x 4 m, photo Jean Peixoto



"A queda", 2017, aquarela sobre papel, 1,90 x 1,50 m, foto João Paulo Barbosa // **"The fall"**, 2017, watercolor on paper, 1,90 x 1,50 m, photo João Paulo Barbosa

Janaina Wagner

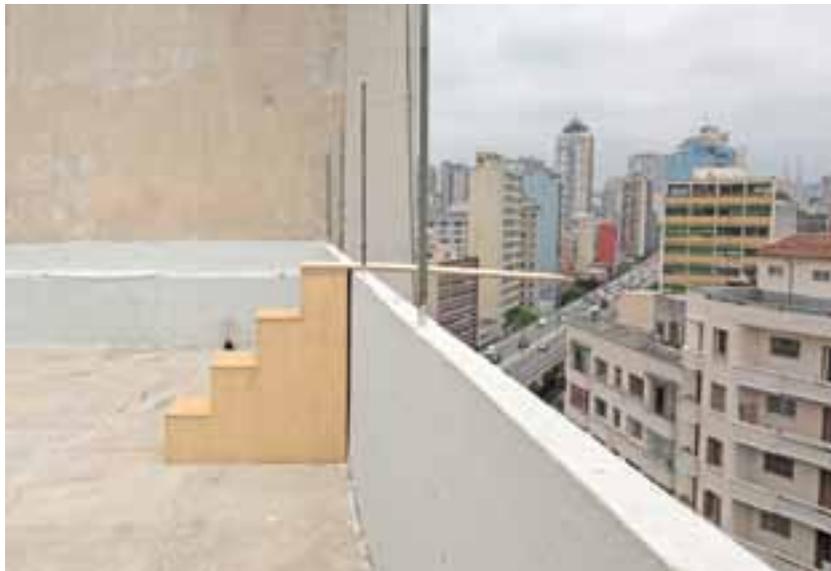
São Paulo, SP, 1989 // Vive e trabalha em Roubaix, França // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

São Paulo, Brazil, 1989 // Lives and works in Roubaix, France // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

janainawagner.com

—
“**Civilização (Prancha de pirata)**”, 2015, madeira compensada, 50 x 120 x 170 cm // “**Civilização (Prancha de pirata)**”, 2015, plywood, 50 x 120 x 170 cm

“**Elefante**”, 2015, janela e chumbo, 130 x 70 cm // “**Elefante**”, 2015, window and lead, 130 x 70 cm



Janaina develops her work in video, photography, books, drawings, scenography, installations and painting - researching the relations of limit, control and contention that men-kind establishes with the world. Currently at Le Fresnoy (FR), Wagner was part of Bolsa Pampulha (MG), Curry Vavart (Paris), Red Bull Station (SP), Anarcademia W139, Amsterdam and NES Iceland. Among her main shows are Ensaio de Tração - Pinacoteca do Estado de São Paulo, Semana de Cinema do Rio de Janeiro e Bestiário - CCSP.



“**Lobisomem**”, 2016, vídeo 18'16' // “**Lobisomem**”, 2016, vídeo 18'16'

“**Ventura**”, 2018, vídeo, 12'32" // “**Ventura**”, 2018, vídeo, 12'32"

Janaina desenvolve suas pesquisas em vídeo, fotografia, livros, desenho, instalações, cenografia e pintura - trabalhando com as relações de limite, controle e contenção que o homem estabelece com o mundo. Atualmente residente no Le Fresnoy (FR), participou de Bolsa Pampulha, Red Bull Station, Anarcademia W139, Amsterdã e NES Islândia. Dentre as principais exposições, destacam-se Ensaio de Tração - Pinacoteca do Estado de São Paulo, Semana de Cinema do Rio de Janeiro e Bestiário - CCSP.

João Trevisan

Brasília, DF, 1986 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Am Galeria, Belo Horizonte, MG, Central Galeria, São Paulo SP e Galeria Karla Osorio, Brasília, DF e São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Brasília, Brazil, 1986 // Lives and works in Brasília, Brazil / Am Galeria, Belo Horizonte; Central Galeria, São Paulo, and Galeria Karla Osorio, Brasília and São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

joaotrevisan.carbonmade.com

—

“Ensaio sobre a curva nº 11”, 2018, placas de ferro e parafusos de ferro, 30 x 100 x 44 cm // **“Study of the curvature nº 11”**, 2018, iron plates, iron bolts, 30 x 100 x 44 cm

“Corpo articulado que curva pela força”, 2017, madeira e ferro, 158 x 450 x 33 cm // **“Articulated body that curves by force”**, 2017, wood and iron, 158 x 450 x 33 cm



A pesquisa trata sobre peso, tensão, corpo, matéria e limite do equilíbrio, que se desenvolve no momento que recolho os objetos abandonados ao longo de ferrovias, são eles: parafusos, placas e dormentes. O objeto conduz outras questões que implicam sobre a forma geométrica, memória, a sua máxima e o pensamento do corpo no espaço. Além de registrar o movimento exato da força de cada material e a forma como cada um reage ao limite do equilíbrio, concedendo-lhe um pensamento sobre o potencial que este corpo pode alcançar quando provocado.

—

The research is about weight, tension, body, matter and balance limit. It develops by the time I collect objects that have been abandoned alongside the railroads, those being: screws, plates and cross-ties. The object leads to other questions which implies on geometric shape, memory, its maximum and the thinking on the body in space. Asides register of the exact strength's move of each material and the way in which each of them react to balance limit, allowing to think about the potential this body can achieve when provoked.

“Ensaio sobre a curva nº 15”, 2018, placas de ferro e parafuso de ferro, 145 x 22 cm // **“Study of the curvature nº 15”**, 2018, iron plates, iron bolts, 145 x 22 cm

“Corpo que faz sombra sobre outro corpo”, 2018, madeira e ferro, 135 x 400 x 30 cm // **“Body which shadows over another body”**, 2018, wood and iron, 135 x 400 x 30 cm

Juliana Notari

Recife, PE, 1975 // Vive e trabalha em Olinda, PE // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

Recife, Brazil, 1975 // Lives and works in Olinda, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

juliananotari.com

—

Artist, master and doctor in Visual Arts from UERJ, 2016. In the last few years has been living and working between Belém do Pará, Rio de Janeiro and Recife, Brazil. She works with various languages and has distinguished herself through her video performances. In 2001 she holds her first solo exhibition “Assinalações” at the Museu da Abolição in Recife. Since then she held exhibitions, took part in shows and has been awarded such as the highlighted: “Prêmio do Salão Arte Pará 2014”, “Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013”. Among the solos: SORTERRO Cap. 5 at MAMAM, Recife, 2014. Has integrated the shows: “I Bienal del Sur “Pueblos en Resistencia”, 2015, Caracas, Venezuela; “Festival Performance Arte Brasil”, MAM Rio, 2011; “O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira”, Itaú Cultural, Brazil, 2005.



“Symbebekos”, 2011, performance, cacos de vidro e luz, duração variável // “Symbebekos”, 2011, performance, glass shards and light, variable duration

“Soledad”, 2014, video performance, 15’ // “Soledad”, 2014, video performance, 15’



Artista, mestre e doutoranda em Artes Visuais pela UERJ, 2016. Nos últimos anos vive e trabalha entre Belém do Pará, Rio de Janeiro e Recife. Trabalha com diversas linguagens e nos últimos anos tem se destacado pelas suas vídeo performances. Em 2001 realiza sua primeira individual “Assinalações” no Museu da Abolição em Recife. Desde lá realizou exposições, participou de mostras e recebeu prêmios onde se destacam: “Prêmio do Salão Arte Pará 2014”, “Prêmio Funarte Mulheres nas Artes Visuais 2013”. Dentre as individuais: SORTERRO Cap. 5 no MAMAM, Recife, 2014. Integra as mostras: “I Bienal del Sur “Pueblos en Resistencia”, 2015, Caracas, Venezuela; “Festival Performance Arte Brasil”, MAM Rio, 2011; “O Corpo na Arte Contemporânea Brasileira”, Itaú Cultural, SP, 2005.

“Mimoso”, 2014, video performance, 05’06” // “Mimoso”, 2014, video performance, 05’06”

Leila Danziger

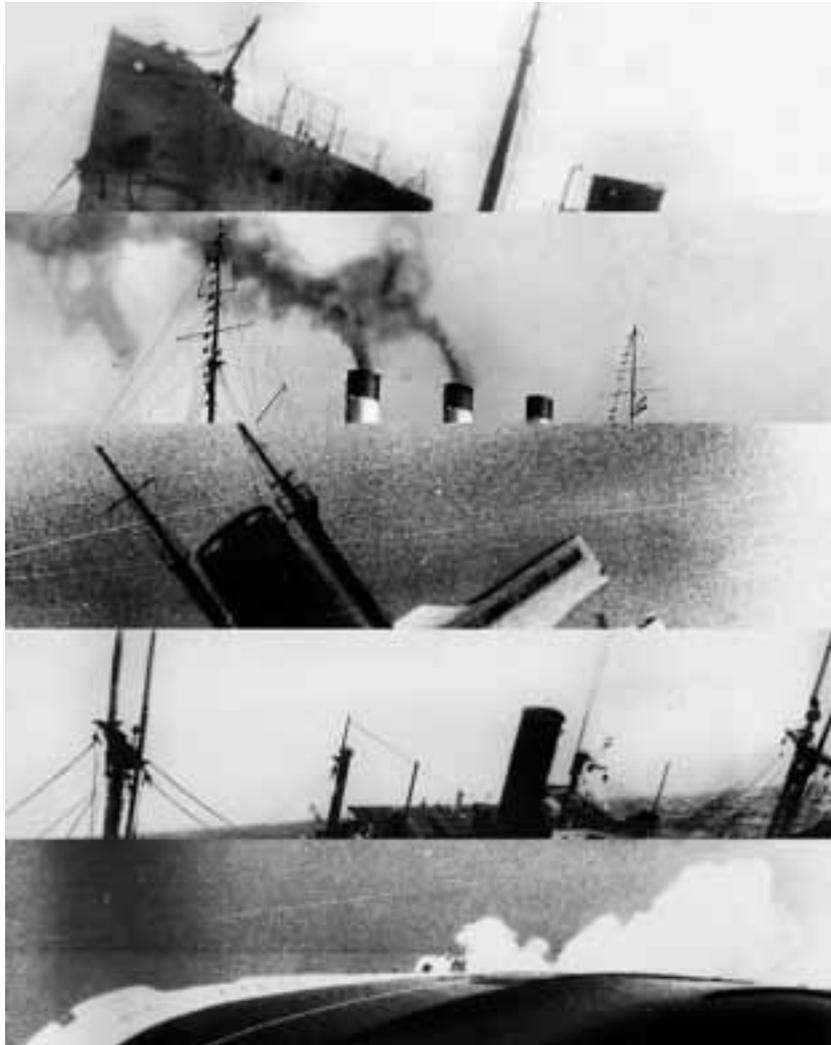
Rio de Janeiro, RJ, 1962 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1962 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

leiladanziger.com

—

"MASTROS CANTADOS", 2018, impressão jato de tinta sobre papel de algodão, 100 x 70 cm, foto Wilton Montenegro // **"MASTS SUNG"**, 2018, inkjet printout on cotton paper, 100 x 70 cm, photo Wilton Montenegro



Artist, poet and researcher Leila Danziger lectures at the Institute of Arts, Rio de Janeiro State University. One of the vectors of her work is investigating the printed page (newspapers, books and historical documents), guided by the friction between micro and macro history, between family recollections and the constructs of memories of extreme violence. Her work ranges through an assortment of media, including printing and wipeout techniques, photographs, videos, installations and writing.



Leila Danziger é artista, professora do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pesquisadora e poeta. Um dos vetores de seu trabalho é a investigação da página impressa (jornal, livro, documento histórico), orientando-se pelos atritos entre a micro e a macro história, entre a memória familiar e as construções da memória de violências extremas. Seus trabalhos desenvolvem-se em meios diversos (técnicas de impressão e de apagamento, fotografia, vídeo, instalação e escrita).

—

"STRUMA", 2018, fotocópias (29,7 x 42 cm cada), imãs e pregos; dimensões totais variáveis, Caixa Cultural, Brasília, 2018, foto Joana França // **"STRUMA"**, 2018, photocopies (29,7 x 42 cm each one) magnets, nails, variable dimensions, Caixa Cultural, Brasília, 2018, photo Joana França

"AURIGNY", 2018, carimbo, impressos diversos e lápis sobre cartão, 60 x 80 cm, foto Wilton Montenegro // **"AURIGNY"**, 2018, rubber stamp, assorted printouts and pencil on cardboard, 80 x 60 cm, photo Wilton Montenegro

"DA SÉRIE 2015", 2019, carimbo sobre jornal apagado, série de 12 imagens, 32 x 56 cm // **"FROM THE SERIES"** 2015, 2019, rubber stamp on faded newspaper, set of 12 images, 56 x 36 cm

Letícia Lopes

Campo Bom, RS, 1988 // Vive e trabalha no Porto Alegre, RS // TTAura Galeria, São Paulo, SP, Boiler Galeria, Curitiba, PR // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Campo Bom, Brazil, 1988 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // Aura Galeria, São Paulo, SP, Boiler Galeria, Curitiba, PR // PIPA Prize 2019 nominee

leticialopes.art.br



"Pintura 7 para imagem rupestre (conflito-ritual) - machadinha olmeca", 2018 // "Pintura 7 para imagem rupestre (conflito-ritual) - machadinha olmeca", 2018



Holds a Bachelor's Degree in Visual Arts from the Arts Institute of UFRGS (2015). In her work, she researches associated matters of visual language development as a world's understanding strategy, and the rising of pictoric logic as an autonomous and absolutely free investigative field. She has participated in many group exhibitions in Brazil and held six solo exhibitions, being the last one, "Por uma graça alcançada" (2018), as an outcome of the prize Prêmio Novíssima Geração - 2017.

"são jorge novo recortado" // "são jorge novo recortado"



Bacharel em Artes Visuais pelo Instituto de Artes da UFRGS (2015). Em seu trabalho, pesquisa questões associadas ao desenvolvimento da linguagem imagética como estratégia de entendimento do mundo, e o surgimento da lógica pictórica como campo investigativo autônomo e absolutamente livre. Participou de várias exposições coletivas pelo Brasil e realizou seis exposições individuais, sendo a última, "Por uma graça alcançada" (2018), em decorrência do Prêmio Novíssima Geração - 2017.

"Pintura para anjo barroco (nights in white satin)", 2018 // "Pintura para anjo barroco (nights in white satin)", 2018

"A noite do homem", 2017 // "A noite do homem", 2017



Leticia Ramos

Santo Antônio da Patrulha, RS, 1976
| Vive e trabalha em São Paulo, SP
// Mendes Wood DM, São Paulo, SP,
Bruxelas, Bélgica e Nova Iorque, EUA
// Indicada ao Prêmio PIPA 2013, 2015,
2016 e 2019 // Finalista do Prêmio
TPIPA 2015

Santo Antônio da Patrulha, Brazil, 1976
| Lives and works in São Paulo, Brazil
// Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil,
Brussels, Belgium and New York, USA
// PIPA Prize 2013, 2015, 2016 and 2019
nominee // PIPA Prize 2015 Finalist

leticiaramos.com.br

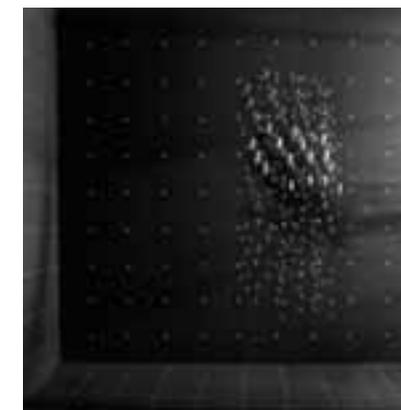


Leticia Ramos explores the limits of experimental analogical images production by means of film and photography works. Her practice leads to aesthetical intersections between science and fiction, going through natural landscapes and imaginary between abstract and spectral. She has won photography prizes such as Besphoto/NovoBanco, Prêmio Brasil Fotografia, Bolsa Zuum/ Instituto Moreira Salles, Prêmio Marc Ferrez and the Beca de Creación de la Fundación Botin. Her works have been exhibited in spaces such as Tate Modern, Centro de Arte Pivô, Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural, Fundação Iberê Camargo, Centro Cultural São Paulo, Museu Coleção Berardo, Instituto Tomie Ohtake, CAPC Musée d'art contemporain (Bordeaux). Her works are present in collections such as Fundacion Botin, Nouveau Musée de Monaco, Museu de Arte Moderna SP - RJ and at Pinacoteca do Estado de São Paulo.

"NÃO É DIFÍCIL PARA UM INVESTIGADOR DA NATUREZA SIMULAR OS FENÔMENOS", 2018, still frame, 16mm transferido para HD, 7', som 5.1 // **"A RESEARCHER OF THE NATURE, IT IS NOT DIFFICULT TO SIMULATE A PHENOMENON"**, 2018, still frame, 16mm transferred to HD, 7', 5.1 sound



Leticia Ramos explora os limites da produção da imagem analógica experimental por meio de trabalhos em fotografia e filme. Sua prática aponta a intersecções estéticas entre a ciência e a ficção transitando entre paisagens naturais e imaginários entre o abstrato e o espectral. Foi ganhadora de prêmios de fotografia como Besphoto/NovoBanco, Prêmio Brasil Fotografia, Bolsa Zuum/Instituto Moreira Salles, Prêmio Marc Ferrez e a Beca de Creación de la Fundación Botin. Suas Obras foram exibidas em espaços como Tate Modern, Centro de Arte Pivô, Instituto Moreira Salles, Itaú Cultural, Fundação Iberê Camargo, Centro Cultural São Paulo, Museu Coleção Berardo, Instituto Tomie Ohtake, CAPC Musée d'art contemporain (Bordeaux). Seus trabalhos estão em coleções como Fundacion Botin, Nouveau Musée de Monaco, Museu de Arte Moderna SP - RJ e Pinacoteca do Estado de São Paulo.



"NÃO É DIFÍCIL PARA UM INVESTIGADOR DA NATUREZA SIMULAR OS FENÔMENOS", 2018, still frame, 16mm transferido para HD, 7', som 5.1 // **"A RESEARCHER OF THE NATURE, IT IS NOT DIFFICULT TO SIMULATE A PHENOMENON"**, 2018, still frame, 16mm transferred to HD, 7', 5.1 sound

"MÁSCARA", 2017, silver print, 150 x 200 cm // **"MASK"**, 2017, silver print, 150 x 200 cm

"MÃO E PEDRA", 2017, silver print, 50 X 50 cm // **"HAND AND ROCK"**, 2017, silver print, 50 X 50 cm

"GRAPHICS - MESSAGE CONTEST", 2017, silver print, políptico, 55 x 55 cada // **"GRAPHICS - MESSAGE CONTEST"**, 2017, silver print, polyptych, 55 x 55 each

Lia Chaia

São Paulo, SP, 1978 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Vermelho, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2011 e 2019

São Paulo, Brazil, 1978 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2011 and 2019 nominee

liachaia.com

Formada em artes plásticas pela Fundação Armando Álvares Penteado em 2003. Vem trabalhando com diferentes suportes, transitando pela fotografia, vídeo, performance, instalação e intervenções urbanas. Algumas questões perpassam os seus trabalhos, uma delas refere-se às percepções e vivências do cotidiano, como a permanente tensão cultura versus natureza, fazendo parte de um processo de reflexão sobre a maneira como a natureza vem sendo apropriada pelos padrões da cultura urbana. Também se interessa em pensar e perceber como o corpo reage aos estímulos e rupturas do cotidiano. Percebendo e respondendo aos estímulos externos com o corpo, por isso o uso dele é freqüente em seu trabalho.

Lia Chaia has been working with different media, moving through photography, video, performance, installation and urban interventions. Her works deal with many issues, one of them concerning the perceptions and experiences of everyday life, like the permanent tension of culture versus nature, reflecting on the manner nature has been appropriated by the standards of urban culture. She is also interested in thinking and understanding how the body reacts to stimuli and disruptions in everyday life. Perceiving and responding to the external stimulation with the body has become vital to her work, and thus why the body is frequently used in many of her pieces.

—
"Articulações", 2017, papel vegetal, papel color plus, apliques metálicos/bailarina, tela de fachadeira e régua de alumínio, 1,50 x 2,40 m, fotos Edouard Fraipont // **"Articulações"**, 2017, tracing paper, color plus paper, metallic pins, façade net and aluminium rulers, 1,50 x 2,40 m, photo Edouard Fraipont



Louise Botkay

Rio de Janeiro, RJ, 1978 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1978 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

—
“**Estou Aqui**”, 2016, filme Super8, Haiti, 7' // “**Estou Aqui**”, 2016, Super8 film, Haiti, 7'

“**Palma**”, 2019, vídeo HD, Acre, 11' // “**Palma**”, 2019, HD video, Acre, 11'



“If each of her images impacts and if her movies move and convince people, it matters nowadays, where the ‘place of speech’ arrived to empower voices and bodies once silenced. This field, full of traps for philosophers and activists, embraces overall Botkay’s documentary practice, white woman, whether she’s filming in Congo-Brazzaville, whether in Chad, Haiti, Rio de Janeiro or Yanomami community, keeping pace with the xaman David Kopenawa through the amazonian forest”.

Lisette Lagnado



“Se cada uma de suas imagens provoca impacto e se seus filmes emocionam e convencem, a questão importa nos tempos atuais, em que o conceito de “lugar de fala” veio empoderar vozes e corpos antes silenciados. Esse campo, repleto de armadilhas para filósofos e militantes, acolhe contudo a prática documental de Botkay, mulher branca, seja quando grava no Congo-Brazzaville, no Chade, Haiti, Rio de Janeiro ou na comunidade Yanomami, acompanhando o xamã David Kopenawa pela floresta amazônica”.

Lisette Lagnado

“**Sugar Freeze**”, 2011, filme Super 8, Congo, 9' // “**Sugar Freeze**”, 2011, Super 8 film, Congo, 9'

“**Seve**”, 2011, vídeo e filme 16mm, Haiti, 10' // “**Seve**”, 2011, video and 16mm film, Haiti, 10'

Luciana Magno

Belém, PA, 1987 // Vive e trabalha entre Belém, PA e São Paulo, SP // Janaina Torres, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2015, 2018 e 2019 // Vencedora do PIPA Online 2015

Belém, Brazil, 1987 // Lives and works between Belém and São Paulo, Brazil // Janaina Torres, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2015, 2018 and 2019 nominee // PIPA Online 2015 winner

lucianamagno.com



Trabalha com performance, frequentemente direcionada para fotografia e vídeo. Com uma pesquisa focada no corpo e em ações performáticas, a artista aborda questões políticas, sociais e antropológicas, relacionadas ao impacto do desenvolvimento da região amazônica. A integração do corpo à paisagem e ao entorno é um elemento determinante e recorrente em suas obras. Foi ganhadora da 10ª edição do Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais com o projeto Telefone Sem Fio, que cruzou o país do Oiapoque ao Chuí por rodovias e hidrovias, a partir do qual se constituiu um arquivo de vídeo e áudio acerca da diversidade cultural, histórica e geográfica do Brasil.

She works with performance, frequently directed for photography and video. With researches focused on the body and performatic actions, the artist deals with political, social and anthropological matters, related to the Amazonian region development impact. The integration of the body to the landscape and its surroundings is a terminating and recurrent element on her works. She was the winner of the program Programa Rede Nacional Funarte Artes Visuais's 10th edition, with the project "Telefone Sem Fio", that crossed the country from Oiapoque to Chuí by highways and waterways, from which is constituted a video and audio archive around Brazil's cultural, historic and geographic diversity.

Luciana Paiva

Brasília, DF, 1982 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Alfinete Galeria, Brasília, DF // Indicada ao Prêmio PIPA 2011 e 2019

Brasília, Brazil, 1982 // Lives and works in Brasília, Brazil // Alfinete Galeria, Brasília, Brazil // PIPA Prize 2011 and 2019 nominee

cargocollective.com/lupaiva

—
“**Dobra**”, 2017, recortes de papel, letratone, acrílico e madeira, 3 moldes presos transversalmente à parede, 40 x 40 cm // “**Fold**”, 2017, paper cutouts, letratone, acrylic and wood, 3 modules of 40 x 40 cm each



Luciana Paiva é artista visual, vive e trabalha em Brasília, Brasil. Sua produção investiga as relações entre escrita e espaço a partir de mídias e materiais diversos, com principal interesse pelo uso dos elementos da escrita (livros, páginas e letras) como matéria. Ao lidar com estes elementos, a artista propõe uma linguagem que se reconfigura a partir da falha, do embaralhamento e do desvio. Possui doutorado em Artes na linha de Métodos e Processos em Arte Contemporânea pela Universidade de Brasília com a tese: “Frente-verso-vasto: por uma topografia da página”. Participa do grupo de pesquisa “Vaga-mundo: poéticas nômades” coordenado por Karina Dias e do grupo de leitura Espaços da Escrita.

—
Luciana Paiva is a visual artist, lives and works in Brasília, Brazil. His production investigates the relations between writing and space from diverse media and materials, with main interest in the use of the elements of writing (books, pages and letters). In dealing with these elements, the artist proposes a language that reconfigures itself from failure, shuffling and deviation. She has a PhD in Arts in the Line of Methods and Processes in Contemporary Art by the University of Brasília with the thesis: “Front-verso-vast: by a topography of the page”. She also participates in the research group ‘World-wander: nomad poetics’ and the reading group ‘Spaces of Writing’.



“**Tectônicas n 1**”, 2018, letraset, letratone, recorte vinílico, recortes de papel azul, acrílico e madeira, 90 x 69 cm, foto de João Angelini // “**Tectônicas n 1**”, 2018, letraset, letratone, vinyl cutout, blue paper cutouts, acrylic and wood, 90 x 69 cm, photo by João Angelini

“**Zns**”, da série Inverso, 2019, corte de metal pintado de preto e madeira, 3 módulos de 40 x 40 cm // “**Zns**”, 2019, inverse series, metal painted black and wood, 3 modules of 40 x 40 cm each

“**SQNMPWJKX**”, 2018, 9 letras de metal pintadas de preto ocupando cerca de 2,5 x 10 m do fundo da piscina projetada por Oscar Niemeyer, Casa Niemeyer, Brasília // “**SQNMPWJKX**”, 2018, 9 metal letters painted black occupying about 2,5 x 10 m of the pool designed by Oscar Niemeyer

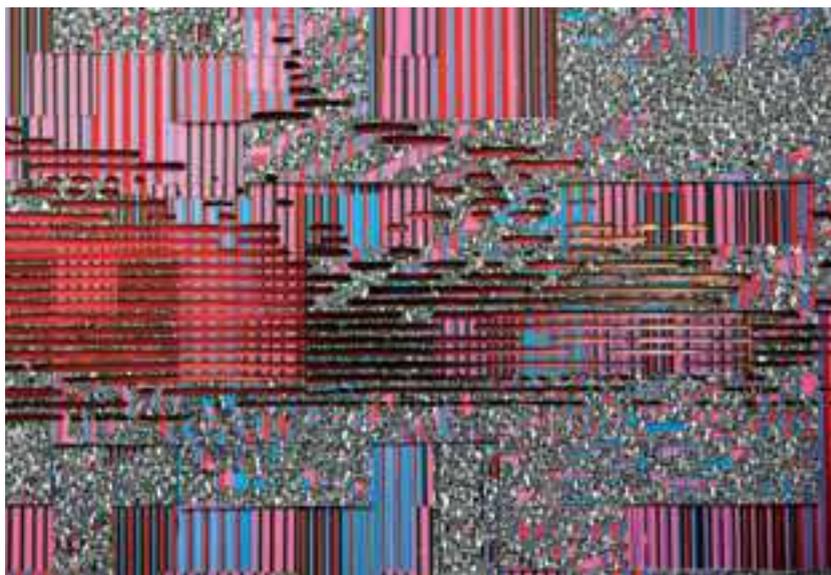
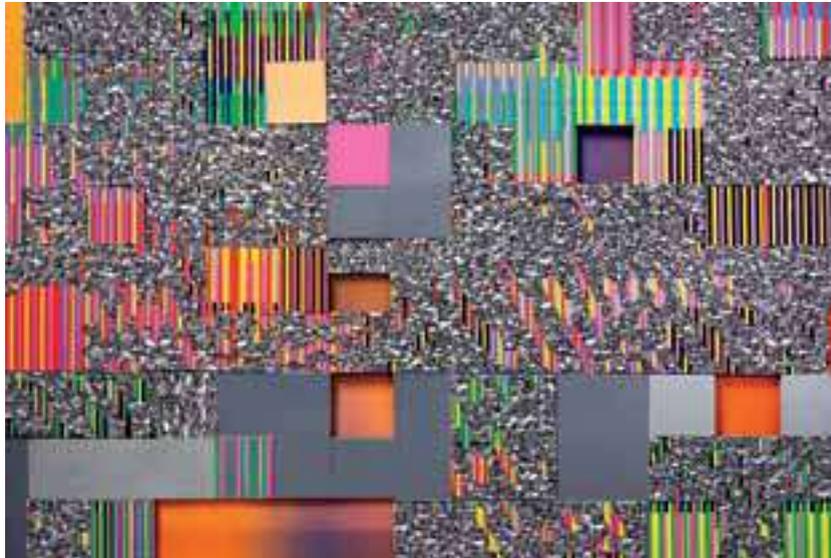


Luiz d'Orey

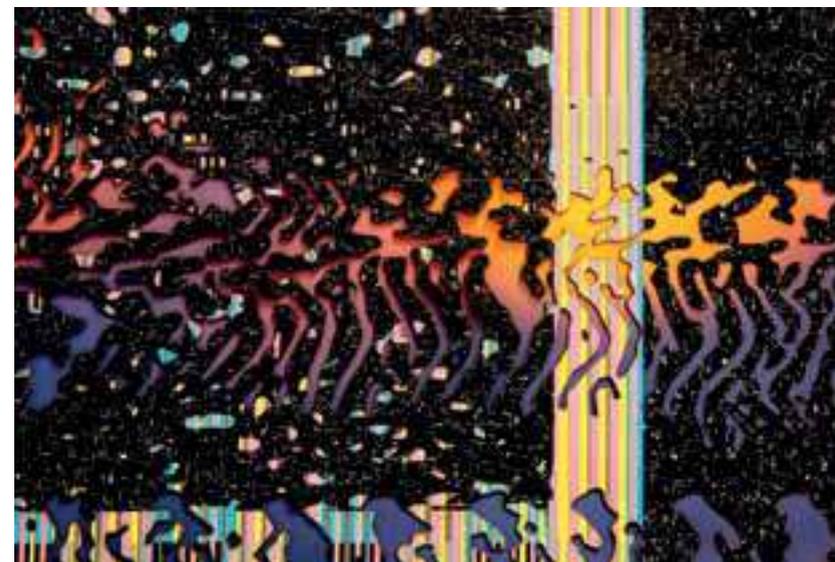
Rio de Janeiro, RJ, 1993 // Vive e trabalha no Nova Iorque, EUA // Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1993 // Lives and works in New York, USA // Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

—
In his interventions and painting practice, Luiz d'Orey examines the information flow and its systems in the urban and digital contexts. He holds a Bachelor's degree in Fine Arts (2016), from the School of Visual Arts, where he got the awards 727 Award (2016), Sillas H Rhodes Award (2016) and Gilbert Stone Scholarship (2015). Amongst his recent solo exhibitions are highlighted 'Recent Ruins' at the 'Gitler &' gallery (New York, 2018), 'Espaço Comum' at Dotart gallery (Belo Horizonte, 2018) and 'Quase plano' at Mercedes Viegas gallery (Rio de Janeiro, 2017), that represents the artist.



"Cascade #3", 2019, detalhe, colagem de impressões a laser e tinta spray sobre papel, 78,5 x 56 cm // **"Cascade #3"**, 2019, detail, collage of laser prints and spray paint on paper, 78,5 x 56 cm



"Cascade #1", 2019, detalhe, colagem de impressões a laser e tinta spray sobre papel, 77 x 56 cm // **"Cascade #1"**, 2019, detail, collage of laser prints and spray paint on paper, 77 x 56 cm

"Cascade #4", 2019, detalhe, colagem de impressões a laser e tinta spray sobre papel, 75 x 61 cm // **"Cascade #4"**, 2019, detail, collage of laser prints and spray paint on paper, 75 x 61 cm

Em sua prática de pintura e intervenções, Luiz d'Orey examina a circulação da informação e seus sistemas no contexto urbano e digital. Em 2016 graduou-se bacharel em Belas Artes pela School of Visual Arts, onde recebeu os prêmios 727 Award (2016), Sillas H Rhodes Award (2016) e Gilbert Stone Scholarship (2015). Dentre suas exposições individuais recentes destacam-se 'Recent Ruins' na galeria 'Gitler &' (Nova York, 2018), 'Espaço Comum' na galeria Dotart (Belo Horizonte, 2018) e 'Quase plano' na galeria Mercedes Viegas (Rio de Janeiro, 2017), pela qual o artista é representado.

Luiza Crosman

Rio de Janeiro, RJ, 1987 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

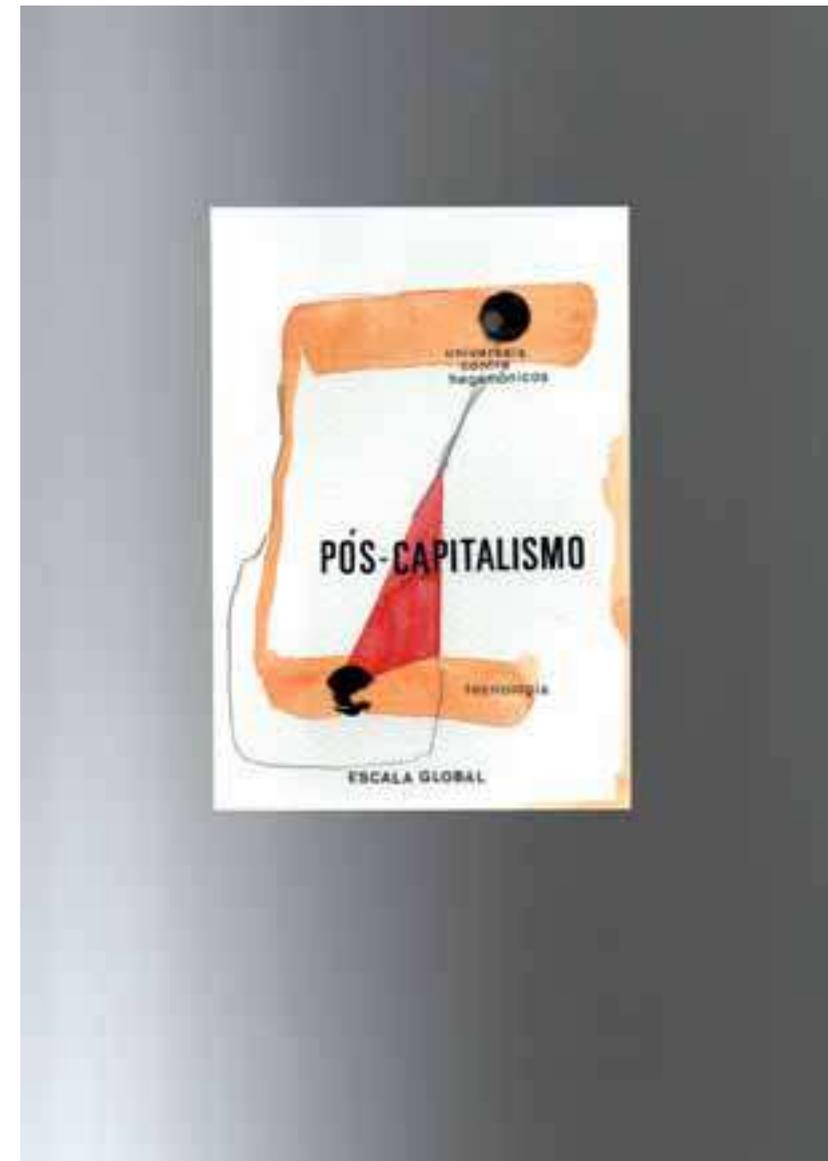
Rio de Janeiro, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

luizacrosman.com

Borrowing concepts from Contemporary Design and Media Theory, Luiza Crosman's work is speculative in nature and investigates the possibility of a cultural fiction turn reality and the planetary scale composition of infrastructures to contemplate art's traction within urban spaces and uncertain futures. Non-linear narratives, performative realities and complexity of information are tools to communicate processes and consider their implications. Visual and conceptual distortions challenge the viewer into becoming part of the speculative scenarios she proposes. Drawing and computer graphic gestures are part of a feedback process which delivers images not entirely woman-made nor machine made, proposing a human and technology integration.



"TRAMA", 2018, vistas da instalação na 33ª Bienal de São Paulo, móveis de escritório HermanMiller com 2 cadeiras e 1 mesa, 4 estantes de metal, 2 vídeos em monitores de 17", múltiplos divisores de linhas, 5 impressões (92 x 160 cm cada), montadas em estantes de metal e acrílico, sistema elétrico de painéis solares, mineradora de criptomoeda Ethereum montada sobre estante de metal // **"TRAMA"**, 2018, installation view at the 33rd São Paulo Biennial, HermanMiller office furniture with 2 chairs and 1 table, 4 metal shelves, 2 videos on 17" monitors, multiple line dividers, 5 prints (92 x 160 cm each), mounted on metallic shelves and acrylic. Solar pannels electric system, Ethereum cryptocurrency miner mounted on metallic shelf



"Novos esquemas (Série de desenhos)", 2019, aquarela, grafite, letreset, adesivo sobre papel de aquarela com dimensões variáveis // **"Novos esquemas (Drawing series)"**, 2019, watercolour, graffitti, letterset, adhesive on watercolour paper with variable dimensions

"Novos esquemas (Série de desenhos)", 2019, aquarela, grafite, letreset, adesivo sobre papel de aquarela com dimensões variáveis // **"Novos esquemas (Drawing series)"**, 2019, watercolour, graffitti, letterset, adhesive on watercolour paper with variable dimensions



A partir de conceitos do Design contemporâneo e Teoria de Mídia, o trabalho de Luiza Crosman é especulativo e investiga conceitos como hiperstição - a possibilidade de uma ficção cultural se tornar realidade - e megaestruturas - a composição de escala planetária de infra-estruturas - para contemplar a tração que a arte pode ter em espaços urbanos e futuros incertos. Narrativas não-lineares, realidades performativas e complexidade de informações são ferramentas para comunicar processos e considerar suas implicações. Distorções visuais e conceituais desafiam o espectador a se tornar parte dos cenários especulativos que ela propõe. Desenho e gestos de computação gráfica são parte de um processo de retroalimentação que gera imagens feitas pela a artista e a máquina, propondo uma integração entre humanidade e tecnologia.

Marcellvs L.

Belo Horizonte, MG, 1980 // Vive e trabalha entre Berlim, Alemanha e Seydisfjordur, Islândia // Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP e Carlier | Gebauer, Berlim, Alemanha // Indicado ao Prêmio PIPA 2010, 2011, 2012 e 2019

Belo Horizonte, Brazil, 1980 | Lives and works between Berlin, Germany and Seyðisfjörður, Iceland // Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil and Carlier | Gebauer, Berlin, Germany // PIPA Prize 2010, 2011, 2012 and 2019 nominee



"Klavierwellen", 2011, instalação composta por 4 canais de áudio, 35'8", vista da instalação no HangarBicocca, 2011, Milão, Itália, créditos de D.G.Pedrera // **"Klavierwellen"**, 2011, installation composed by 4 audio channels, 35'8", installation view at HangarBicocca, 2011, Milan, Italy, credits of D.G.Pedrera

"Stallgewitter", 2014, Marcellvs L. e Daniel Löwenbrück, performance, 23', documentação da performance Stallgewitter realizada na Capela do Instituto Inhotim no dia 6 de Setembro de 2014, foto William Gomes // **"Stallgewitter"**, 2014, Marcellvs L. and Daniel Löwenbrück, performance, 23', performance documentation of "Stallgewitter" held at the Chapel of the Inhotim Institute on September 6th, 2014, photo William Gomes

"Slow Ontology", 2014, vídeo e áudio em alta definição transferidos para disco rígido, instalação composta por três canais de vídeo e quatro de áudio sincronizados, 49'39", vista da instalação na Galeria Luisa Strina 2018, São Paulo, SP, foto Edouard Fraipont // **"Slow Ontology"**, 2014, HD video and audio, installation composed by three video channels and four audio channels synchronized, 49'39", installation view at Galeria Luisa Strina 2018, São Paulo, Brazil, photo Edouard Fraipont



Suas instalações e peças de vídeo e som singulares e radicais criam um dimensionamento físico do tempo e o desacelera ao colocar objetos comuns em um estado de duração perpétua, o que aparenta destacá-los da realidade. Ele participou de várias bienais internacionais, incluindo a 16ª Bienal de Sidney; 9ª Bienal de Lyon; 27ª Bienal de São Paulo. Tochnit Aleph e iDEAL Recordings lançaram discos seus.

His singular and radical video and sound pieces and installations create a tangible, physical staging of time and slows it down by setting commonplace objects in a state of perpetual duration, which seems to detach them from reality. He has participated in numerous biennials internationally, including the 16th Biennale of Sydney; 9th Lyon Biennale of Lyon; 27th São Paulo Biennial. Tochnit Aleph and iDEAL Recordings have released his records.

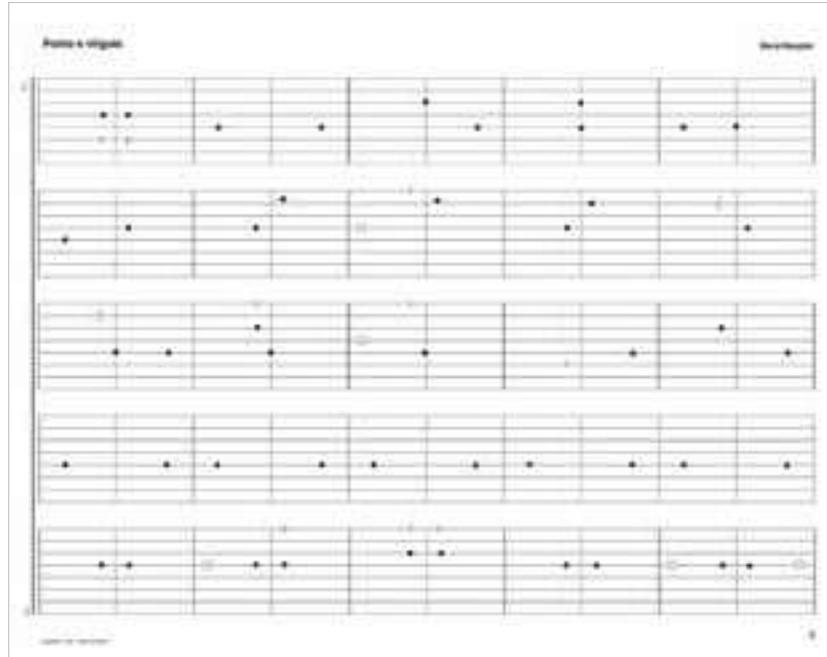
"Overground", 2008, vídeo e áudio em alta definição transferidos para disco rígido, instalação composta por um canal de vídeo e dois canais de áudio, 13'26", vista da Instalação no Instituto Inhotim 2018, Brumadinho, MG, foto Daniel Mansur // **"Overground"**, 2008, HD video and audio, installation composed by one video channel and two audio channels, 13'26", installation view at the Inhotim Institute 2018, Brumadinho, Brazil, photo Daniel Mansur

Maria Noujaim

Rio de Janeiro, RJ, 1986 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

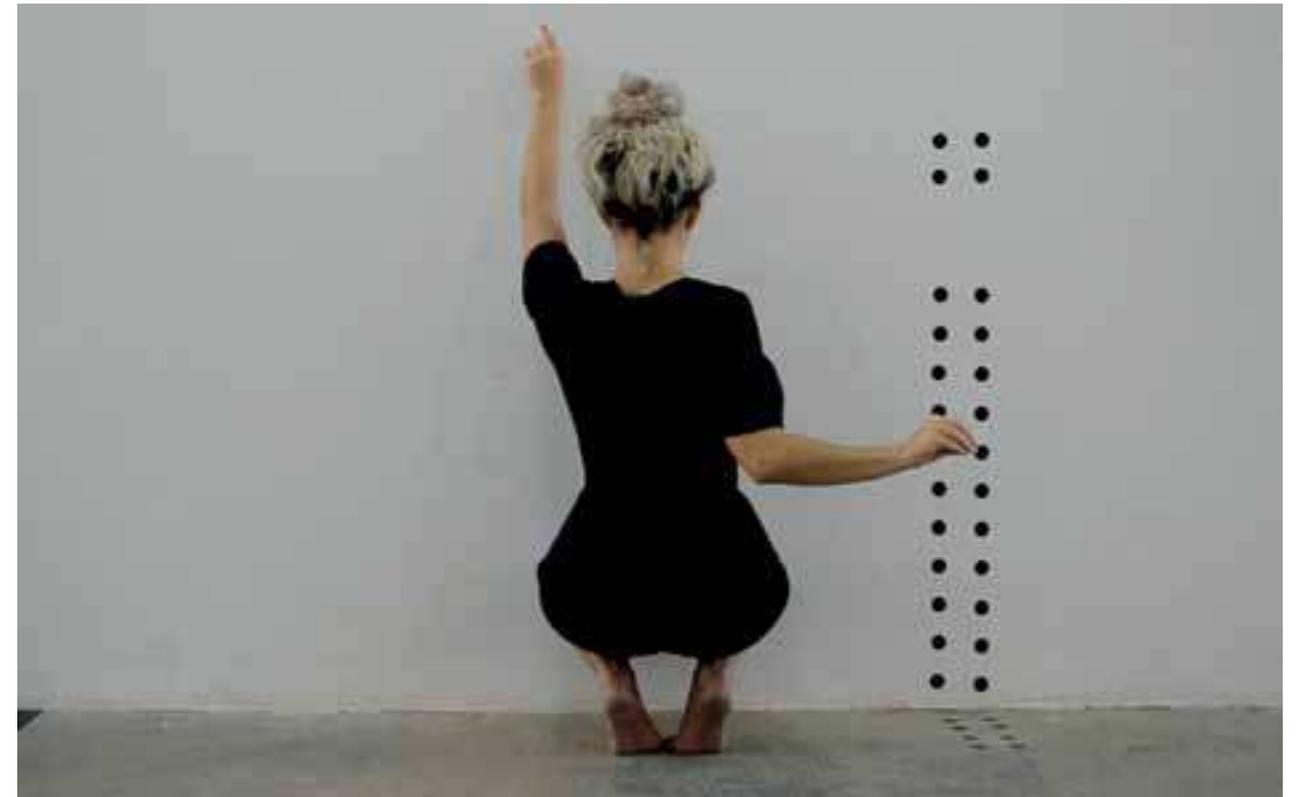
Rio de Janeiro, Brazil, 1986 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Galeria Jaqueline Martins, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

—
Página de partitura da performance "Ponto e vírgula", 2018, documentação de performance // **"Semicolon's performance score page"**, 2018, performance documentation



—
Maria Noujaim is graduated in Dance by Angel Vianna School and currently doing her PhD in Culture's Social History at PUC-RJ. Her work is born from conformed moves between sculpture and language and carries a spatiality of its own thought the use of materials and drawings. She frequently works with performers who execute her performance works under a score system, expanding the investigation on forms of language. Recently held the solo exhibition Recomeços: quatro inícios na Galeria Jaqueline Martins (SP), beyond group shows in independent and institutional places.

—
Maria Noujaim é formada em Dança pela Escola Angel Vianna e doutoranda em História Social da Cultura pela PUC-RJ. Seu trabalho nasce de movimentos conformados entre escultura e linguagem e carrega uma espacialidade própria através do uso de materiais e desenhos. Frequentemente trabalha com intérpretes que realizam seus trabalhos de performance a partir de um sistema de partituras, ampliando a investigação sobre formas de linguagem. Recentemente realizou a exposição individual Recomeços: quatro inícios na Galeria Jaqueline Martins (SP), além de coletivas em espaços independentes e institucionais.



—
"Ponto e vírgula", 2018, interpretação de Julia Anadam, documentação de performance // **"Semicolon"**, 2018, interpretation of Julia Anadam, performance documentation

—
"Signo", 2016, documentação de performance // **"Signo"**, 2016, performance documentation

—
"Serição #1" (detalhe), 2018, nanquim sobre papel japonês, 110 x 40 cm // **"Seriation #1"** (detail), 2018, ink on japanese paper, 110 x 40 cm

Mariana Manhães

Niterói, RJ, 1977 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Central Galeria, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2010 e 2019

Niterói, Brazil, 1977 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Central Galeria, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2015 and 2019 nominee

marianamanhaes.com

—

“Em (Planta)”, 2015, vídeo de animação (planta da casa da artista), plantas crescendo no espaço expositivo, desenho (da série Verbos sem Terminação, 2013), miniprojetor, DVD Player, circuitos eletrônicos, tubos de PVC, isopor, espuma de poliuretano, ventoinhas elétricas, alto-falantes, sacolas plásticas chuva incidental e outros materiais, foto de Mariana Manhães (vista da obra no Galpão Mauá, ArtRio, 2015) // **“In (Plant)”**, 2015, animation video (plant from the artist's house), growing plants from the exhibition space, drawing (Verbos sem Terminação #4, 2013), miniprojector, DVD Player, sensors, electronic circuits, PVC pipes, Styrofoam, Polyurethane foam, electric blowers, loudspeakers, plastic bags and other materials, 60 m2, (installation view at Galpão Mauá, ArtRio, 2015), photo Mariana Manhães



Mariana Manhães holds a degree in Psychology from Universidade Federal Fluminense, in Rio de Janeiro, and attended courses at Parque Lage from 1998 to 2006. She also has a Master's degree in Communication and Culture from the Universidade Federal do Rio de Janeiro and participated in group shows in Berlin, Paris, Rio de Janeiro and São Paulo, among others, and solo shows as “Dentre”, in 2010, at CCBB Rio de Janeiro.



É formada em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense, no Rio de Janeiro, participou de cursos na Escola de Artes Visuais do Parque Lage de 1998 a 2006. É mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Participou de coletivas em Berlim, Paris, Rio de Janeiro e São Paulo, entre outros, e individuais como “Dentre”, em 2010, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro.

“Então (Vaso Azul)”, 2013, vídeo de animação de um vaso da coleção da artista, miniprojetor, DVD Player, circuitos eletrônicos, ventoinhas elétricas, lâmpadas de LED, tubos de PVC, sacos plásticos, isopor e outros materiais, 100 m², foto Mariana Manhães (vista da obra na exposição individual Evento, Paço Imperial, 2013) // **“So (Blue Vase)”**, 2013, animation video (antique vase from the collection of the artist), miniprojector, DVD Player, sensors, electronic circuits, PVC pipes, Styrofoam, Polyurethane foam, electric blowers, loudspeakers, plastic bags and other materials, 100m², (installation view at solo exhibition Evento, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2013), photo Mariana Manhães

“Thesethose”, 2011, vídeos de animação de janelas da casa da artista, 2 monitores LCD, 2 DVD Players, circuitos eletrônicos, ventoinhas elétricas, tubos de PVC, sacos plásticos e outros materiais, 140 m², foto Mariana Manhães (vista da obra em The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, EUA, 2011) // **“Thesethose”**, 2011, 2 animated videos (windows from the artist's house), 2 LCD screens, DVD Players, electronic circuits, electric motors, PVC pipes, electric blowers, plastic bags and other materials, 140 m², (installation view at The Mattress Factory Art Museum, Pittsburgh, USA, 2011), photo Mariana Manhães

Marilá Dardot

Belo Horizonte, MG, 1973 // Vive e trabalha no Lisboa, Portugal // Galeria Vermelho, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2010, 2011, 2015 e 2019

Belo Horizonte, Brazil, 1973 // Lives and works in Lisbon, Portugal // Galeria Vermelho, São Paulo, SP // PIPA Prize 2010, 2011, 2015 and 2019 nominee

mariladardot.com



The works of Marilá Dardot have political implications, dealing with the relationship between individuals and society, proposing a subtle and delicate criticism of a world ruled by pragmatism and productivity. Very poetically, she proposes a reinterpretation of culture to develop new possibilities, to create unexpected ways of living in society. In a world where everything seems frozen and cards distributed in advance, the artist gives an opening to the affection, kindness and hope.



—
"Lisbon Blues", 2018, instalação, caixas, cartazes e adesivos descoloridos pelo sol, recolhidos em lojas de Lisboa, prateleiras de papelão e vidro, foto Francisco Baccaro // **"Lisbon Blues"**, 2018, installation, boxes, posters and stickers faded by the sun, collected at Lisbon stores, glass and cardboard shelves, photo Francisco Baccaro

"Saudade (our flags)", 2018, instalação, 55 mastros com bandeiras pintadas à mão por refugiados e imigrantes durante oficinas propostas pela artista, fotos de David González // **"Saudade (our flags)"**, 2018, installation, 55 poles with hand-painted flags by refugees and immigrants during the workshops proposed by the artist, photos David González



"Contramão (1822-2018)", 2018, pintura com tinta látex sobre parede, dimensões variáveis, foto Pedro Napolitano Prata // **"Contramão (1822-2018)"**, 2018, latex paint on wall, variable dimensions, photo Pedro Napolitano Prata

"Ominosos", 2017, 21 balões de chumbo, 23 x 30 cm (cada), foto Ramiro Chaves // **"Ominosos"**, 2017, 21 lead balloons, 23 x 30 cm (each), photo Ramiro Chaves

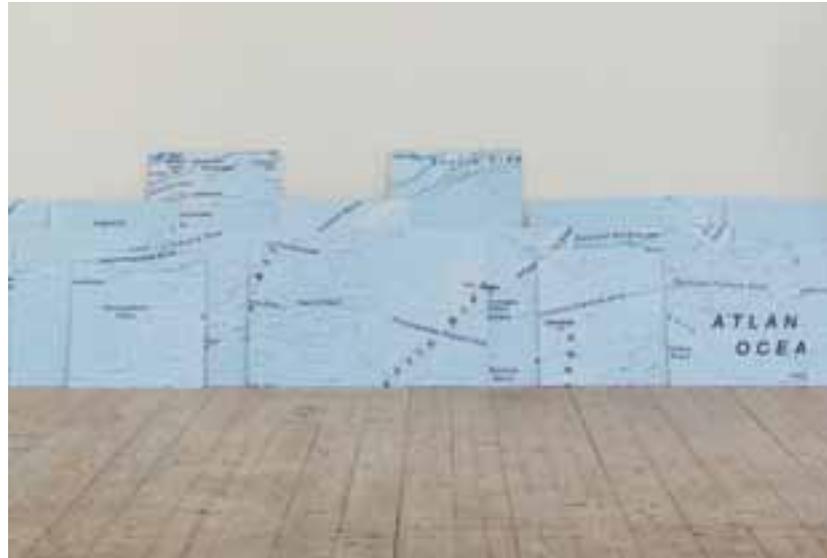
As obras de Marilá Dardot têm implicações políticas, pois lidam com a relação entre os indivíduos e a sociedade, fazendo uma crítica delicada e sutil de um mundo liderado pelo pragmatismo e pela produtividade. Com grande dimensão poética, propõe uma reinterpretação da cultura para desenvolver novas possibilidades, criar formas inesperadas de viver em sociedade. Em um mundo onde as cartas foram marcadas e tudo já parece estabelecido, a artista propõe aberturas para o afeto, a troca e a esperança.

Marina Camargo

Maceió, AL, 1980 // Vive e trabalha entre Porto Alegre, RS e Berlim, Alemanha // Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ e Galeria Punto, Valencia, Espanha // Indicada ao Prêmio PIPA 2016, 2017 e 2019

Maceió, Brazil, 1980 | Lives and works between Porto Alegre, Brazil and Berlin, Germany // Galeria Luciana Caravello, Rio de Janeiro, Brazil and Galeria Punto, Valencia, Spain // PIPA Prize 2016, 2017 and 2019 nominee

marinacamargo.com



—
“Alto mar (Atlântico)”, 2018, fotografia, 90 x 450 cm // **“Alto mar (Atlântico)”**, 2018, photography, 90 x 450 cm

“Brasil. Extrativismo”, 2017, vídeo 10'14" // Brasil. Extrativismo, 2017, video 10'14"

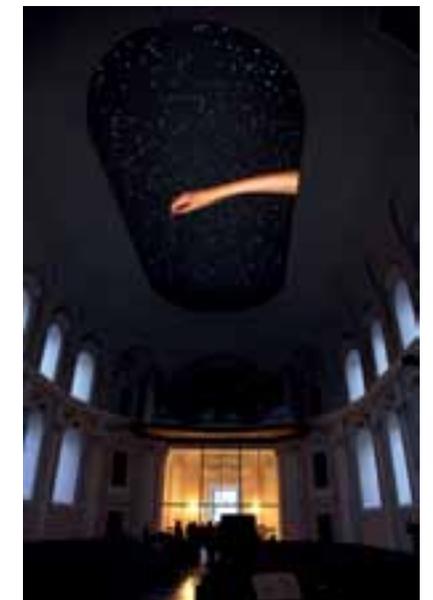
Marina Camargo studied visual arts at Instituto de Artes / UFRGS, Porto Alegre (Brazil) and at Akademie der Bildenden Künste München (Germany). In Marina Camargo's work, a notion of displacement defines a modus operandi to deal with an established order of world: whether as a physical displacement through space and places, or by conceptual shifts. Cartographic, historical and geographical references are often the basis of her projects.



Marina Camargo estudou artes visuais no Instituto de Artes da UFRGS (Porto Alegre) e na Akademie der Bildenden Künste München (Alemanha). Em seu trabalho, a noção de deslocamento define um modus operandi para lidar com uma ordem estabelecida do mundo – tanto em relação ao deslocamento físico através de espaços e lugares, como também em relação a deslocamentos conceituais. Referências cartográficas, históricas e geográficas são muitas vezes a base de seus projetos.

—
“Mikrokosmos”, 2018, vídeo instalação em dois canais, 53'30', 230 x 450 cm (cada projeção) // **“Mikrokosmos”**, 2018, video installation in two channels, 53'30', 230 x 450 cm (each projection)

“Dez noites ao anoitecer (Odisséia no céu)”, 2017, vídeo instalação na igreja St. Egidien (Nuremberg, Alemanha), 180", 2000 x 800 cm // **“Dez noites ao anoitecer (Odisséia no céu)”**, 2017, video installation at St. Egidien's Church (Nuremberg, Germany), 180", 2000 x 800 cm



Maxwell Alexandre

Rio de Janeiro, RJ, 1990 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1990 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

Maxwell Alexandre graduated in Design from PUC-RJ in 2016 and, in 2009, participated in the 'Curso de Fotografia para registros das Obras do PAC' (Programa de Aceleração do Crescimento) making photographic records of the Rio de Janeiro favelas. The artist's urban poetics consists in the construction of narratives and scenes structured from his daily experiences in the city and in Rocinha, the community where he lives and works. On different supports like doors and iron frames emerge anonymous personages in recurrent situations in the favelas. They are large-format paintings in which the black bodies are presented in an empowered way, but also in moments of confrontation with the police, portraying a radically contemporary community routine.



"Sem título (da série Festa de 500 Anos)", 2019, óleo sobre tela, 140 x 214 cm // **"Untitled (from the series 500's party)"**, 2019, oil on canvas, 140 x 214 cm



"O Batismo de Maxwell Alexandre", 2018, Peregrinação Rocinha / Centro, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ // **"O Batismo de Maxwell Alexandre"**, 2018, exhibition view, a Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brazil



"Sem Título - Patrimoniado (da série Isso Até Você Faria)", 2017, correntes, cadeados e lona sobre madeira, 105 x 65 cm // **"Untitled - Patrimoniado (from the series Isso Até Você Faria)"**, 2017, chains, padlocks and plastic canvas on wood, 105 x 65 cm

Maxwell Alexandre formou-se em Design pela PUC-RJ no ano de 2016 tendo participado, em 2009, do Curso de Fotografia para registros das Obras do PAC (Programa de Aceleração do Crescimento) nas favelas do Rio de Janeiro. A poética urbana do artista passa pela construção de narrativas e cenas estruturadas a partir de suas vivências cotidianas pela cidade e na Rocinha, local onde reside e trabalha. Sobre diferentes suportes como lonas de piscinas Capri, portas de madeira e esquadrias de ferro surgem personagens anônimos em situações recorrentes na favela. São pinturas em grande formato nas quais os corpos negros são apresentados de forma empoderada, mas também em momentos de confronto com a polícia, retratando uma rotina comunitária radicalmente contemporânea.

Otávio Schipper

Rio de Janeiro, RJ, 1979 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Galleri Specta, Copenhagen, Dinamarca, Shin Gallery, Nova Iorque, EUA e Anita Schwartz, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2010, 2011, 2012, 2014 e 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1979 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Galleri Specta, Copenhagen, Denmark, Shin Gallery, New York, USA and Anita Schwartz, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2010, 2011, 2012, 2014 and 2019 nominee

otavioschipper.com

Otávio Schipper holds a degree in Physics from Universidade Federal do Rio de Janeiro, has received the the KLAS Award from the Max Planck Society in 2017 and the 2015 Fellowship from the Akademie der Künste Berlin. The artist has presented his work at venues such as the Kunstmuseum Thun (Switzerland), the Schering Stiftung Project Space (Germany), MOT International (United Kingdom), Akademie der Künste (Germany), Kunsthalle Winterthur, (Switzerland), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brazil), Kunsthal Charlottenborg (Denmark), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brazil), Galleri Specta (Denmark), and Die Raum (Germany).



Otávio Schipper é formado em Física pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Em 2015 o artista foi contemplado com a bolsa da Akademie der Künste de Berlim, Alemanha. Em 2017 foi contemplado com o KLAS Award pela Max Planck Society e trabalhou como artista residente na Universidade de Groningen na Holanda e nos Institutos Max Planck na Alemanha. Em 2019 foi convidado como artista visitante pelo CERN na Suíça. Apresentou o seu trabalho em galerias e instituições como: Kunstmuseum Thun (Suíça), Schering Stiftung Project Space (Alemanha), Instituto Max Planck (Alemanha), MOT International (Reino Unido), Akademie der Künste (Alemanha), Kunsthalle Winterthur, (Suíça), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Brasil), Kunsthal Charlottenborg (Dinamarca), Pinacoteca do Estado de São Paulo (Brasil), Galleri Specta (Dinamarca), Shin Gallery (EUA) e Die Raum (Alemanha).

"Lumens", 2018, aquarelas, 120 x 90 cm (cada) // **"Lumens"**, 2018, watercolors, 120 x 90 cm (each)

Panmela Castro

Rio de Janeiro, RJ, 1981 | Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1981 | Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

panmelacastro.com

—

Originally a graffiti artist from the suburbs of Rio de Janeiro, Panmela Castro has always been interested in the discussion that her marginalized female body establishes in the city context. She has dedicated herself to elaborate performances based on personal experiences in search of mutual affection from those that have been through similar experiences. Panmela has a Master's degree in Arts from the Rio de Janeiro State University (UFRJ), has developed projects in more than 15 countries, has had her work exhibited in institutions such as the Stedelijk Museum, and is in renowned art collections such as the United Nations. She has received numerous nominations for her work in human rights activism.

—

"Caminhar", 2017, registro de



"Vagina Dentada", 2018, registro de performance, 84 x 118 cm // **"Vagina Dentada"**, 2018, performance, 84 x 118 cm

"Femme Maison", 2017, mural, 150 m², para a Trienal de Artes do Sesc Sorocaba // **"Femme Maison"**, 2017, mural, 150 m², for the Trienal de Artes do Sesc Sorocaba

"A Noiva", 2019, registro de performance, 118 x 84 cm // **"A Noiva"**, 2019, performance, 118 x 84 cm

Originalmente pichadora do subúrbio do Rio, Panmela Castro interessou-se pelo diálogo que seu corpo feminino marginalizado estabelecia com a urbe, dedicando-se a construir performances a partir de experiências pessoais, em busca de uma afetividade recíproca com o outro de experiência similar. É Mestre em artes pela UERJ; realizou projetos em mais de 15 países; teve seu trabalho exposto em instituições como o Stedelijk Museum; e está em coleções como das Nações Unidas. Recebeu inúmeras nomeações por seu ativismo pelos direitos humanos.

Paul Setúbal

Goiânia, GO, 1987 // Vive e trabalha no São Paulo, SP // Casa Triângulo, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2017 e 2019

Goiânia, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Casa Triângulo, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2017 and 2019 nominee

—
"Porque os joelhos dobram e Compensação por excesso", 2018, instalação com 33 cassetetes gravados com marcas humanas, mesas de ferro suspensas, vídeo e áudio, Festival Arte Atual, Instituto Tomie Ohtake, créditos Paul Setúbal // **"Porque os joelhos dobram e Compensação por excesso"**, 2018, installation with 33 batons engraved with human marks, suspended iron tables, video and audio, Arte Atual Festival, Tomie Ohtake Institute, credits Paul Setúbal

"Compensação por excesso", 2018, detalhe, instalação com 16 cassetetes em bronze e gravados com marcas humanas, mesa de ferro suspensa por cabos de aço, ferro, bronze e aço, 250 x 80 cm (mesa), cassetetes em tamanho natural, créditos Paul Setúbal // **"Compensação por excesso"**, 2018, detail, installation with 16 batons on bronze and engraved with human marks, iron table suspended by steel cables, iron, bronze and steel, 250 x 80 cm (table), natural sized batons, credits Paul Setúbal



O manuseio do cassetete como técnica está encarnado na memória do meu corpo, mesmo sem lidar cotidianamente com o instrumento. Em minha formação, já senti a força desta ferramenta e cresci rodeado por instrumentos e aparatos de contenção, além da constante exposição midiática de um cotidiano violento.

—
The baton handling as a technique is incarnated in my body's memory, even without dealing with the instrument on a daily basis. In my path, I've felt this instruments power and I grew up surrounded by instruments and devices of restraint, as well as by the constant media exhibition of a violent daily life.

—
"Compensação por Excesso I", 2017, cassetete fundido em bronze com negativo do rosto do artista gravado, bronze maciço, pátina e corda de algodão, 59 x 7,5 x 5 cm, Edição de 3 + PA, coleção MAR, créditos Paul Setúbal // **"Compensação por Excesso I"**, 2017, baton cast in bronze engraved with a negative of the artists face, solid bronze, patina and cotton rope, 59 x 7,5 x 5 cm, 3 + PA edition, MAR collection, credits Paul Setúbal

"Porque os joelhos dobram", 2018, 14'37" vídeo, 1080p, créditos de Paul Setúbal // **"Porque os joelhos dobram"**, 2018, 14'37" vídeo, 1080p, credits of Paul Setúbal



Paulo Nimer Pjota

São José do Rio Preto, SP, 1988 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Mendes Wood DM, São Paulo, SP, Bruxelas, Bélgica e Nova Iorque, EUA e Maureen Pauley, Londres, Reino Unido // Indicado ao Prêmio PIPA 2014 e 2019 // Vencedor do PIPA Online 2014

São José do Rio Preto, Brazil, 1988 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, Brussels, Belgium and New York, USA and Maureen Pauley, London, United Kingdom // PIPA Prize 2014 and 2019 nominee // PIPA Online 2014 Winner.

“O trabalho de Paulo Nimer Pjota se desenvolve a partir da natureza de fenômenos originados coletivamente com interesse principal em linguagem. Sua pesquisa e prática se concentram num estudo profundo sobre um tipo de iconografia popular que só pode se desenvolver por meio de processos complexos operados por incontáveis mãos. Podemos então pensar sua produção como a representação de um diálogo plural e agitado, cujos entendimentos estão sempre em transformação, percorrendo múltiplos fluxos de consciência. Seu interesse é, sobretudo, pelos mecanismos e processos que produzem, editam e difundem manifestações humanas numa época de internet e ultra comunicação. Por meio de ritmo, rima e repetição vêm à tona imagens que indexam as percepções comuns de um planeta globalizado. Com efeito, torna-se possível questionar a forma como formulamos informação e distribuimos nossos afetos, reconfigurando nossas sensibilidades para com o que nos cerca e promovendo possibilidades de interação social antes impensáveis.”

Germano Dushá

“The starting point of Paulo Nimer Pjota’s works is the nature of collectively originated phenomena. His research and practice focus on an in-depth study of a kind of popular iconography which can only develop through complex processes operated by numerous individuals. We can therefore think of his production as the representation of a plural and agitated dialogue, with ever-changing interpretations, running through multiple streams of consciousness. More than anything, he is interested in the processes and mechanisms that produce, edit and disseminate human expressions during a time that is dominated by the internet and ultra-communication. Through rhythm, rhyme and repetition, images arise, which index the common perceptions of a globalized planet and, consequently, expose deep inequalities. Indeed, it becomes possible to question the way in which we formulate information and distribute our affections, configuring our sensibilities towards our surroundings and promoting hither to unthinkable possibilities of social interaction.”

Germano Dushá



“**Cemitério de jóias (heróis e amores)**”, 2018, acrílica, têmpera e óleo sobre tela e objetos de cerâmica, 210 x 155 cm // “**Cemitério de jóias (heróis e amores)**”, 2018, acrylic, tempera and oil on canvas and ceramic objects, 210 x 155 cm

“**Jardim do Éden**”, 2018, óleo, acrílica e caneta sobre tela e objetos de bronze, 210 x 155 cm // “**Jardim do Éden**”, 2018, oil, acrylic and pen on canvas and bronze objects, 210 x 155 cm

“**Sou leão, Sou demais Pro Seu Quintal**”, 2018, óleo, têmpera e acrílica sobre tela e objetos de bronze, 210 x 155 cm // “**Sou leão, Sou demais Pro Seu Quintal**”, 2018, oil, tempera and acrylic on canvas plus bronze objects, 210 x 155 cm

“**Vida e Morte nos Pólos**”, 2018, óleo e acrílica sobre tela mais objetos de bronze, 210 x 155 cm // “**Vida e Morte nos Pólos**”, 2018, oil and acrylic on canvas plus bronze objects, 210 x 155 cm



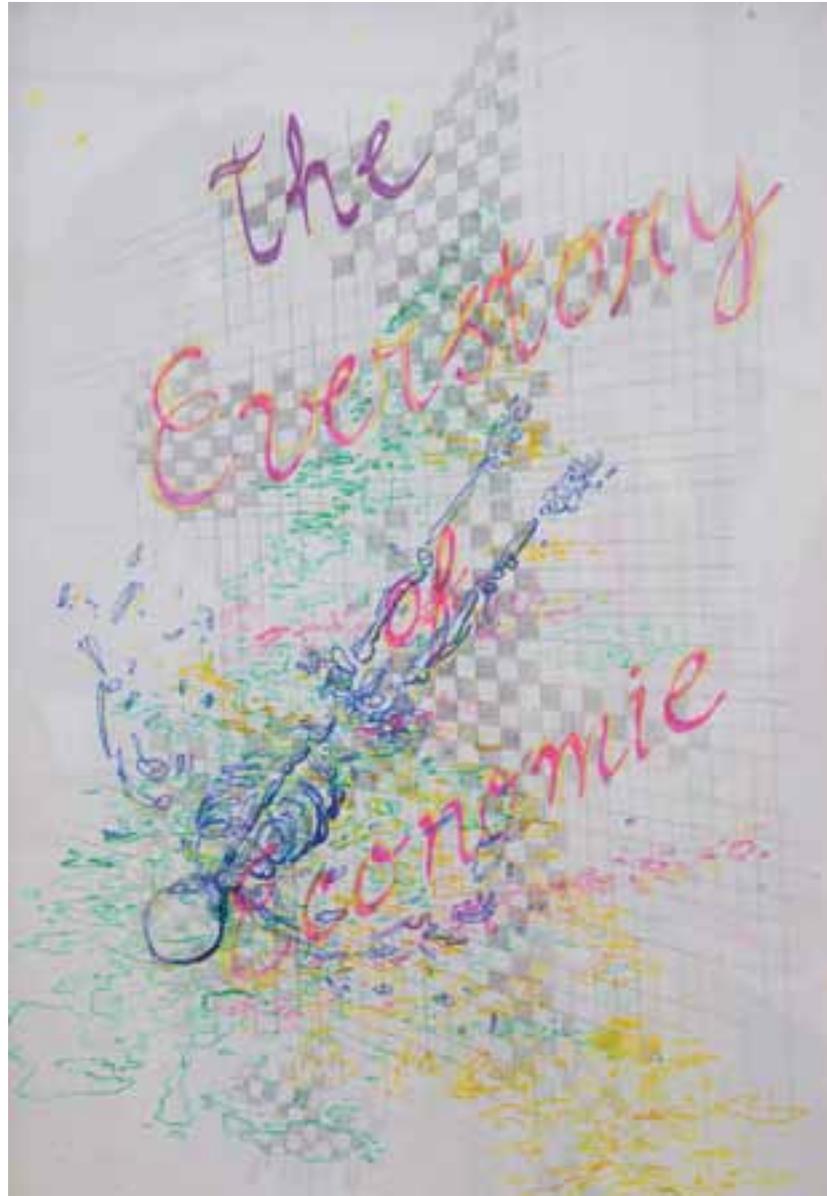
Pedro França

Rio de Janeiro, RJ, 1984 | Vive e trabalha no São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2016, 2017, 2018 e 2019

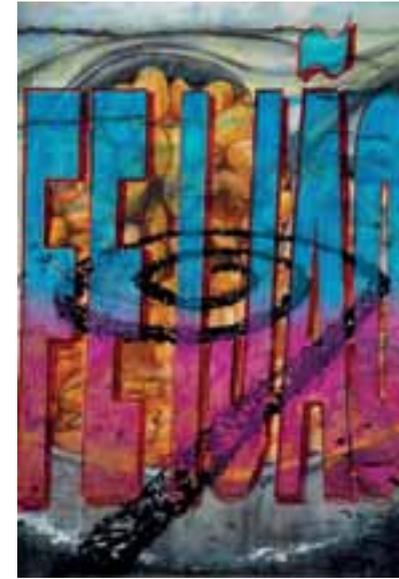
Rio de Janeiro, Brazil, 1984 | Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2016, 2017, 2018 and 2019 nominee

—

Pedro França (Rio de Janeiro, 1984), is an artist and member of the Cia Teatral Ueinz (Theater company). Since 2011, has worked with several media, especially videos and installations. His works gets engaged in the metonymic rearrangements of images and objects found or produced, in collective and individual practices. Amongst his solo and group exhibitions, are highlighted: “Don’t Judd me, Acabei de chegar e tem uma úlcera gigantesca entre nós!” (MARP, 2018); “A15, Ainda não acabou de acabar” (Tomie Ohtake Institute, 2018), “Prova de Artista” (Galeria Fortes Vilaça, 2018), Trienal FRESTAS (Sesc sorocaba, 2017), “Agora somos mais de mil (EAV Parque Lage, 2016)”. Since 2011, he’s part of the Cia Teatral Ueinz, a collective that works at frontier between art and many ways of life abysses.



“**MOMOMEMINIMO#1 (The Everstory of Economie)**”, 2019, aquarela, nanquim e lápis sobre papel, 30 x 42 cm // “**MOMOMEMINIMO#1 (The Everstory of Economie)**”, 2019, watercolor, indian ink and pencil on paper, 30 x 42 cm



“**MOMOMEMINIMO#2 (Feijão)**”, 2019, aquarela, nanquim e lápis sobre papel, 30 x 42 cm // “**MOMOMEMINIMO#2 (Feijão)**”, 2019, watercolor, indian ink and pencil on paper, 30 x 42 cm



“**MOMOMEMINIMO#3 (Nelore)**”, 2019, aquarela, nanquim e lápis sobre papel, 30 x 42 cm // “**MOMOMEMINIMO#3 (Nelore)**”, 2019, watercolor, indian ink and pencil on paper, 30 x 42 cm



“**MOMOMEMINIMO#4 (Turn Down For What)**”, 2019, aquarela, nanquim e lápis sobre papel, 30 x 42 cm // “**MOMOMEMINIMO#4 (Turn Down For What)**”, 2019, watercolor, indian ink and pencil on paper, 30 x 42 cm

“**MOMOMEMINIMO #5 (Blessed)**”, 2019, aquarela, nanquim, esferográfica, spray e lápis sobre papel, 30 x 42 cm // “**MOMOMEMINIMO #5 (Blessed)**”, 2019, watercolor, indian ink, ballpoint pen, spray and pencil on paper, 30 x 42 cm

Pedro França (Rio de Janeiro, 1984), é artista e membro da Cia Teatral Ueinz. Desde 2011, tem trabalhado em mídias diversas, em especial vídeos e instalações. Seu trabalho se engaja no rearranjo metonímico de imagens e objetos encontrados ou produzidos, em práticas coletivas e individuais. Entre suas exposições individuais ou coletivas, destacam-se: “Don’t Judd me, Acabei de chegar e tem uma úlcera gigantesca entre nós!” (MARP, 2018); “A15, Ainda não acabou de acabar” (Instituto Tomie Ohtake, 2018), “Prova de Artista” (Galeria Fortes Vilaça, 2018), Trienal FRESTAS (Sesc sorocaba, 2017), “Agora somos mais de mil (EAV Parque Lage, 2016)”. Desde 2011, é parte da Cia Teatral ueinz, um coletivo que trabalha na fronteira entre arte e os abismos dos tantos modos de vida.

Pedro Gandra

Rio de Janeiro, RJ, 1994 // Vive e trabalha no Brasília, DF // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Rio de Janeiro, Brazil, 1994 // Lives and works in Brasília, Brazil // PIPA Prize and 2019 nominee

—
“Correspondências Incompletas: Mapa para lugar nenhum”, (díptico), 2017, acrílica sobre tela; 40 x 30 cm e 12 x 12 cm // “Correspondências Incompletas: Mapa para lugar nenhum”, (diptych), 2017, acrylic on canvas; 40 x 30 cm and 12 x 12 cm



Pedro Gandra nasceu no Rio de Janeiro, reside em Brasília. Frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage/RJ. Desde 2011, participa de exposições em instituições e galerias. Sua investigação se desenvolve a partir de algumas referências, sejam fotografias esquematizadas pelo artista, escritos e anotações acumulados, e a literatura, em especial, a fábula. Em seu trabalho, propõe articular essas referências dentro do campo da pintura. E, a partir disso, estabelecer um imaginário e um vocabulário próprios.

—
Pedro Gandra was born in Rio de Janeiro, and lives in Brasília. He attended the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, in Rio de Janeiro. Gandra has exhibited his work in institutions and galleries since 2011. He develops his research from some references, either photos outlined by the artist, writings and notes he stored, or literature, fables in particular. In his work, he proposes to articulate those references in the field of painting. And from that, Gandra sets his own imagery and vocabulary.



“Nos dois dias de memória”, 2017, acrílica sobre tela, 130 x 160 cm // “Nos dois dias de memória”, 2017, acrylic on canvas, 130 x 160 cm



“Damiel, Cassiel e Marion”, 2017/2018, acrílica sobre tela, 150 x 170 cm//
“Damiel, Cassiel e Marion”, 2017/2018, acrylic on canvas, 150 x 170 cm

“Sufjan fingia que estava numa canoa nº 2”, 2017/2018, acrílica sobre tela, 110 x 90 cm // “Sufjan fingia que estava numa canoa nº 2”, 2017/2018, acrylic on canvas, 110 x 90 cm

Pedro Varela

Niterói, RJ, 1981 // Vive e trabalha no Petrópolis, RJ // Luciana Caravello, Rio de Janeiro, RJ, Zipper Galeria, São Paulo, SP, Galería Enrique Guerrero, Cidade do México, México, Xippas Art Gallery, Paris, França, Genebra, Suíça e Montevideu, Uruguai e DotArt Gallery, Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2011 e 2019

Niterói, Brazil, 1981 // Lives and works in Petrópolis, Brazil // Luciana Caravello, Rio de Janeiro, Zipper Galeria, São Paulo, DotArt Gallery, Belo Horizonte, Brazil, Galería Enrique Guerrero, Mexico City, Mexico, Xippas Art Gallery, Paris, France, Geneva, Switzerland and Montevideo, Uruguay // PIPA Prize 2011 and 2019 nominee

—
"Sem título", 2018, acrílica e marcador pigmentado sobre papel montado com alfinetes, 120 x 180 cm // **"Untitled"**, 2018, acrylic and pigment marker on cut paper fixed with pins, 120 x 180 cm

Entre suas principais exposições destacam-se: Tender Constructions (com Carolina Ponte), Cité Des Arts Paris, 2017; Pedro Varela, Zipper Galeria, São Paulo, 2016; O grande tufo de ervas (com Mauro Piva) Galeria do Lago, Museu da república, Rio de Janeiro, 2015; Crônicas tropicais, MDM Gallery, Paris, 2015; Tropical, Galeria Enrique Guerrero, Mexico DF, 2014; Dusk to dawn... Threads of infinity (com Carolina Ponte), Anima Gallery, Doha, Catar, 2014; Tropical, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 2012.

—
Amongst his main exhibition some highlights: Tender Constructions (with Carolina Ponte), Cité Des Arts Paris, 2017; Pedro Varela, Zipper Galeria, São Paulo, 2016; O grande tufo de ervas (with Mauro Piva) Galeria do Lago, Museu da república, Rio de Janeiro, 2015; Crônicas tropicais, MDM Gallery, Paris, 2015; Tropical, Galeria Enrique Guerrero, Mexico DF, 2014; Dusk to dawn... Threads of infinity (with Carolina Ponte), Anima Gallery, Doha, Catar, 2014; Tropical, Rio de Janeiro's Museum of Modern Art, 2012.



"Sem título", 2018, acrílica e marcador pigmentado sobre papel montado com alfinetes 180 x 120 cm // **"Untitled"**, 2018, acrylic and pigment marker on cut paper fixed with pins, 180 x 120 cm

"Sem título", 2017/2019, acrílica e marcador pigmentado sobre tela, 140 x 137 cm // **"Untitled"**, 2017/2019, acrylic and pigment marker on canvas, 140 x 137 cm

"Sem título", 2019, acrílica sobre tela, 150 x 150 cm // **"Untitled"**, 2019, acrylic on canvas, 150 x 150 cm

Rafael Alonso

Niterói, RJ, 1983 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Galleria Millan, São Paulo, SP e A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

Niterói, Brazil, 1983 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Galleria Millan, São Paulo, and A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

rafaelalonso.net

—
He's graduated in Painting and currently doing a PhD in Visual Languages by UFRJ's Fine Arts School. In his works, he proposes negotiations between his daily life and his artistic practice - investigating the articulation possibilities between day-to-day experience and painting. Alonso experiments fields of action for color, form and gesture while he doesn't pull out painting as his critical media of reflecting about his time and space.



"Chuva dourada", 2018, acrílica sobre compensado, 160 x 200 cm, foto Filipe Brandt // **"Chuva dourada"**, 2018, acrylic on hardboard, 160 x 200 cm, photo Filipe Brandt



"Cruisn USA", 2018, acrílica sobre compensado, 130 x 170 cm, foto Filipe Brandt // **"Cruisn USA"**, 2018, acrylic on hardboard, 130 x 170 cm, photo Filipe Brandt



Vista da exposição individual "Emissário" na Galeria Millan, 2018, foto Filipe Brandt // Exhibition view of the solo show "Emissário" at Galeria Millan, 2018, photo Filipe Brandt

É graduado em Pintura e atualmente é doutorando em Linguagens Visuais pela Escola de Belas Artes da UFRJ. Em suas obras propõe negociações entre seu cotidiano e sua prática artística - investiga as possibilidades de articulação entre a experiência do dia-a-dia e a pintura. Alonso experimenta campos de atuação para a cor, para a forma e para o gesto ao mesmo tempo em que não retira a pintura do seu modelo crítico de refletir sobre o seu tempo e lugar.

Regina Parra

São Paulo, SP, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Milla, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2010, 2017, 2018 e 2019

São Paulo, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Milla, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2010, 2017, 2018 and 2019 nominee

reginaparra.com.br

—
“**Algumas Escaparam**”, luminoso em neon // “**Algumas Escaparam**”, neon light

Regina Parra trabalha com pintura, fotografia e vídeo, abordando questões como novas hierarquias de poder, limites, controle e mudanças de limites culturais. Seu trabalho foi exposto em instituições como The Jewish Museum (NY, EUA), Effearte Gallery (Milão, Itália), Studio Trendy (Miami, EUA) e Pivot, CCSP, Parque Lage, Paço das Artes, Instituto Figueiredo Ferraz, SESC_Videobrasil, MAM Recife, Fundação Joaquim Nabuco (todos no Brasil).

—
Regina Parra works with painting, photography, and video, addressing issues such as new hierarchies of power, limits, control, and shifts of cultural boundaries. Her work has been exhibited in institutions such as The Jewish Museum (NY, USA), Galeria Effearte (Millan, Italy), Studio Trendy (Miami, USA) and Pivô, CCSP, Parque Lage, Paço das Artes, Instituto Figueiredo Ferraz, SESC_Videobrasil, MAM Recife, Fundação Joaquim Nabuco (all in Brazil).



“**Bacante**”, 2019, vista da exposição na Galeria Millan, foto Filipe Berndt // “**Bacante**”, 2019, exhibition view at Galeria Millan, photo Filipe Berndt

“**Bacante II**”, 2019, óleo sobre papel, 217 x 145 cm // “**Bacante II**”, 2019, oil on paper, 217 x 145 cm

“**Bacante III**”, 2019, óleo sobre papel, 217 x 145 cm // “**Bacante III**”, 2019, oil on paper, 217 x 145 cm

Tertuliana Lustosa

Corrente, PI, 1996 // Vive e trabalha em Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2019

Corrente, Brazil, 1996 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

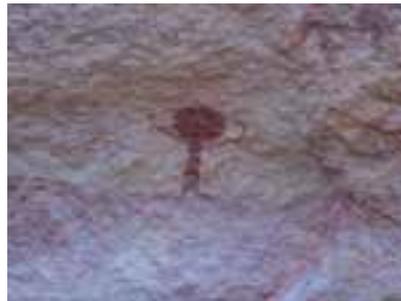
outraliteratura.com.br
tertulianalustosa.wordpress.com

—

Tertuliana Lustosa - artista visual, cordelista e escritora - parte do conceito de site unespecific, uma espécie de subversão do site specific que tem caráter de inadequação, indefinição, que incomoda a ordem e desestabiliza hierarquias. Seus trabalhos articulam arte popular e erudita, oralidade e palavra escrita, corpo e ação, circuito das artes visuais e outros campos, através de múltiplas linguagens.

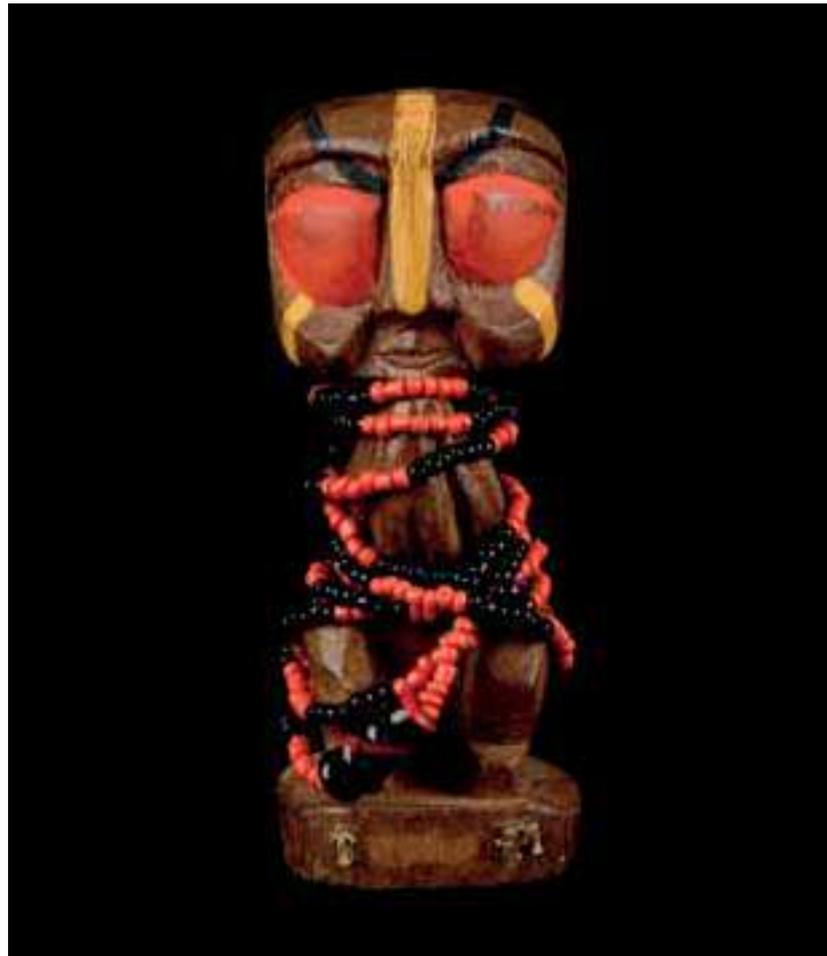
—

Tertuliana Lustosa - visual artist and writer - starts at the concept of an unspecific site, a kind of site specific subversion that has the character of inadequacy, lack of definition, that bothers the order and destabilizes hierarchies. Her works articulate popular and erudite art, orality and written word, body and action, circuit of the visual arts and other fields, through multiple languages.



"Narradores de beira-rio", 2018, instalação // **"Narradores de beira-rio"**, 2018, setting up

"E(X)U Cabeça de Cuia", 2018, escultura, 7 x 4 x 4 cm, foto George Magaraia // **"E(X)U Cabeça de Cuia"**, 2018, sculpture, 7 x 4 x 4 cm, photo George Magaraia



"Dildo-arma", 2016, performance, foto Mayara Velozo // **"Dildo-arma"**, 2016, performance, photo Mayara Velozo

Thiago Barbalho

Natal, RN, 1984 | Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

Natal, Brazil, 1984 | Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP // PIPA Prize 2019 nominee

thiagobarbalho.com

Barbalho produces extremely intricate yet unplanned compositions in which a multitude of images, symbols and colour fields merge into each other to create seamless vibrating surfaces. The artist is drawn to the immediacy of the medium both in material terms (as an art form that requires only pen and paper) and as a non-hierarchical and non-regulated space that allows him to articulate disparate references from history, high and low culture, philosophy and daily life in a sort of 'exploded literature' that emerges from fragmented narratives.

Kiki Mazzucchelli, on occasion of Thiago's solo show at Kupfer Project Space, London, 2018.



"Díptico I", 2018, lápis de cor, grafite, caneta esferográfica, óleo bastão, pastel seco, spray, tinta acrílica, óleo, caneta esferográfica, marcador permanente, giz de cera sobre papel, 160 x 120 cm // **"Diptych I"**, 2018, crayon, acrylic paint, colour pencil, pencil, ballpoint pen, permanent marker, oil pastel and spray paint on paper, 160 x 120 cm



"Sem título V", 2017, lápis de cor, grafite, óleo bastão, pastel seco, tinta acrílica, óleo, caneta esferográfica, marcador permanente, giz de cera sobre papel, 120 x 80 cm // **"Untitled V"**, 2017, crayon, acrylic paint, colour pencil, pencil, ballpoint pen, permanent marker, oil pastel and spray paint on paper, 120 x 80 cm

"Triptico 02", 2017, lápis de cor, grafite, caneta esferográfica, óleo bastão, pastel seco, spray, tinta acrílica, óleo, marcador permanente, giz de cera sobre papel, 240 x 120 cm // **"Triptych 02"**, 2018, acrylic paint, pencil, ballpoint pen and permanent marker, oil pastel and spray paint on paper, 240 x 120 cm

"Leite desordenado", 2018, madeira, tela metálica, gesso, spray, guache, tinta acrílica, dimensões variadas, exposição "Rocamboles", Pivô, São Paulo, SP, 2018 // **"Cluttered milk"**, 2018, wood, metallic mesh, coconut fiber, plaster, spray, marker, grafite, crayon, gouache and acrylic paint, variable dimensions, "Rocamboles" exhibition, Pivô, São Paulo, Brazil, 2018



Barbalho produz composições extremamente intrincadas, não planejadas, através das quais uma multiplicidade de imagens, símbolos e campos de cor se fundem umas nas outras para criar superfícies vibrantes ininterruptas. O artista é atraído para o imediatismo da técnica tanto pela matéria quanto por um espaço não-hierárquico e desregulado que permite articular referências disparatadas de história, alta e baixa cultura, filosofia e cotidiano numa espécie de literatura explodida que emerge de narrativas fragmentadas.

Kiki Mazzucchelli em texto para a exposição individual de Thiago na Kupfer Project Space, Londres, 2018.

Tonico Lemos Auad

Belém, PA, 1968 // Vive e trabalha em Londres, Reino Unido // Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP e Stephen Friedman Gallery, Londres, Reino Unido // Indicado ao Prêmio PIPA 2019

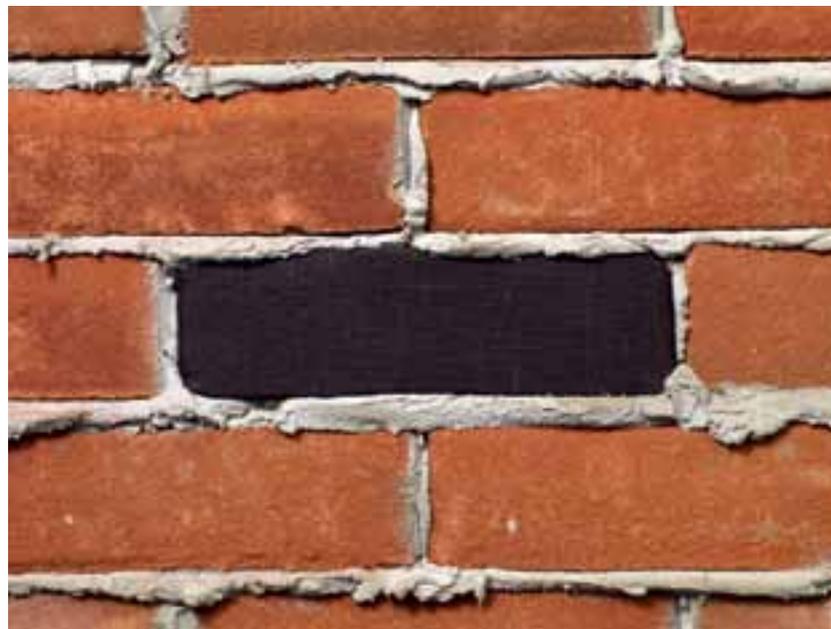
Belém, Brazil, 1968 // Lives and works in London, United Kingdom // Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil and Stephen Friedman Gallery, London, United Kingdom // PIPA Prize 2019 nominee



"Sem título/vermelho", 2018, linho, seda, algodão, lã e papel tramados // **"Untitled/Red"**, 2018, woven linen, cotton, silk, wool and paper threads

"Casa de tijolos", 2012, detalhe, argamassa, tijolo, cordão de couro, metal, tecido, corda, corrente de metal, linho e fio de arame, dimensão total 238 x 360 x 360 cm // **"Brick house"** (detail), 2012, brick, mortar, leather cord, woven metal, rope, metal chain, linen and wire, overall dimension 238 x 360 x 360 cm

Auad disregards material value to create lyrical, often transient forms using a wide range of materials, from the ephemeral and every day to the precious and enduring. Notions of luck, traditional anecdotes, chance, and the supernatural pervade Auad's work. Beyond playfulness, his work resonates with a darker underbelly of existence. For Auad an awareness of death and the brevity of life are always near to hand. Auad has exhibited internationally with works that investigate materiality, sensuality, process and the relationship between the audience and their environment. In February 2018, Stephen Friedman Gallery presented Auad's third solo exhibition at the gallery. In 2016, Auad was the subject of a major solo exhibition at De La Warr Pavilion in East Sussex, UK. In 2011, a collection of specially commissioned sculptures entitled 'Carrancas and Reflected Archaeology' were exhibited as part of the Folkestone Triennial, UK. Other recent solo exhibitions include: 'Tonico Lemos Auad', Pivô, curated by Kiki Mazzuchelli, São Paulo, Brazil (2015), 'Paisagem Noturna', Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil (2013); 'Tonico Lemos Auad', Stephen Friedman Gallery, London, England (2012-2013); 'Figa,' CRG Gallery, New York, USA (2012); 'Sleep Walkers,' Centro Cultural São Paulo, São Paulo, Brazil (2011); 'Epílogo,' Zapopan Museum, Zapopan, Mexico (2010); 'Mouth, Ears, Eyes...Just like us,' Stephen Friedman Gallery, London, England (2009); 'Silent Singing,' CRG Gallery, New York, USA (2008); Aspen Art Museum, Aspen, Colorado, USA (2007).



"A produção de Tonico Lemos Auad opera com os limites da visualidade. Primeiro, ao apresentar-se em conformações furtivas, discretas ou transitórias nos espaços de sua exposição. Mas também por se constituir de coisas mundanas, ordinárias, e evocar, com isso, instâncias metafísicas. Por surgir, às vezes, como uma aparição, uma visão de alumbramento. Por aludir a tempos e espaços remotos, aos ciclos da vida e da natureza. Por lidar com conteúdos classificados de eruditos e populares, internacionais e regionais, cultos e vulgares, elevados e baixos. Por colocá-los em situações de confronto e troca. Talvez mobilizada por indagações do tipo: até onde é possível ir com as propriedades físicas e com a capacidade de significação de tais e tais materiais? Em 20 anos de percurso, desde a metade da década de 1990, a obra do artista não se deixa explicar por um repertório estável de linguagens. Seus processos variados de produção interrelacionam, desde a concepção até a montagem, noções e recursos da escultura, do desenho, da gravura, da fotografia e de certos vocabulários da arte."

José Augusto Ribeiro



"Clarividente", 2008, batata doce e couro, dimensões variáveis //

"Clairvoyant", 2008, sweet potato and leather, variable dimensions

"O que não tem conserto", 2015, fio de metal, madeira, motor e unidades de conserto de relógios, eletrodomésticos, roupas // **"That Which Cannot Be Repaired"**, 2015, metal wire, wood, motor and repair units for watches, domestic appliances and clothes

Vitor Cesar

Fortaleza, CE, 1978 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2010, 2012, 2016 e 2019

Fortaleza, Brazil, 1978 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA 2010, 2012, 2016 and 2019 nominee

vitorcesar.org

Not following antidotes already typical and observable in contemporary mappings, Vitor Cesar brings in his path practices which disrupt distinctions, appearances and categorizations. He operates in an ambivalent modulation: facts and fiction, facts and invention, translation and appropriation, inside the space and as a space itself, display and work, action and institutional critics, work and action that integrates with the context.

Galciani Neves



"Cartela de cores: Poesia concreta da cultura Brasileira", 2018, impressão em papel, 118 x 84 cm // **"Cartela de cores: Poesia concreta da cultura Brasileira"**, 2018, printing on paper, 118 x 84 cm



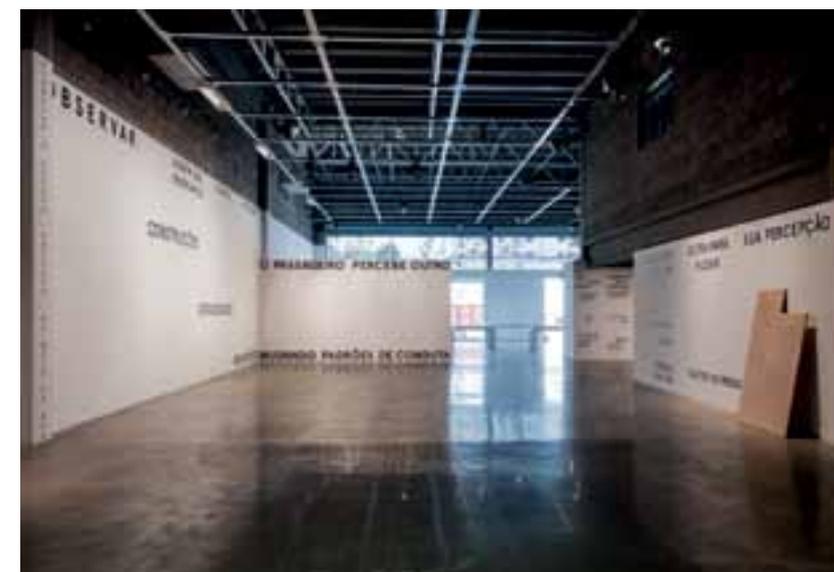
Sem obedecer a antidotos já típicos e observáveis nos mapeamentos contemporâneos, Vitor Cesar tem em sua trajetória práticas que desarticulam distinções, aparências e categorizações. Ele opera numa modulação ambivalente: acontecimento e ficção, acontecimento e invenção, tradução e apropriação, no espaço e como espaço, display e obra, ação e crítica institucional, trabalho e ação que se integra ao contexto.

Galciani Neves



"Basemóvel Contracondutas", 2018, estrutura de metal, madeiras, madeiras gravadas em router, oficina de xilogravura, dimensões variáveis // **"Basemóvel Contracondutas"**, 2018, metal structure, wood, engraved wood in router, wood engraving workshop, variable dimensions

"Descrito como real", 2015, video, madeira, vinil adesivo, letreiro de led, apresentação musical // **"Descrito como real"**, 2015, video, wood, adhesive vinyl, led sign, musical performance



"Anfibologia, tradução", 2016, vinil adesivo de recorte, dimensões variáveis // **"Anfibologia, tradução"**, 2016, adhesive vinyl, variable dimensions

Willian Santos

Curitiba, PR, 1985 // Vive e trabalha em Curitiba, PR // Indicado ao Prêmio PIPA 2014 e 2019

Curitiba, Brazil, 1985 // Lives and works in Curitiba, Brazil // PIPA Prize 2014 and 2019 nominee

williansantos.com
[instagram.com/williansantos_studio](https://www.instagram.com/williansantos_studio)

—
“Cárstico III”, 2017, encáustica, mármore nero marquina e rocha, 33 x 115 x 80 cm // **“Cárstico III”**, 2017, encaustic, nero marquina marble and rock, 33 x 115 x 80 cm

“Desmoldando o Invisível”, 2015-2016, instalação site-specific na exposição, “aí estão elas, que se diz já foram e nunca faltam”, Galeria Casa da Imagem, pintura sobre parede e objetos, dimensões incomensuráveis // **“Desmoldando o Invisível”**, 2015-2016, site-specific installation in the exhibition “aí estão elas, que se diz já foram e nunca faltam”, Galeria Casa da Imagem, wall painting and objects, variable dimensions



His artworks collide aspects of Science, Spirituality, Philosophy and Art. The interest in everything that brings him back to life brings to the research a structure through the traditions about the self-knowledge, expressing from them an agreement between the real and the mystic. In an operation of works that affirm themselves present in the world, by volume, texture, temperature and scent, as if we had to recreate from the obscurity of Art a symptom of Reality.



—
Suas obras colidem os aspectos da Ciência, Espiritualidade, Filosofia e Arte. O interesse por tudo que lhe remete à vida trás à pesquisa uma estrutura pelas tradições sobre o autoconhecimento, expressando destas um acordo entre o real e o anímico. Numa operação de trabalhos que se afirmam presentes no mundo, por volume, textura, temperatura e aroma, como se tivéssemos que recriar da obscuridade da Arte um sintoma de Realidade.

“Dossel Florestal”, 2018, tinta acrílica, cascas de Araucaria angustifolia, embalagens, papel e poliuretano sobre tela, 230 x 330 cm // **“Dossel Florestal”**, 2018, acrylic, Araucaria Angustifolia peels, packages, paper and polyurethane on canvas, 230 x 330 cm

“Reologia”, 2018, acrílica e silicone sobre virola naval, 110 x 80 cm // **“Reologia”**, 2018, acrylic and silicone on naval plywood, 110 x 80 cm



Yhuri Cruz

Rio de Janeiro, RJ, 1991 // Vive e trabalha em Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA e 2019

Rio de Janeiro, RJ, 1991 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 nominee

—

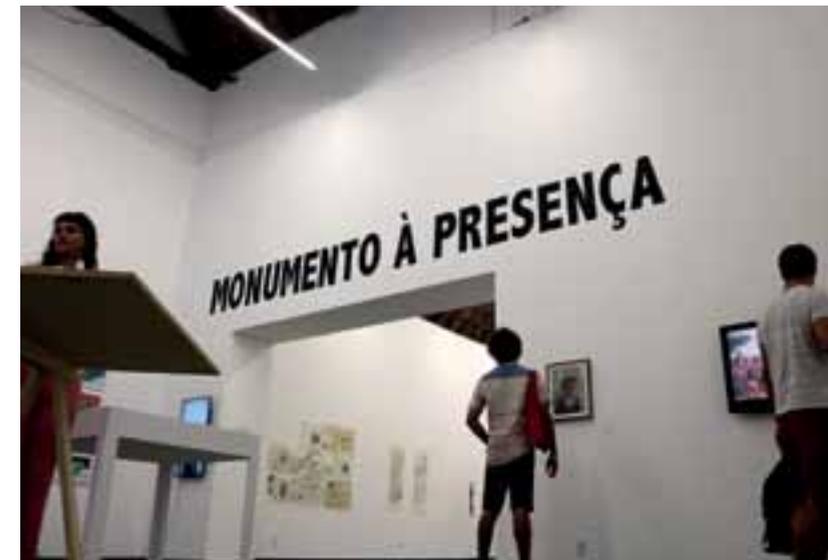


“Cripta nº3 – Isto é uma bandeira a ser ultrapassada”, 2019, granito, 80 x 15 cm
// **“Cripta nº3 – Isto é uma bandeira a ser ultrapassada”, 2019, granite, 80 x 15 cm**

Yhuri Cruz é artista visual e escritor, graduado em Ciência Política, Rio de Janeiro. Desenvolve sua prática artística a partir de configurações poéticas entre o fantasmagórico e o real, buscando dar conta do que denomina memórias subterrâneas e da necropolítica como plano neocolonial. Tomando essas memórias como assombrações, sua produção escultórica recente se materializa numa fusão de pedras e gravuras. Outras pesquisas de caráter mais instalativo tendem a se relacionar com monumentos, presenças afro diaspóricas, memoriais e informações silenciadas.

—

Yhuri Cruz is a visual artist and writer, graduated in Political Science, Rio de Janeiro. Through sculpture, writing, poetically-glued objects and performative propositions I've been investigating ways and strategies to give light and shape to what I call “underground memories”. What moves me and my practice are the marks and traces which house themselves underneath (underground too) our bodies (spiritual and physical, individual and social, political and psychological). As well as our lands, institutions, language. These memories come to me as kinds of haunting (frightening) experiences or realizations, especially when things are not in their assigned places. Systems of power, oppressive relations, repressed or unresolved social violence, as well as positive things such as afterlife family love bonds or religious family traditions and rituals. My sculptures have come across as an amalgamation of stones and writing (specifically marble and granite), engraving letters, sentences or symbols. While the most ‘installative’ and research-based works tend to relate to monuments and memorials.



“Monumento à presença”, 2018, afresco, 7 x 0,60 m // “Monumento à presença”, 2018, fresco, 7 x 0,60 m

“Monumento-documento à presença”, 2018, pesquisa, contrato ético não assinado e 2 gifs // “Monumento-documento à presença”, 2018, research, unsigned ethical contract and 2 gifs

“Esculturas espirituais”, 2018, gravação em granito e bronze, dimensões variadas // “Esculturas espirituais”, 2018, granite and bronze engraving, variable dimensions



Yuli Yamagata

São Paulo, SP, 1989 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2019

São Paulo, Brazil, 1989 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2019 nominee

yuliyamagata.com

—

“Chiclet”, 2019, fibra siliconada, linha de costura, lycra sobre tela, 50 x 50 x 5 cm // **“Chiclete [bubble gum]”**, 2019, silicon fiber, sewing thread, lycra on canvas, 50 x 50 x 5 cm

“sem título (“rocambole”), 2019, fibra siliconada, linha de costura, lycra, tela, dimensões variáveis (chassi 40 x 40 cm) // **“untitled [“rocambole”]**, 2019, silicone fiber, sewing thread, lycra, canvas, variable dimensions (chassis: 40 x 40 cm)

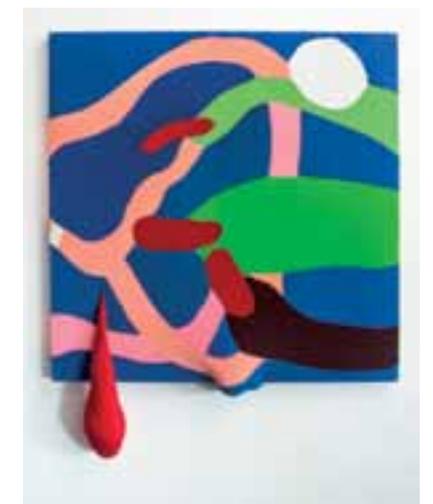


Yuli Yamagata é formada em artes visuais na Universidade de São Paulo (USP), bacharelado em escultura. Trabalha essencialmente com costura e parte de tecidos ordinários encontrados em armários e lojas populares para construir seu universo visual. Operações de reversão de sentido e deslocamento são comuns em seu trabalho. Possui um interesse especial na intersecção de imagens e referências, indo desde o design clássico às cores vibrantes das roupas de lycra dos praticantes de crossfit. Entre suas principais exposições estão “Rocambole” (Pivô Arte & Pesquisa - São Paulo), “Tropical Extravaganza: Paola & Paulina” (SESC Niterói - Rio de Janeiro) e “Menção Honrosa” (CCCJ - Rio de Janeiro). Em 2018, participou da residência Despacio (San José-CR), gerido por Federico Herrero, do Proyecto Visible (Miami- USA), projeto curador por Jesús Fuenmayor baseado em artistas Latino-Americanos, e colaborou na direção de arte e figurino da peça “Sonhos de Uma Noite de Verão” no Teatro Satyros (São Paulo). Em 2019, realizou a continuação da exposição “Rocambole”, resultado de uma conversa de quase dois anos na residência do Pivô, com curadoria de Fernanda Brenner, em Lisboa (PT). A exposição ocorreu no espaço de arte independente Kunsthalle Lissabon (Lisboa), dirigido por João Mourão e Luís da Silva.

—

Yuli Yamagata holds a BFA from USP (São Paulo), major in sculpture. She essentially works with sewing and pieces of ordinary fabrics found in popular stores to build a very peculiar visual universe. She is especially interested in the mixture of images and references, ranging from a classic design to the vibrant colors of lycra clothes of crossfit practitioners. Among her main exhibitions are “RolyPoly” (Pivô Arte & Pesquisa -São Paulo), “Tropical Extravaganza: Paola & Paulina” (SESC Niterói - Rio de Janeiro) or “Honorable Mention” (CCCJ - Rio de Janeiro). In 2018, she participated in the “Proyecto Visible” (Miami), a project based on Latin American artists curated by Jesús Fuenmayor, and in the art residency “Despacio” (San José-CR), a project managed by Federico Herrero. Also in 2018, she participated in the direction of art and costumes for the theatre piece “A Midsummer Night’s Dream” at the Satyros Theater (São Paulo). In 2019, she did the second show of exhibition “RolyPoly” at the Kunsthalle Lissabon (Lisbon), run by João Mourão and Luís da Silva, the result of a two-year conversation at the Pivô Art and Research residence, curated by Fernanda Brenner.

—



“milho”, 2019, fibra siliconada, linha de costura, lycra, pelúcia, biscuit sobre tela, 120 x 200 x 10 cm // **“milho [corn]”**, 2019, silicone fiber, sewing thread, lycra, pelúcia, cold porcelain clay on canvas, 120 x 200 x 10 cm

“Chat and drinks”, 2019, fibra siliconada, linha de costura, lycra sobre tela, 100 x 100 x 10 cm // **“Chat and drinks”**, 2019, silicone fiber, sewing thread, lycra on canvas, 100 x 100 x 10 cm

Obras Doadas

Donated Works

Os quatro finalistas do Prêmio PIPA 2018 (Arjan Martins, avaf, Romy Pocztaruk e Vivian Caccuri) doaram obras ao MAM Rio. O vencedor do Prêmio PIPA 2018 e também do PIPA Voto Popular Exposição, Arjan Martins, doou duas obras para o Instituto Pipa. Os artistas mais votados do PIPA Online 2018 Íris Helena (1ª) e Babu (2º) doaram, cada um, uma obra para o Instituto PIPA.

The four PIPA Prize 2018 finalists (Arjan Martins, avaf, Romy Pocztaruk and Vivian Caccuri) donated works to MAM Rio. The winner of the PIPA Prize 2018 and also the winner of PIPA Popular Vote Exhibition, Arjan Martins, donated two works to the PIPA Institute. The most voted artists of PIPA Online 2018 Íris Helena (1st) and Babu (2nd) donated, each one, a work to the PIPA Institute.

2018



Arjan Martins

Prêmio PIPA 2018, PIPA Voto Popular
Exposição 2018 // PIPA Prize 2018,
PIPA Popular Vote Exhibition 2018

"Estrangeiro I", 2017, acrílica sobre tela,
60 x 80 cm, Coleção Instituto PIPA //
"Estrangeiro I", 2017, acrylic on canvas,
60 x 80 cm, PIPA Institute Collection

"Sem título", 2018, acrílica sobre tela,
160 x 240 cm, díptico, Coleção Instituto
PIPA // **"Untitled"**, 2018, acrylic on
canvas, 160 x 240 cm, diptych, PIPA
Institute Collection



Arjan Martins

"O Estrangeiro II", 2017, acrílica sobre
tela, 79,5 x 59,8 cm, Coleção Museu de
Arte Moderna do Rio de Janeiro //
"O Estrangeiro II", 2017, oil on canvas,
79,5 x 59,8 cm, Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro Collection

"O Estrangeiro V", 2017, acrílica sobre
tela, 79,5 x 59,5 cm, Coleção Museu de
Arte Moderna do Rio de Janeiro //
"O Estrangeiro V", 2017, oil on canvas,
79,5 x 59,5 cm, Museu de Arte Moderna
do Rio de Janeiro Collection

BABU78

Segundo colocado do PIPA Online 2018
// PIPA Online 2018 second place

"A ignorância não me deixou acabar",
2017, fotografia do graffiti, Coleção
Instituto PIPA // **"A ignorância não me
deixou acabar"**, 2017, photography of
the graffiti, PIPA Institute Collection

2018

Vivian Caccuri

“Os nomes mais raros do mundo”, 2013, recorte em página de revista emoldurada, 47,4 x 37,8 x 2 cm, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro // **“Os nomes mais raros do mundo”**, 2013, clipping in framed magazine page, 47,4 x 37,8 x 2 cm, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection

“ânus vadio aguenta fácil”, 2017, letreiro digital de LED, 37 x 163 x 5,5 cm ed. 1/3, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro // **“ânus vadio aguenta fácil”**, 2017, LED digital sign, 37 x 163 x 5,5 cm, ed. 1/3, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection

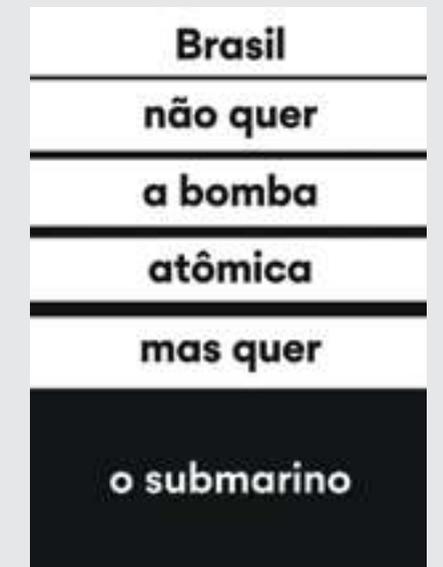
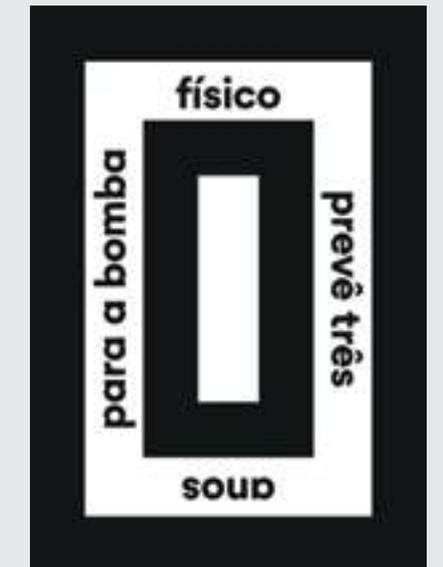


acima // above

Íris Helena

Primeira colocada do PIPA Online 2018 // PIPA Online 2018 first place

“Notas de Esquecimento VII”, da série “Lembretes”, 2009, jato de tinta sobre notas amarelas, 207,9 x 147 cm, Coleção Instituto PIPA // **“Notas de Esquecimento VII”**, from the series “Lembretes”, 2009, inkjet on yellow notes, 207,9 x 147 cm, PIPA Institute Collection



esquerda // left

acima // above



assume vivid astro focus (avaf)
“prateleira batom (bicha-profunda)”, 2018, acrílica sobre cartão corrugado 105,5 x 80,5 x 5 cm, ed. única, Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro // **“prateleira batom (bicha-profunda)”**, 2018, acrylic on corrugated paper, 105,5 x 80,5 x 5 cm, single edition, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection

Romy Pocztaruk
“Bombrasil (posters)”, 2018, impressão offset sobre papel, 108,7 x 76,5 cm (cada), Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro // **“Bombrasil (posters)”**, 2018, paper offset printing, 108,7 x 76,5 cm (each), Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Collection

Instituto PIPA

Conselho // Board
Roberto Vinhaes
Lucrécia Vinhaes
Frances Reynolds
Luís Antônio de Almeida Braga

Curador // Curator
Luiz Camillo Osorio

Coordenação Executiva // Executive Coordination
Lucrécia Vinhaes
Luiz Motta
Thaysa Paulo
Patrícia Bello

Administração // Management
Áthilas Alves de Lima
Arley Ramos da Silva
Eleina Coutinho

Website
Luiz Motta

Estagiários // Trainees
Maria Eduarda Lannes
Mariana Casagrande

Assistente de Produção // Production Assistant
Marival Fontes dos Santos

Design Logotipo // Logo Design
Carla Marins
Roberta Vinhaes

Vídeos // Videos
Do Rio Filmes

Exposição // Exhibition

Realização // Production
Instituto PIPA
Villa Aymoré

Produção // Production
Camila Mira
Gabriela Davies
Lorena Brito
Lucas Albuquerque
Lucrécia Vinhaes
Maria Eduarda Lannes
Mariana Casagrande
Marival Fontes dos Santos
Patrícia Bello
Thaysa Paulo

Design
Gabriela Davies
Lucas Albuquerque

Fotografia // Photography
Jaime Acioli

Fotografias da abertura da exposição // Photos
from the exhibition's opening
Clube Mídia

Mediação // Exhibition guides
Beatriz Coslovsky
Debora Santos
Dayane Medeiros

Equipes dos finalistas // Finalists' team

Berna Reale

Victor Coeli Reale, Mariana Falcão,
Jacob Previtalle, Adriano Reis da Silva,
Antônio Cícero de Sousa, Matheus Antonio
Ferrari, Marival Fontes dos Santos

Cabelo

Assistente // Assistant: Arthur Bittar
Coordenação // Coordination: Rosa Melo
Montagem // Setting up: Rafael Correa, Brenno
de Castro, Fagner França, Rodrigo Leitão
Iluminação, som e projeção // Lighting, sound
and projection: Boca do Trombone (Julio
Lobato, Felipe Cunha, Carlos Shizuka)
Costureira // Seamstress: Sol da Costa
Instauração de abertura // Opening outset: DJ
Nado Leal, Renné Ferrer (Tambores // Drums)
Dançarinos // Dancers: Alan Ferreira (direção
e dança // direction and dance), sidy idd, RD
Ritmado, Tuany Nascimento, Tony Hewerton,
Laura Samy
Agradecimentos // Acknowledgements:
Laura Lima, Raul Mourão, A Gentil Carioca

Guerreiro do Divino Amor

Montagem e cenografia // Installation and
scenography: Alexandre Rodolfo de Oliveira,
Karen Araújo, Klaus Kellerman, Romário
Frossard
Vídeos // Videos: Pahtchy, Salissa Rosa,
Ventura Profana, Neural Xolotl, Mauricio Chades,
Janine Moraes, Arthur Ferreira, Dioclaou Serrano,
Stefan Hollstein

Jaime Lauriano

Alexandre Oliveira

Catálogo // Catalogue

Design Gráfico // Graphic Design
Carla Marins

Revisão // Proofreading
Lucrécia Vinhaes
Thaysa Paulo
Patrícia Bello

Tradução // Translation
Chris Burden
Leonardo Giucci
Patrícia Bello
Thaysa Paulo

Villa Aymoré

Adrielle Felix
Gustavo Felizzola
Gabriela Davies
Fabio Coutinho
Ricardo Estrada

Educativo e acessibilidade
// Educational and accessibility services
Camila Mira
Lorena Brito

Galeria Aymoré
Gabriela Davies
Camila Mira
Lorena Brito
Lucas Albuquerque

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Verônica de Sá Ferreira – CRB 7/6244

I59

Instituto PIPA.
Prêmio PIPA 2019 / Instituto PIPA. – Rio de Janeiro :
Instituto PIPA, 2019.
272 p. : il. color. ; 25 cm

Texto em português e inglês

ISBN 978-65-80685-01-1

1. Prêmios de Arte - Brasil. 2. Instituto PIPA. 3. Prêmio
PIPA.

CDD: 700.079

Tiragem de 2.300 exemplares.

Impresso no Rio de Janeiro, Brasil.

Edition of 2.300 copies.

Printed in Rio de Janeiro, Brazil.

© Instituto Pipa

premiopipa.com // pipaprize.com
Rio de Janeiro
2019

Agrippina R. Manhattan
Aleta Valente
Alexandre Brandão
Ana Elisa Egreja
Ana Prata
André Griffo
Anitta Boa Vida
Antonio Bokel
Armando Queiroz
Berna Reale
Bia Leite
Bruno Dunley
Cabelo
Carla Borba
Castiel Vitorino Brasileiro
Christus Nóbrega
Daisy Xavier
Daniel Caballero
Daniel de Paula
Daniel Jablonski
Desali
Diego de los Campos
Eduardo Haesbaert
Fabiana Faleiros
Frederico Filippi
Gê Orthof
Gê Viana
Guerreiro do Divino Amor
Gokula Stoffel
Ícaro Lira
Isabela Couto
Jaime Lauriano
Janaina Wagner

João Trevisan
Juliana Notari
Leila Danziger
Letícia Lopes
Letícia Ramos
Lia Chaia
Louise Botkay
Luciana Magno
Luciana Paiva
Luiz d'Orey
Luiza Crosman
Marcellvs L.
Maria Noujaim
Mariana Manhães
Marilá Dardot
Marina Camargo
Maxwell Alexandre
Otavio Schipper
Panmela Castro
Paul Setúbal
Paulo Nimer Pjota
Pedro França
Pedro Gandra
Pedro Varela
Rafael Alonso
Regina Parra
Tertuliana Lustosa
Thiago Barbalho
Tonico Lemos Auad
Vitor Cesar
Willian Santos
Yhuri Cruz
Yuli Yamagata

INSTITUTO



EST 2009

PRÊMIO



PRIZE

