

PREPRA

PRÊMIO PRIZE 2020

Ano Year **11**

Prêmio PIPA
A janela para a
arte contemporânea
brasileira

PIPA Prize

The window into Brazilian
contemporary art

2020

Ano 11 // Year 11

2020

INSTITUTO



EST 2009

PRÊMIO



PRIZE

Foram indicados, no total, 72 artistas, dos quais 66 participantes constam nesta publicação. Fotos, vídeos, currículos completos e mais informações sobre os artistas participantes podem ser acessados em premiopipa.com

Atenção: Algumas imagens apresentadas nesta publicação, dentro de um contexto artístico, podem eventualmente ofender pessoas sensíveis à utilização de símbolos religiosos ou de natureza sexual, não sendo aconselháveis para menores de 18 anos.

There were 72 nominees, among which 66 are participating and are shown in this publication. For subtitled videos, complete profiles, photos and more information on the participating artists in English, visit pipaprize.com

Warning: Some images freely presented in this publication, inside an artistic context, may offend people who are sensitive to the utilization of religious or sexual symbols, and are, therefore, not recommended for persons under 18.

Ano 11 // Year 11

Anúncio dos artistas indicados

Announcement of nominees

30 de março a 3 de abril March 30th to April 3rd

Anúncio dos finalistas

Finalists' announcement

19 de junho June 19th

Anúncio do vencedor do PIPA Online

PIPA Online winner announcement

24 de agosto August 24th

Exposição dos finalistas

Anúncio do vencedor do Prêmio PIPA

Finalists' exhibition

PIPA Prize winner announcement

Adiados em razão da pandemia da Covid-19.

Datas a serem informadas oportunamente. Acompanhe nossas redes sociais e site.

Postponed due to the Covid-19 pandemic. New dates to be released in due course.

Follow the updates on our website and social network.

—
premiopipa.com // pipaprize.com

 [premiopipa](https://www.facebook.com/premiopipa)

 [PremioPIPA](https://www.instagram.com/PremioPIPA)



Sumário

Contents

Sobre o PIPA // 6
About PIPA

—

**PIPA 20 e COVID 19:
o que deu e o que cabe fazer**
PIPA 20 and COVID 19:
what could be done and what
is there to be done

Luiz Camillo Osorio // 8

Prêmio PIPA 2020
PIPA Prize 2020
**Lucrécia Vinhaes
e Roberto Vinhaes // 12**

—

Fluxograma // 18
Flow chart

Estatísticas 2010 - 2020 // 20
2010 - 2020 statistics

—

Membros // 22
Members

Conselho
Conselheiros Convidados
Comitê de Indicação

Board
Invited Board Members
Nominating Committee

—

Finalistas
Finalists

Gê Viana // 26
Maxwell Alexandre // 50
Randolpho Lamonier // 82
Renata Felinto // 106

—

PIPA Online
Isael Maxakali // 136

—

Artistas Participantes
Participating Artists

Agrade Camíz // 150
Alex Cerveny // 152
Alexandre Canonico // 154
Alice Lara // 156
Ana Almeida // 158
Ana Prata // 160
Ana Sario // 162
Anna Costa e Silva // 164
Antonio Tarsis // 166
Bia Leite // 168
Bira Carvalho // 170
Bruno Rios // 172
Carolina Cordeiro // 174
Cecilia Lima // 176
Clarissa Tossin // 178
Claudio Cretti // 180
Dan Coopey // 182
Davi de Jesus do Nascimento // 184
Ding Musa // 186
Eder Muniz // 188
Eduardo Montelli // 190
Elias Maroso // 192
erre erre // 194
Fernanda Grigolin // 196
Flavia Bertinato // 198
Gabriela Mureb // 200
Guilherme Ginane // 202
Hugo Houayek // 204
Irmãs Brasil // 206
João Trevisan // 208
José Diniz // 210

Junior Pimenta // 212
Leandro Vieira // 214
Leticia Bertagna // 216
Letícia Lampert // 218
Lucas Simões // 220
Lyz Parayzo // 222
Marc Davi // 224
Marcelo Cipis // 226
Marcelo Gandhi // 228
Marcelo Pacheco // 230
max willà morais // 232
Mayra Martins Redin // 234
Paul Setúbal // 236
Paulo Nimer Pjota // 238
Pedro Victor Brandão // 240
Rafa Silveas // 242
Ralph Gehre // 244
Raphael Escobar // 246
Rodrigo Braga // 248
Rodrigo Bueno // 250
Sallisa Rosa // 252
Shevan Oliveira Lopes // 254
Simone Barreto // 256
Thiago Honório // 258
Ton Bezerra // 260
Ventura Profana // 262
Waleska Reuter // 264
Wellington Gadelha // 266
Yiftah Peled // 268
Yukie Hori // 270

—

**INSTITUTO PIPA -
estrutura e iniciativas**
INSTITUTO PIPA -
structure and initiatives

**Lucrécia Vinhaes
Roberto Vinhaes // 274**

—

Aquisições 2020 // 280
2020 Acquisitions

—

Créditos // 290
Credits

—

Sobre o PIPA

About PIPA

PIPA Prize is an initiative of PIPA Institute. It was created in 2010 to be the most prominent Brazilian prize in the Visual Arts.

From 2010 to 2018, PIPA established a partnership with MAM-Rio, where the finalists' exhibitions 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. In 2020, the exhibition was scheduled to be held at the Paço Imperial of Rio de Janeiro from September 12th to November 15th, but could not happen due to the Covid-19's pandemic. The exhibition is expected to happen in 2021.

Mission

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

Goal

PIPA aims to reward artists already known in the Brazilian art circuit and that have been getting attention for their artworks. It is not meant 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, which is composed of about thirty experts in Brazilian contemporary art from all regions of Brazil and foreign countries, in this way seeking for a broad point of view. 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.

Each of the four finalists receives R\$30,000 and presents their works in an exhibition at Paço Imperial. In addition, they receive R\$1,500 each to invite a critic of their choice to write a text about their work, featured in this publication.

PIPA 2020 nominated artists compete for the following awards:

PIPA

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

An 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 voting for this category, which happens in two rounds, requires selecting 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 finalistas. Cada um dos 4 finalistas 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. Em 2020, agendada para acontecer no Paço Imperial, no centro histórico do Rio de Janeiro, no período entre 12 de setembro a 15 de novembro, não ocorreu devido à pandemia da Covid-19. A exposição está prevista para se realizar em 2021.

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 artistas já conhecidos no circuito brasileiro de arte 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, com a intenção de apresentar uma visão abrangente. O Conselho seleciona quatro finalistas, tendo como parâmetros o número de indicações recebidas, participações em outras edições, trabalhos recentes e página do artista no site.

Cada um dos quatro finalistas recebe R\$30.000 e apresenta seus trabalhos em uma exposição no Paço Imperial do Rio de Janeiro. Além disso, cada um recebe R\$1.500,00 para convidar um crítico de sua escolha para escrever um texto sobre seu trabalho, publicado neste catálogo.

Os artistas indicados ao PIPA 2020 concorrem aos prêmios:

PIPA

O vencedor é escolhido entre os quatro finalistas 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.

PIPA 20 e COVID 19: o que deu e o que cabe fazer

PIPA 20 and COVID 19:
what could be
done and what is
there to be done

Luiz Camillo Osorio

Curador do Instituto PIPA
Instituto PIPA curator

—

To review the format, make adjustments, to be synchronized with the dynamics of the Brazilian culture, trying to be better, to get it right and wrong, to retreat and advance, this has been the PIPA Prize's modus operandi. Gradually, with the additional activities coordinated and executed by the PIPA Institute - building a platform of research and catalog, promoting artists commissionings and acquisitions, producing a podcast and newsletter, etc - it starts to occupy a place of relevance in the Brazilian contemporary art scene. Extending its reach beyond the Prize.

The year of 2020 is not an easy one. A planetary pandemic, isolation, economic crisis, deaths (mainly among the most vulnerable ones). To an Institute whose main activity is the coordination of an art prize the initial question was: what to do while facing this scenario? We've responded immediately to that with the *PIPA em Casa [PIPA at Home]*: an initiative to provide emergency support to artists, especially the most afflicted ones by the crises, and to virtually promote creative activity. Being the PIPA Institute itself a private initiative - without any relation neither with the State nor benefitting from any tax waiver - the budget is limited and so the support covered ten artists - with 5,000 Brazilian Reais for each one - among the more than a hundred participating artists. The online exhibition with every submitted work reached a very wide public and was quite well received. It is incumbent to the private cultural initiative to know the scale of its possibilities and follow its own specific mission.

Right at the beginning of the pandemic we've been called by a letter signed by 43 artists to re-think the model of the Prize in this atypical year. Except for some excessive demands whose execution would disfigure the Prize completely, there were strong considerations and relevant points. The Board had several meetings and, in the end, has decided to keep the Prize's format, only postponing the finalist's exhibition, to be held at Paço Imperial, to 2021.

The main argument that made us take this decision was that, in the middle of a generalized dismantling of the cultural institutions, aggravated by the discontinuity of public calls for the artists, leading to a severe confidence crisis about the capacity of the sector to sustain itself, to keep on with a well succeeded project, that has been around for 11 editions already, is a relevant form of resistance. An art Prize can be supportive of the artists and the critical moment but it is just an art Prize. To maintain it, with its productive developments in the circuit, despite everything, seemed the most relevant decision.

The 4 finalists of 2020 — **Renata Felinto, Gê Viana, Maxwell Alexandre** and **Randolpho Lamonier** — show another aspect that has been characterizing the PIPA: searching into Brazilian art's cultural diversity for a differential vector of its artistic quality. After centuries of social exclusion and cultural asymmetry, we've started to discuss in the last few decades, through public inclusive affirmative actions and more responsible institutions, the plural heritages and punctual debts from our past. I believe that only in this way, at the clash of positions and speeches, we will be able to fight for a more open and heterogeneous society. As pointed out by the American theorist David Joselit, in his last book *Heritage and Debt: Art in Globalization*, bringing to the discussion repressed cultural traditions alongside the several temporalities inherent to the modernization processes is one of the jobs of the curatorial narratives to be built in today's globalized circuit.

O ano de 2020 não está sendo fácil. Pandemia planetária, isolamento, crise econômica, mortes (principalmente dos mais vulneráveis). Para um Instituto cuja principal atividade é a coordenação de um prêmio de arte a pergunta inicial era: o que fazer diante deste cenário? Respondemos de imediato com o *PIPA em Casa*: uma iniciativa para prover um apoio emergencial para artistas, especialmente os mais fragilizados pela crise, e fazer circular virtualmente alguma atividade criativa. Sendo o Instituto PIPA uma iniciativa privada - sem qualquer relação com o estado e sem renúncia fiscal - o orçamento é limitado e assim o apoio contemplou dez artistas - com 5 mil reais para cada um - entre os mais de cem participantes. A exposição online de todos os trabalhos enviados chegou a um público bastante amplo e foi bastante bem recebida. Cabe a cada iniciativa cultural privada saber a escala de suas possibilidades e seguir com sua missão específica.

Fomos logo no começo da pandemia convocados através de carta assinada por 43 artistas a repensar o modelo do prêmio nesse ano atípico. Noves fora algum excesso de demanda cuja execução descharacterizaria completamente o prêmio, havia ponderações fortes e pontos relevantes. O Conselho fez várias reuniões e, ao fim, decidiu manter o formato do prêmio, apenas adiando para 2021 a exposição dos finalistas no Paço Imperial.

O principal argumento que nos fez tomar essa decisão era que no meio de uma desmontagem generalizada das instituições culturais, da descontinuidade dos editais públicos para artistas, de uma crise de confiança radical na capacidade de sustentabilidade do setor, seguir com um projeto bem sucedido, que já conta com 11 edições, era uma forma de resistência. Um prêmio de arte pode ser solidário aos artistas e ao momento crítico, mas é apenas um prêmio de arte. Mantê-lo, com os seus desdobramentos produtivos no circuito, apesar de tudo, parecia o mais relevante.

Os 4 finalistas desse ano de 2020 — **Renata Felinto, Gê Viana, Maxwell Alexandre** e **Randolpho Lamonier** — mostram um outro aspecto que desde o começo vem caracterizando o PIPA: buscar na diversidade cultural da arte brasileira um vetor diferencial de sua qualidade artística. Depois de séculos de exclusão social e assimetria cultural, começamos a discutir nas últimas décadas, através de políticas públicas inclusivas e de instituições mais responsáveis, as heranças plurais e as dívidas pontuais de nosso passado. Creio que só assim, no embate de posições e discursos, conseguiremos trabalhar por uma sociedade mais aberta e heterogênea. Como apontou o teórico norte-americano David Joselit, em seu último livro *Heritage and Debt: Art in Globalization*, pôr em cena tradições culturais reprimidas junto às muitas temporalidades inerentes aos processos de modernização é uma das tarefas das narrativas curatoriais a serem construídas no circuito globalizado atual.

Rever o formato, fazer alterações, estar sintonizado com a dinâmica da cultura brasileira, tentar melhorar, acertar e errar, recuar e avançar, esse tem sido o 'modus operandi' do Prêmio PIPA. Aos poucos, com suas atividades complementares, coordenadas e executadas pelo Instituto PIPA - como o site/plataforma de pesquisa, catálogo, comissionamentos de artistas, aquisições pontuais, um podcast, uma newsletter etc - vai ocupando um lugar de relevância no cenário da arte contemporânea brasileira. Com uma atuação que ultrapassa o prêmio.



Arjan Martins

Prêmio PIPA 2018, PIPA Voto Popular
Exposição 2018 // PIPA Prize 2018,
PIPA Popular Vote Exhibition 2018

“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

The bet on diversity can be verified in the fact that artists such as **Virgínia de Medeiros** (2015), **Paulo Nazareth** (2016), **Barbara Wagner** (2017), **Arjan Martins** (2018) and **Guerreiro do Divino Amor** (2019) have recently won the PIPA Prize, and the indigenous artists **Jaider Esbell** and **Arissana Pataxó** (2017), **Denilson Baniwa** (2019) and **Isael Maxakali** (2020) have recently won the online category, of us having always looked for nominators who could've brought to the Prize our micro scenes disseminated through the country; all of this is part of our effort to look in a plural and oxygenated way to our culture. Beginning to articulate the several heritages that take part in our history with new ways of making, seeing, being affected, is the path to a possible decolonization of the imaginary that may guarantee, in fact, an artistic citizenry to the many Brazils.

Cultural diversity rhymes with artistic quality. In a country like ours, without the first one, the second one would be stunted, creating a type of genetic defect. What defines quality in art is always a undecidable that works up our demands for some meaning. This meaning starts with each one, but it expands itself into the composition of a collective us. A non totalizing us, but “a we” that wishes to be communal. The most open and plural is the dispute for a meaning, the most intense is the artistic quality resulting from it. We see this with the Brazilian music. More than a dispute, an award is a thermometer that measures the annual temperature of the art circuit. To realize that Afro-Brazilian and indigenous begin to make themselves present, with languages articulated with their own cultural heritages, is a sign that things are changing and to be an artist is an effective possibility for all, including for the ones that seemed invisible. There is a lot to be done, but I can't see another possibility if not to be committed with inclusion, with the frictions inherent to the process. If art can do something, it is to give visibility to the one that asks to show up.

The four finalist artists of this 2020 edition configure a cubist portrait of the current scene. You can look at it from many points of view. There is poetic experimentation, languages hybridism, lyrical potency, political forcefulness, indigenous and Afro-Brazilian references, non-normative bodies and desires, utopias and dystopias; at last, a dynamic composition of what we were, what we are and what we wish to be.

This is the main role of an art prize: to build, through each edition, a provisional map of an art that is always on progress, looking for the maximum tuning possible between the diversity of the whole and the quality of its parts.

A aposta na diversidade pode ser constatada no fato de artistas como **Virgínia de Medeiros** (2015), **Paulo Nazareth** (2016), **Barbara Wagner** (2017), **Arjan Martins** (2018) e **Guerreiro do Divino Amor** (2019) terem ganho recentemente o Prêmio PIPA, dos artistas indígenas **Jaider Esbell** e **Arissana Pataxó** (2017), **Denilson Baniwa** (2019) e **Isael Maxakali** (2020) ganharem a modalidade online, de termos sempre procurado indicadores que pudessem trazer para dentro do prêmio as nossas muitas microcenos espalhadas pelo país; tudo isso é parte do nosso esforço de olhar de modo oxigenado e plural para a nossa cultura. Começar a articular as várias heranças que participam de nossa história com novos modos de fazer, de ver, de ser afetado, é o caminho para uma possível descolonização do imaginário que garanta, de fato, uma cidadania artística para os muitos Brasis.

Diversidade cultural rima com qualidade artística. Em um país como o nosso, sem a primeira, a segunda fica atrofiada, criando uma espécie de defeito genético. O que define a qualidade em arte é sempre um indecível que trabalha nossas demandas por sentido. Este sentido começa com cada um, mas se expande na composição de um nós coletivo. Um nós não totalizante, mas que quer ser comum. Quanto mais aberta e plural for a disputa por sentido, mais intensa a qualidade artística que daí resulta. Vemos isso com a música brasileira. Mais do que uma disputa, um prêmio é um termômetro que tira temperatura anual do circuito de arte. Perceber que artistas afro-brasileiros e indígenas começam a se fazer presentes, com linguagens articuladas às suas próprias heranças culturais, é um sinal de que as coisas estão mudando e ser artista é uma possibilidade efetiva para todas e todos, inclusive para aqueles que pareciam invisíveis. Há muito a ser feito, mas não vejo outra possibilidade se não apostar na inclusão, com os atritos inerentes ao processo. Se a arte pode alguma coisa, é dar visibilidade ao que pede para aparecer.

Os quatro artistas finalistas dessa edição de 2020 formam um retrato cubista da cena atual. Você pode olhá-la de muitos pontos de vista. Há experimentação poética, hibridação de linguagens, potência lírica, contundência política, referências afro-brasileiras e ameríndias, corpos e desejos não normativos, utopias e distopias; enfim, uma composição dinâmica entre o que fomos, o que somos e o que desejamos ser.

Este é o principal papel de um prêmio de arte: construir, a cada edição, um mapa provisório de uma arte sempre em processo, buscando o máximo possível de afinação entre a diversidade do todo e a qualidade das partes.



Paulo Nazareth

Vencedor PIPA 2016 e PIPA Voto Popular
Exposição 2016 // PIPA Prize 2016 winner and PIPA Popular Vote Exhibition winner 2016

“Produtos de Genocídio”, 2015/2016,
serigrafia sobre papel, 42 x 29,7 cm
(cada), Coleção Instituto PIPA //

“Products of Genocide”, 2015/2016,
screen printing on paper, 42 x 29,7 cm,
PIPA Institute Collection

Prêmio PIPA 2020

PIPA Prize 2020

Lucrécia Vinhaes

Roberto Vinhaes

Fundadores do Instituto PIPA

Founders of Instituto PIPA

The PIPA Prize was created, 11 years ago, with the mission of promoting and supporting the Brazilian contemporary art, rewarding and highlighting artists with a recent but consistent trajectory.

The greatest test in a long-term project is to establish patterns that work well and do not require numerous changes that consume time and energy. The ideal scenario would be to apply resources into some (few) innovations each year. In a Darwinian process, the more appropriate changes are incorporated, and the ones that lose the edge can be left on the way.

Some challenges were faced over the years, but since the beginning, 2020 has proved to be the most adverse year.

The issues started in 2019, when we had a significant change, moving the venue for the Finalists Exhibition from the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro (MAM-Rio), our partner for nine years, to Villa Aymoré, in Glória. Besides the usual difficulties that come with all the changes, it was not easy to leave a great team from the MAM-Rio, with whom we developed personal friendships, especially the design, production, curatorship, museology and installation teams.

The expectations were high. Villa Aymoré would allow us more control over the spaces and extra time to produce the exhibition, since the PIPA Institute is one of the venture shareholders and where it had already been showing its collection, in different curated exhibitions, since 2018, in addition to commissioning a permanent site specific installation to the building where the gallery is located.

The PIPA 2019 Finalists exhibition at the new space was a huge success, with more than seven hundred people attending the opening event. It presented just minor issues, such as the audience circulation. However, throughout the year, administrative and corporate questions specific to the Villa Aymoré real estate development led us to rethink, again, the venue for the 2020 exhibition.

We discussed some options and at the end we were extremely welcomed by the Paço Imperial for the exhibition to be held there in its magnificent space, from September to November 2020.

We were excited about the show taking place in one of the main museums of Rio de Janeiro, located in the historic centre of the city, until we were surprised, like everyone else, by the Covid-19 pandemic.

We have been dealing with many questions, as have most people and institutions around the world in the face of this crisis. The participation and contribution in coping this moment by all Board members were essential and very helpful. We thank the guest members immensely: Kiki Mazzucchelli, Luís Antônio de Almeida

O Prêmio PIPA desde seu surgimento há 11 anos foi criado com a missão de divulgar, apoiar e estimular a arte contemporânea brasileira, premiando e destacando os artistas de trajetória recente porém consistente.

O maior desafio num projeto de longo prazo como o PIPA é estabelecer padrões que funcionem e não requeiram uma frequente reavaliação, que custam tempo e consomem energia. O ideal seria aplicar recursos em algumas (poucas) inovações a cada ano. Num processo Darwiniano, as que se mostram mais adequadas às circunstâncias são incorporadas e as que perdem o propósito ficam pelo caminho.

Alguns contratemplos foram enfrentados ao longo desses anos, mas 2020 desde o início se mostrou o ano mais adverso.

As questões já começaram em 2019, quando fizemos uma experiência importante: mudar o local da exposição dos quatro finalistas do MAM-Rio, nosso parceiro por nove anos, para a Villa Aymoré, na Glória. Além das dificuldades normais que vêm com todas as mudanças, não foi fácil deixar de contar com os profissionais do MAM-Rio da mais alta qualidade e com quem desenvolvemos amizades pessoais, principalmente as equipes de design, produção, curadoria, museologia e montagem.

As expectativas eram grandes. A Villa Aymoré nos permitiria maior controle sobre espaços e mais tempo para montar a exposição uma vez que o Instituto PIPA é acionista do empreendimento e onde já vinha fazendo exposições de diferentes recortes de sua coleção desde 2018, além de ter comissionado uma instalação *site specific* permanente de **Henrique Oliveira** para o prédio onde está a galeria.

A exposição dos finalistas do PIPA 2019 no novo espaço foi um sucesso, com mais de setecentas pessoas comparecendo no evento de abertura, mas apresentou alguns desafios, como a circulação de público. Ao longo do ano, no entanto, questões administrativas e societárias específicas do empreendimento Villa Aymoré nos levaram a repensar, novamente, o local da exposição para 2020.

Discutimos algumas alternativas e fomos extremamente bem acolhidos pelo Paço Imperial para que a exposição ali se realizasse em seu magnífico espaço, de setembro a novembro de 2020.

Estávamos animados com essa novidade da mostra se realizar em um dos principais museus do Rio de Janeiro, localizado no centro histórico da cidade, até sermos surpreendidos, como todos, pela pandemia do Covid 19.

Enfrentamos muitos questionamentos, assim como a maioria das pessoas e instituições pelo mundo diante dessa crise. A participação e contribuição no enfrentamento desse momento por todos membros



Henrique Oliveira

“Desnatureza 3”, 2018, site-specific, madeira compensada, cola e papelão, 7,60 × 9 × 6 m, obra comissionada, instalação permanente localizada na Villa Aymoré, Glória, Rio de Janeiro // **“Desnatureza 3”**, 2018, site-specific, plywood, glue and cardboard, 7,60 × 9 × 6 m, commissioned work, permanent installation at Villa Aymoré, Glória, Rio de Janeiro

There were no changes in the nomination process, although it already happened in a time of social isolation. On average, the artists' return was even faster, only some struggling to send the documents. The 66 participating artists come from all regions of the country showing a diversity of works and trajectories. One fact caught our attention. If 2019 was the year in which we had the least number of artists nominated for the first time, and the statistics showed a curve in that direction, in 2020 the opposite occurred: it was the year with the most newcomers. On the other hand, the two years have a similar percentage of artists already represented by galleries. These observations can be verified in the statistics exhibited in this publication.

Braga, Marcelo Mattos Araújo, Moacir dos Anjos and Tadeu Chiarelli; and obviously to our permanent Board member who shares this project with us since the beginning, Luiz Camillo Osorio.

At a time of crisis like this, continuing with the Prize is already a winning and relevant contribution, as our dear Board member, Tadeu Chiarelli expressed it briefly and clearly. We decided that we would do the entire Prize process: the nominations, artists profile pages on the website, video interviews, selection of finalists, PIPA Online and release the catalogue in 2020. The only exception regards the finalists' exhibition. Due to the circumstances of uncertainty in which crowds and events of this nature should be avoided for an indefinite time, the exhibition was postponed with hopes to happen in 2021 at Paço Imperial, on a date to be scheduled in the near future.

In June, we announced the four finalists, who received half of their cash donation. Each one will receive a total of thirty thousand Reais (R\$30,000).

They were selected by the Board following the criterion of artists with recent but relevant trajectories. As it is a subjective definition, the interpretation of these points is always a matter of great discussion and evaluation, reviewing their biographies and works on the artists' profile pages at www.premiopipa.com. Many others could be among the finalists, but we have to reach an agreement, and this year the four shortlisted artists were **Gê Viana** (MA), **Maxwell Alexandre** (RJ), **Randolpho Lamonier** (MG) and **Renata Felinto** (SP / CE). They are artists with different backgrounds and paths, who discuss our time through different medium. The winner of the PIPA Prize 2020 will be chosen from these four artists, after the exhibition's opening, by the Award Jury, to be defined in 2021. In addition to the works to be shown at the exhibition, the artist's portfolio and a letter explaining the project that would be carried out with the extra donation of thirty thousand Reais (R\$30,000) reserved to the winning artist, will be the key factors for the selection of the winner of this eleventh edition of the Prize.

PIPA Online, the category in which all nominees of the current edition are invited to take part, had 56 participants. A record number, of 20 artists, were qualified for the second round with more than 500 votes each. During the 16 days of voting, there were a total of 33,038 votes.

Each year the artists show new ideas for their campaigns on the search for votes. This year **Renata Felinto** created specific works for the PIPA Online period and asked black women to vote for her. The indigenous people organized a series of "Lives" on Instagram (this type of interaction on social media became very popular in this pandemic period, in the *new normal*) with several conversations, to promote **Isael Maxakali** who ended up being the great winner of PIPA Online, receiving 4,210 votes in the second round, breaking a new record.

do Conselho foram essenciais e muito produtivas. Agradecemos imensamente aos conselheiros convidados: Kiki Mazzucchelli, Luís Antônio de Almeida Braga, Marcelo Mattos Araújo, Moacir dos Anjos e Tadeu Chiarelli, e é claro ao nosso conselheiro permanente que divide conosco esse projeto desde o início, Luiz Camillo Osorio.

Como colocou de maneira sucinta e objetiva nosso querido Conselheiro Tadeu Chiarelli, num momento de crise como esse, manter o Prêmio já é uma vitória e uma importante contribuição. Decidimos que faríamos todo o processo do Prêmio, indicações, páginas dos artistas no site, videoentrevistas, seleção de finalists, PIPA Online e o catálogo ainda em 2020, com exceção da exposição dos finalists. Devido às circunstâncias em que aglomerações e eventos dessa natureza devem ser evitados por um prazo indeterminado, a mostra foi adiada com previsão para acontecer em 2021 no Paço Imperial, em data a ser definida futuramente.

Em junho anunciamos os quatro finalists, que receberam a metade do valor da doação que lhes é destinado. Cada um receberá até a exposição um total de R\$30 mil.

Eles foram selecionados pelo Conselho seguindo os parâmetros de artistas com trajetórias recentes porém relevantes. Como não há um critério objetivo, o entendimento desses pontos é sempre motivo de grande debate e avaliação, revendo nas páginas dos artistas no site www.premiopipa.com suas biografias e trabalhos. Vários outros poderiam estar entre os finalists, mas temos que chegar a um consenso, e este ano os quatro artistas escolhidos foram **Gê Viana** (MA), **Maxwell Alexandre** (RJ), **Randolpho Lamonier** (MG) e **Renata Felinto** (SP/ CE). São artistas com origens e caminhos diversos, que discutem através de mídias variadas o nosso tempo. O vencedor do Prêmio PIPA 2020 que será escolhido entre esses quatro artistas, por um Júri de Premiação será definido em 2021, após a montagem da exposição. Além dos trabalhos a serem apresentados na exposição, o portfólio do artista e uma carta explicando projeto a ser realizado com a doação extra de R\$30mil, serão os fatores determinantes para a seleção do vencedor desta décima primeira edição do Prêmio.

O PIPA Online, a categoria em que todos artistas da edição são convidados a concorrer, contou com 56 participantes. Um número recorde, de 20 artistas, foram classificados para o segundo turno com mais de 500 votos cada um. Em 16 dias de votação foi um total de 33.038 votos.

Os artistas sempre fazem campanhas para os votos e todos anos surgem novidades. Neste ano **Renata Felinto** criou trabalhos específicos para o período do PIPA Online e conclamou as mulheres negras a votarem nela.

As indicações esse ano ocorreram normalmente, apesar de já acontecerem num momento de isolamento social. Na média o retorno dos artistas foi até mais rápido, com a exceção de uma dificuldade maior no envio de documentos. São 66 artistas participantes, com representantes de todas as regiões do país com trabalhos e trajetórias diversas. Um fato nos chamou a atenção. Se 2019 foi o ano em que tivemos menor número de artistas indicados pela primeira vez, e o gráfico nos mostra uma curva nessa direção, em 2020 ocorreu o oposto, foi o ano com mais estreados. Mas por outro lado, os dois anos apresentam percentual semelhante de artistas representados por galerias. Essas observações podem ser verificadas nos gráficos de estatísticas que constam nesta publicação.



Arissana Pataxó

PIPA Online 2016

“Meruka”, 2007, técnica mista sobre tela, 70 × 50 cm, PIPA Institute Collection // “Meruka”, 2007, mixed technique on canvas, 70 × 50 cm, PIPA Institute Collection

For the third time, an indigenous artist is the most voted by popular vote on the internet. In 2019, **Denilson Baniwa** was elected with 1,474 votes in the second round, and in 2016, **Jaider Esbell** and **Arissana Pataxó**, with 3,789 and 3,686 votes respectively at the end of the second round, were the most voted.

Isael Maxakali, who received a cash donation of fifteen thousand Brazilian Reals (R\$15,000), lives in the Aldeia Nova, in the municipality of Ladainha, in Minas Gerais, and through his work with films and drawings, mainly of animals and yãmiyxop spirits wants to disseminate and strengthen the Tikmũ’ün people (his indigenous ethnic group, the Maxakali).

The PIPA Prize has a relevant presence on the internet, beyond the PIPA Online award. Its websites at www.premiopipa.com (Portuguese version) and at www.pipaprize.com (in English) are an important research platform with a significant database. The 480 participating artists, including all since the first edition in 2010, have their profile pages with complete information including biographies, video interviews and photos of their artworks. The websites also have a cultural agenda and exclusive critical texts. In the period of social isolation, we selected special posts. In the social media, in the last year, we had a 60% increase in the number of followers on Instagram (16,000); on Facebook, currently, there are more than 200,000 followers; in our Youtube channel we have over 1,000 subscribers, and 223,000 views, with more 300 videos available (these videos can also be viewed on the websites, where there are over 600 videos produced exclusively for PIPA).

Following the saying of transforming a lemon into lemonade, we took advantage of the moment for the finalists to widen the exposure of their work, allowing more access to a larger audience that often do not have access to art shows. During the period in which the exhibition would have taken place at Paço Imperial, we created the extra event Finalists Take Over 2020, in which each of them had a week dedicated for themselves at our websites and social networks to show special content and material.

—

There is a lot of work to be done to keep and continue developing this project, especially in turbulent times as we are experiencing.

—

Já os indígenas organizaram uma série de “Lives” no Instagram (esse tipo de interação na mídia social se popularizou muito nesse período de pandemia, no *novo normal*) com várias conversas, para promover **Isael Maxakali** que acabou sendo eleito o grande vencedor do PIPA Online, recebendo no segundo turno 4210 votos, batendo um novo recorde.

Pela terceira vez um artista indígena é o mais votado através de voto popular na internet. Em 2019, **Denilson Baniwa** foi eleito com 1474 votos no segundo turno, e em 2016, **Jaider Esbell** e **Arissana Pataxó**, com 3789 e 3686 votos respectivamente no final do segundo turno, foram os mais votados.

Isael Maxakali, que recebeu a doação de R\$15 mil, vive na Aldeia Nova, no município de Ladainha, em Minas Gerais, e através de seu trabalho com filmes e desenhos, principalmente, de animais e espíritos yãmiyxop quer divulgar e fortalecer os Tikmũ’ün (povo Maxakali).

Além do PIPA Online, o Prêmio PIPA tem presença relevante na internet. Seus sites em www.premiopipa.com (em português) e www.pipaprize.com (em inglês), são uma importante plataforma de pesquisa com significativa base de dados. São páginas dos 480 artistas participantes desde a primeira edição em 2010, com informações completas incluindo biografias, vídeo entrevistas e fotos de trabalhos. Os sites contam ainda com uma agenda cultural e conteúdo exclusivo de textos críticos. No período de isolamento social organizamos material especial. Nas mídias sociais, tivemos no último ano um aumento de 60% no número de seguidores no Instagram (16 mil), no Facebook são mais de 200 mil seguidores, em nosso canal de Youtube temos mais mil assinantes, e 223 mil visualizações, com mais de 300 vídeos disponíveis (esses vídeos também podem ser visualizados nos sites, onde há um total de mais 600 vídeos produzidos exclusivamente para o PIPA).

Na linha de transformarmos um limão em limonada, aproveitamos o momento para que os finalistas divulguem mais seus trabalhos, com mais acesso a um público mais abrangente e que muitas vezes não têm acesso à exposições. No período em que teria acontecido a exposição no Paço Imperial, criamos o evento extra Ocupação dos Finalistas 2020, em que cada um deles teve uma semana dedicada em nossos sites e redes sociais para mostrar conteúdo e material especial.

—

Com tudo isso há muito trabalho a ser feito para manter e dar continuidade a esse projeto, principalmente em tempos turbulentos.

—



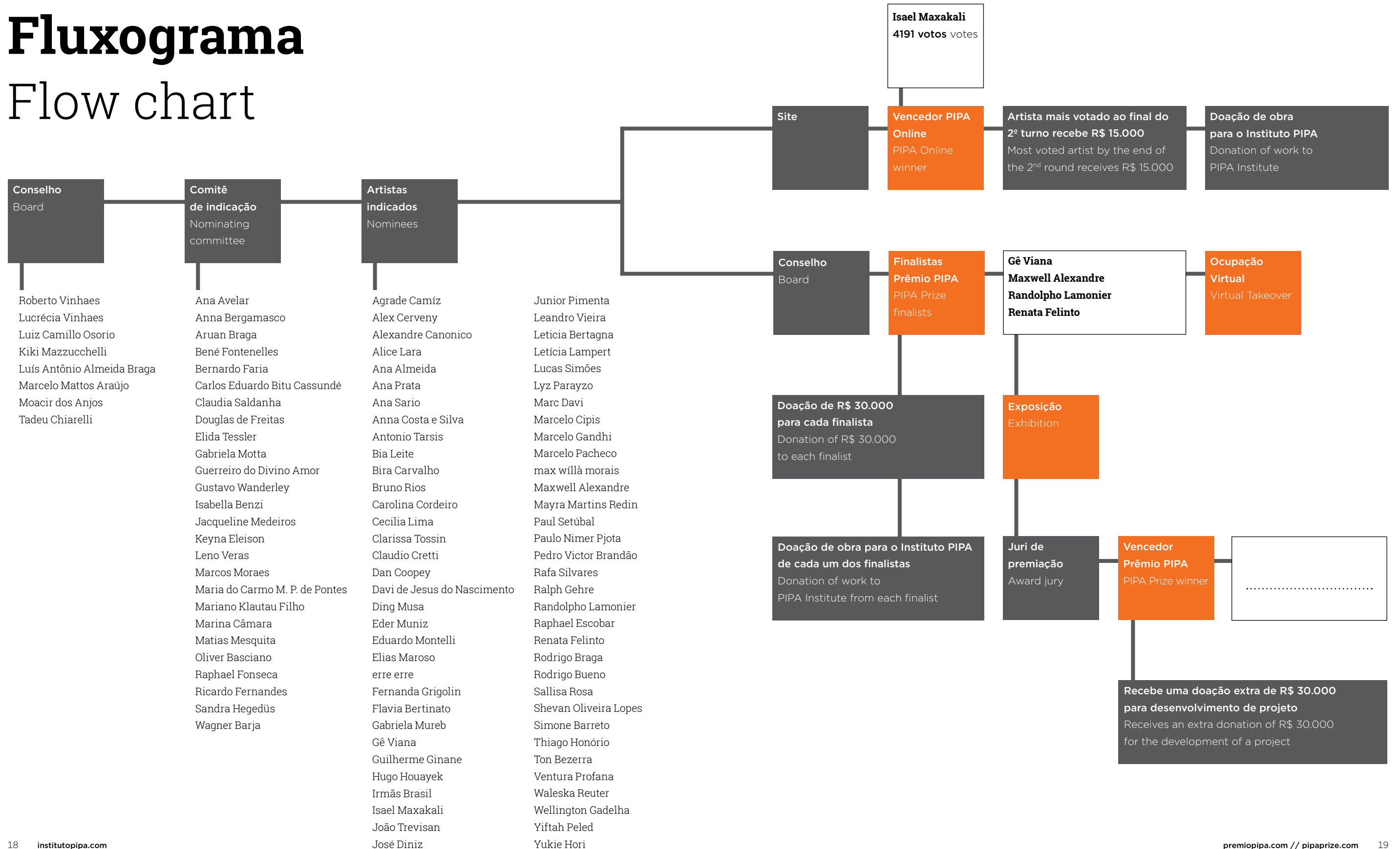
Denilson Baniwa

PIPA Online 2019

“Forget me, please!”, 2017, acrílica sobre tela, 20 × 30 cm, Coleção Instituto PIPA // “Forget me, please!”, 2017, oil on canvas, 20 × 30 cm, PIPA Institute Collection

Fluxograma

Flow chart



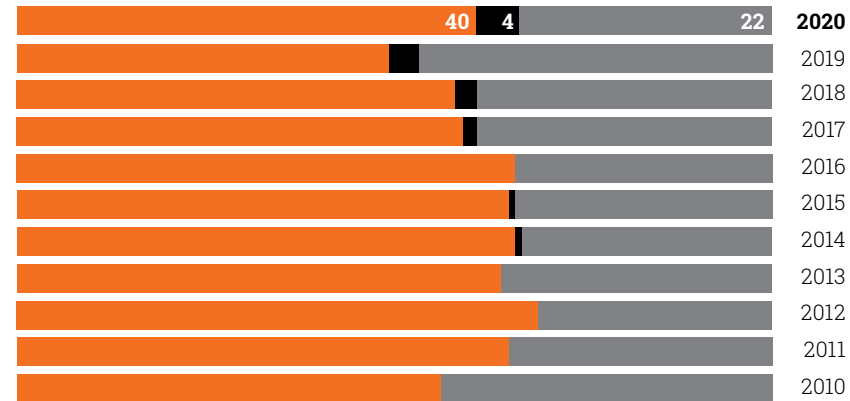
Estatísticas

Statistics

Gênero

Gender

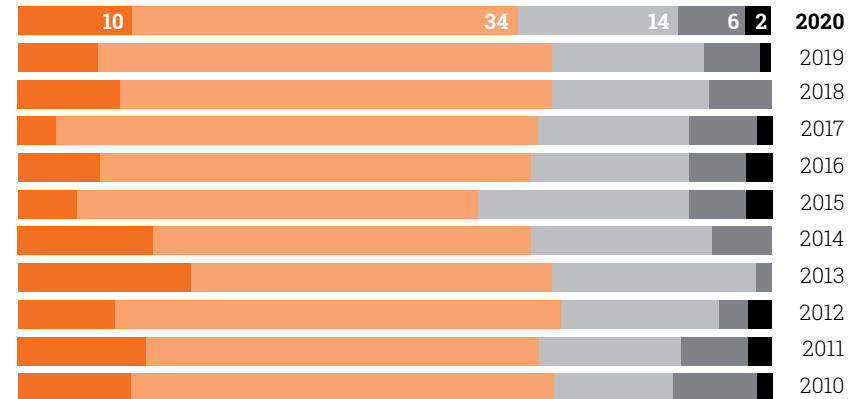
- Masculino // Male
- Feminino // Female
- Outros // Others



Faixa etária

Age range

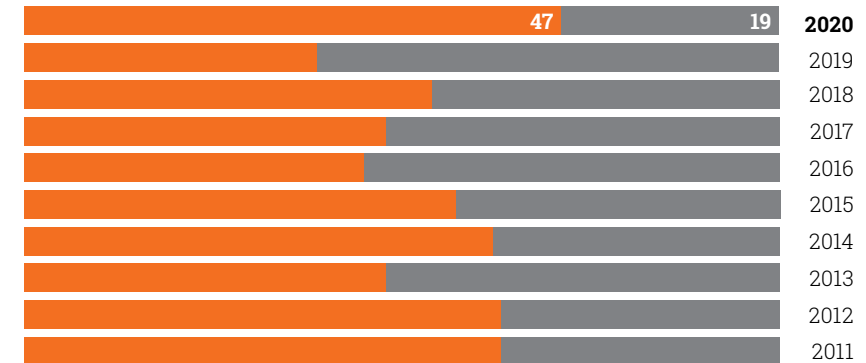
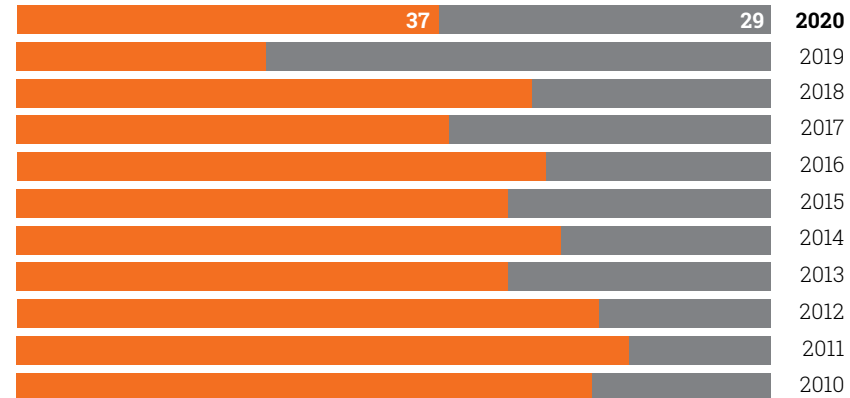
- 20 - 30
- 31 - 40
- 41 - 50
- 51 - 60
- + 60



Representado por Galeria

Has gallery representation

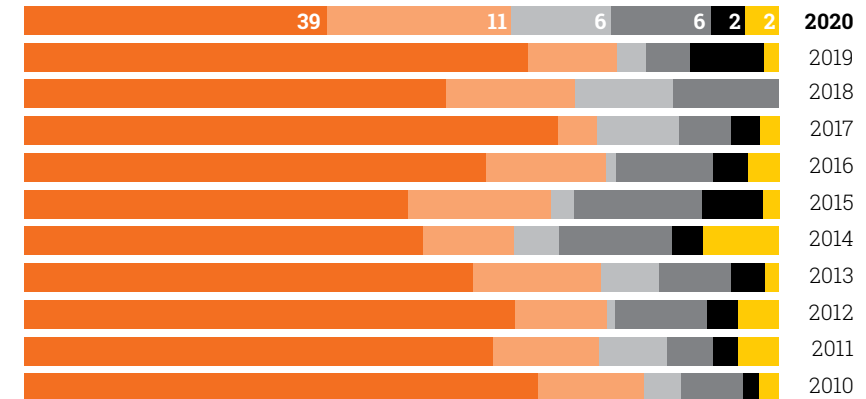
- Sim // Yes
- Não // No



Veze que participou

Number of times participating

- 1
- 2 - 9



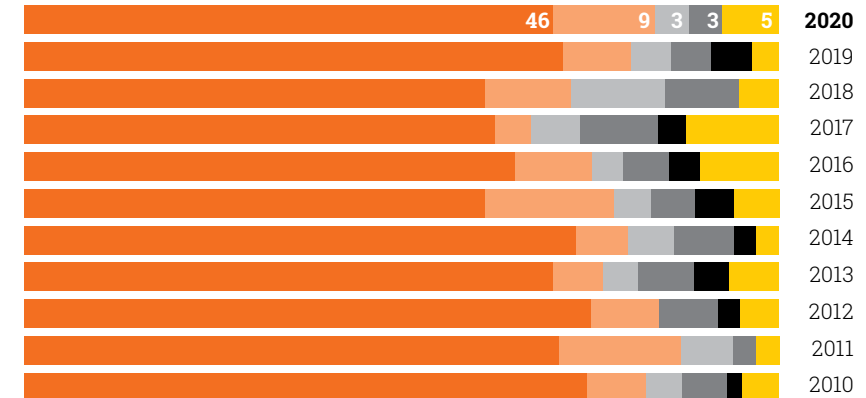
Região de nascimento

Birthplace region

Região de residência

Region of residence

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



Prêmio PIPA 2020

PIPA Prize 2020

Finalistas

Finalists

Gê Viana

Randolpho Lamonier

Renata Felinto

Maxwell Alexandre

—

Conselho Prêmio PIPA PIPA Prize Board

Roberto Vinhaes

Lucrecia Vinhaes

Luiz Camillo Osorio

Conselheiros Fundadores

Founding Members

—

Conselheiros Convidados

Invited Board Members

Kiki Mazzucchelli

Curadora e crítica independente radicada em Londres, Reino Unido

Independent critic and curator based in London, UK

Luís Antônio de Almeida Braga

Colecionador

Art collector

Marcelo Mattos Araújo

Superintendente Executivo do Instituto Moreira Salles,

Presidente do IBRAM de 2016 a 2018 e Secretário da Cultura

do Estado de São Paulo de 2012 a 2016

Executive Superintendent of Instituto Moreira Salles,

President of IBRAM from 2016 to 2018

and Secretary of Culture of São Paulo from 2012 to 2016

Moacir dos Anjos

Coordenador de Artes Plásticas da Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco

Visual Arts Coordinator at Fundação Joaquim Nabuco, Pernambuco

Tadeu Chiarelli

Diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo de 2015 a 2017

e professor do curso de Artes Visuais da USP

Director of Pinacoteca of São Paulo from 2015 to 2017

and professor at Visual Arts College of University of São Paulo

—

Comitê de Indicação

Nominating Committee

Ana Avelar_crítica/curadora (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Anna Bergamasco_galerista (Itália) gallerist (Italy)

Aruan Braga_diretor de Organização Social (Sudeste) Director of Social Organization (Southeast)

Bené Fontenelles_curador (Centro-oeste) curator (Center West)

Bernardo Faria_colecionador (Sudeste) Collector (Southeast)

Carlos Eduardo Bitu Cassundé_crítico/curador (Nordeste) critic/curator (Northeast)

Claudia Saldanha_crítica/curadora (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Douglas de Freitas_crítico/curador (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Elida Tessler_artista (Sul) artist (South)

Gabriela Motta_crítica/curadora/pesquisadora (Sul) critic/curator/research (South)

Guerreiro do Divino Amor_artista (Sudeste) artist (Southeast)

Gustavo Wanderley_crítico/curador (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Isabella Benzi_crítica/curadora (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Jacqueline Medeiros_crítica/curadora (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Keyna Eleison_crítica/curadora (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Leno Veras_crítico/curador (Sudeste) critic/curator | Southeast

Marcos Moraes_professor (Sudeste) professor (Southeast)

Maria do Carmo M. P. de Pontes_curadora (Reino Unido) curator (UK)

Mariano Klautau Filho_crítico/curador (Norte) critic/curator (North)

Marina Câmara_professora/crítica/curadora (Sul) professor/critic/curator (Sul)

Matias Mesquita_artista (Centro-oeste) artist (Center West)

Oliver Basciano_jornalista (Reino Unido) journalist (UK)

Raphael Fonseca_crítico/curador (Sudeste) critic/curator (Southeast)

Ricardo Fernandes_crítico/curador (Sudeste) critic/ curator (Southeast)

Sandra Hegedüs_colecionadora (França) collector (France)

Wagner Barja_artista (Centro-oeste) artist (Center West)

—

Finalistas

Finalists

Gê Viana

Maxwell Alexandre

Randolpho Lamonier

Renata Felinto

Os quatro finalistas foram escolhidos em reunião do Conselho do Prêmio PIPA entre os 66 artistas participantes desta edição de 2020, baseados em sua trajetória e em suas páginas no site do Prêmio PIPA.

—

The four finalists were chosen at the PIPA Prize Board meeting from the 66 participating artists of this 2019 edition, based on their career and their profile pages on the PIPA Prize website.

Gê Viana

Santa Luzia, MA, 1986 // Vive e trabalha em São Luís, MA // Kogan Amaro, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2019 e 2020, Finalista do Prêmio PIPA 2020

Santa Luzia, Brazil, 1986 // Lives and works in São Luís, Brazil // Kogan Amaro, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 and 2020 nominee and PIPA Prize 2020 Finalist

cargocollective.com/gcart

—

Produz colagens decoloniais analógica e digital e usa imagens de arquivo para transpor seus trabalhos. Inspirada pelos acontecimentos da vida familiar e o seu cotidiano num confronto entre a cultura colonizadora hegemônica e seus sistemas de arte e comunicação. Nascida na zona rural do Maranhão, Gê Viana desenvolve um trabalho iniciado a partir da construção de arquivos visuais e da manipulação dessas imagens, problematizando questões relacionadas à ancestralidade afro-indígena e à normatividade de gênero e da sexualidade humana. A partir de fotografias, fotomontagens e ações urbanas, realiza intervenções visuais em fachadas de casas de taipa e muros urbanos, aos quais acrescenta camadas relacionadas ao pixo e à presença de corpos e atitudes marginalizados pela sociedade hegemônica. Em alguns trabalhos, estabelece diálogos com os campos da dança e da performance, dedicando-se ao que chama de corpografia do pixo, em processos nos quais busca ressaltar dimensões artísticas e performáticas da mesma atividade, assim como aspectos corporais geralmente invisibilizados pela sociedade imposta aos pixadores.

Por **Daniel Toletto**

—

She produces decolonial digital and analog collages and archival images to create her artworks, inspired by the events of her family life and day-to-day existence confronting the hegemonic colonizing culture and its systems of art and communication. Born in the rural region of Maranhão, Gê Viana produces work which began with the construction of visual archives and the manipulation of their images, exploring issues relating to afro-indigenous ancestry and the normativity of gender and human sexuality. Using photographs, photomontages and urban actions, she stages visual interventions on the façades of wattle-and-daub houses and urban walls, to which she adds layers relating to the tags (“pixo”) and the presence of bodies and attitudes marginalized by hegemonic society. In some artworks, she creates dialogues between the fields of dance and performance, dedicating herself to what she calls the corpography of tagging, in processes where she seeks to emphasize the artistic and performative dimensions of the same activity, in addition to the corporeal aspects generally rendered invisible or unseen by the society imposed on the taggers.

“**Sobreposição da História**”, 2019, performer Gê Viana, fotografia de Alex Oliveira, plantação de cana no Jaca, Jardim Canadá, MG. Junto, Jamaicanos cortando cana (1880). Lambe-Lambe em sacos de rafia, 160 x 200 cm (à direita) // “**Sobreposição da História**”, 2019, performer Gê Viana, photo by Alex Oliveira, sugar cane plantation at Jaca, Jardim Canadá, MG. Along-side, Jamaicans cutting sugar cane (1880). Street posters in raffia sacks, 160 x 200 cm (on the right)



Herança de capelobo é fazer brotar árvore no umbigo

Capelobo's legacy
is to make trees
sprout in our navels

Beatriz Lemos

—

Deixe sinais de luta.
Deixe sinais de triunfo.
E deixe sinais.

Leave signs of a struggle.
Leave signs of triumph.
And leave signs.

Cheryl Clarke

Memory is treacherous. We record memories, shared with experiences and set in different times, on the surface of the skin. Collective, ancestral memories that don't allow us to forget. Sometimes pain or the act of silencing penetrates our bodies more deeply, creating layers of trauma inherited for generations. But we also retain smiles on this same skin, meetings, musicality, the power of love, memories that are sometimes barely accessible in the light of the traps of these ruins in which we live. Because the scars intrinsic to the structural mechanisms of racism, which divert us from ways of life that would allow us to construct concepts of collectiveness, belonging and presentification, are also treacherous.

“The very serious function of racism is distraction,” says Toni Morrison. When we have to constantly respond to a history of subalternization, we are forced to forget that escape routes and disobedience of the mechanisms of control and death have always existed – and more importantly: they were created by us. Of course, there are the urgencies of denunciation, which cry out for measures of reparation. But there are pathways, within the subtleties of the imaginary, on which we can elaborate memories that are yet to come or letters that were already sent. Where we can define the linearity or otherwise of our histories. Memory can be treacherous, but it also holds the power of choices. And so, we will no longer leave our albums empty.

—

The fabulation of the archive

The incompleteness of what is usually propagated as archival truth attests to the great failure that are historical narratives based on accounts and inventories of images. What is left out of the historical record denotes political choices based on power structures, racism, ethnocide, and cross-sections of class and gender. The untold stories point towards the directives of the colonial project that infer, at their core, the de-subjectivization and dehumanization of the bodies which inhabit the broad spectrum of dissent, and the dismantling of memory and its epistemologies.

Collections are narratives organized to recount specific, predetermined stories from points of view, value judgments, the mouths and eyes of those who occupy the privileged position of the record. Historically, these representations have been constructed by the white, patriarchal imaginary and carry with them all the authorizations conferred by the system of symbolic and intellectual access. Over the course of time, western memory has been constructed from archives. Words and images are presented as historical proof that something existed. Thus, the documentary and imagetic inventories of a culture, according to Eurocentric criteria, colonially known as universal, prove existences and deeds.



“da cana sai cristal, búzios do broto do bastão”, 2019, colagem manual, 210 × 297 cm. Grupo de trabalhadoras australianas da Ilha dos Mares do Sul em uma plantação de cana-de-açúcar perto de Cairns, Queensland, por volta de 1895 // “da cana sai cristal, búzios do broto do bastão”, 2019, manual collage, 210 × 297 cm. Group of Australian South Sea Islander women labourers on a sugar cane plantation near Cairns, Queensland, circa 1895.

A memória é traiçoeira. Gravamos na superfície da pele lembranças que se encontram compartilhadas com vivências, ambientadas em tempos distintos. Uma memória comunitária, ancestral, que não nos deixa esquecer. Por vezes a dor ou o silenciamento cravam com mais força no corpo, criando camadas de traumas herdados por gerações. Porém, também guardamos nessa mesma pele os sorrisos, os encontros, a musicalidade, a potência do amor, lembranças por vezes pouco acessíveis diante das armadilhas dessas ruínas em que vivemos. Pois traiçoeiras também são as sequelas intrínsecas aos mecanismos estruturais do racismo, que nos desviam de modos de vida que permitam construir conceitos de coletividade, pertencimento e presentificação.

“A função primordial do racismo é a distração”, diz Toni Morrison. Quando temos de constantemente responder a um histórico de subalternização, nos forçam esquecer que as rotas de fuga e a desobediência aos dispositivos de controle e de morte sempre existiram – e o mais importante: foram elaboradas por nós. De certo existem as urgências da denúncia, que gritam por medidas de reparação. Mas há caminhos, dentro das sutilezas do imaginário, nos quais podemos elaborar memórias que ainda virão ou escrever as cartas que já foram enviadas. Onde podemos definir a linearidade ou não de nossas histórias. A memória pode ser traiçoeira, mas também guarda a potência das escolhas. E assim, não mais deixaremos nossos álbuns esvaziados.

—

And en route to the demolition of universal standards of knowledge and existence, we have worked tirelessly to develop a systemic and radical thought that provides due support for the insurgencies that manifest themselves in the decolonization of bodies and the unconscious, so that such insurgencies can codify and corrupt the colonial procedures of coercion and erasure.

Attention to symbolic production as a space for the perpetuation of power relations, which constitute the dominant field of the recognition of identities, has been demanded by artists and intellectuals who, in insisting on the autonomy of their subjectivities, have swept away the conditions of entry intended for the prototype of corporeal coloniality and given permission to invent. This requirement has nothing to do with the demand for failed regimes of representativity, manifesting itself, by contrast, as conjuring, witchcraft and the ritual of reconstructing a common genealogy between different space-times.

—

“Sapatonas on-line que a gente não deixe de expressar nem um tipo de sentimento”, 2018, colagem digital a partir das imagens dos fotógrafos Seydou Keïta (1856) e Colin Jones (1973) // **“Sapatonas on-line que a gente não deixe de expressar nem um tipo de sentimento”,** 2018, digital collage from images of the photographers Seydou Keïta (1856) and Colin Jones (1973)



A fabulação do arquivo

A incompletude do que é usualmente propagado enquanto verdade arquivística manifesta a grande falha que são as narrativas históricas embasadas em relatos e inventários de imagens. O que é deixado de fora do registro histórico denota escolhas políticas calcadas em estruturas de poder, racismo, etnocídio e em recortes de classe e gênero. As histórias não contadas apontam as diretrizes do projeto colonial que conjecturam em seu cerne a dessubjetivação e desumanização dos corpos que habitam o amplo espectro das dissidências, bem como o desmantelamento da memória e suas epistemologias.

Acervos são narrativas organizadas para contar histórias específicas e pré-determinadas a partir de pontos de vista, juízos de valor, boca e olhos de quem ocupa a posição privilegiada do relato. Historicamente, essas representações são construídas pelo imaginário branco e patriarcal e carregam consigo todas as autorizações concedidas pelo regime de acesso simbólico e intelectual. No conduto do tempo, a memória ocidental é feita de arquivo. Palavras e imagens são colocadas como provas históricas de que algo existiu. Assim, os inventários documentais e imagéticos de uma cultura, segundo critérios eurocêntricos, colonialmente ditos universais, comprovam existências e feitos.

E na rota para a demolição dos padrões universais de conhecimento e existência, temos trabalhado de forma incansável na elaboração de um pensamento sistêmico e radical que proporcione os devidos suportes às insurgências que se manifestam na descolonização dos corpos e do inconsciente, de forma que tais insurgências codifiquem e corrompam os procedimentos coloniais de coerção e apagamento.

A atenção para a produção simbólica como um espaço de perpetuação das relações de poder, por configurar campo dominante de reconhecimento das identidades, tem sido reivindicada por artistas e intelectuais que, ao insistirem na autonomia de suas subjetividades, ceifam os condicionamentos de ingresso destinados ao protótipo da colonialidade corpórea e fundam a permissão do fabular. Tal exigência nada tem a ver com a demanda pelos falidos regimes de representatividade, manifestando-se, pelo contrário, como conjuro, feitiço e ritual de reconstrução de uma genealogia comum entre diferentes tempos-espacos.

—



“Sobreposição da história”, 2019, lavando o suor o cansaço dos nossos, extração do caldo de cristal. Performer Eliza Afrofuturista, canavial da Bet no bairro Lindéia, rua Cana da Índia, MG // **“Sobreposição da história”,** 2019, washing the sweat and the fatigue of our people, extraction of crystal broth. Performer Eliza Afrofuturista, Bet's cane field at Lindéia neighbourhood, Cana da Índia St., Brazil

Dialogs

In the documentary *Orí* (1996), Beatriz Nascimento introduces us to her *atlantic* condition, taking her black body as individual in the same way that it is constituted in collectivity, as a place for recording her history and migrations. The loss of the image mislaid in the diaspora is a central theme of this work, where Beatriz associates image and body with the construction of identity, not only that of the individual, but of the collective body, by introducing the notion of memory that is revived in rhythm and movement, in the establishment of any grouping or spatiality of black bodies, resignifying the concept of the *quilombo* or runaway slave community. The author states: “[...] memory is the contents of a continent, of its life, its history, its past. As if the body were the document”.

An impeccable gesture of speculation in relation to this body freed from the racist demands that operate based on epistemicide can be seen in the film ‘The Watermelon Woman’, by Cheryl Dunye. Also produced in the 1990s, the work is an important reference in studies of black lesbianities and cinematic cultural history, denouncing invisibility and marginalization precisely through the creation of an archive. Dunye creates a fictional film disguised as a documentary to construct an imaginary out of fabulation. Through a fictitious archive, the film (re-)claims the lives of black and lesbian women and their stories which certainly existed but were never documented. In this way, she presents collective memory based on a fabled imagetic series, affirming belonging, legitimation and recognition.

Fabulation thus leads us towards the transition between different temporalities, effecting healing processes in the present to restore the body from the past. We need to see ourselves, but no longer performing the other’s desire for us. The reforestation gesture of this image of representation is well contextualized by Geni Núñez, who brings us the image of violence as a broken mirror, in which, although we see each other clearly: “[...] the image that the colonial mirror returns [...] is distorted - it splits the process of (self-)recognition. Our mirror should be that of the flowing waters, reciprocal and alive. Reforesting our imagination, our relationships, is a fundamental part of restoring health.”

In the shard of time, we see the same loose ends, the same urgencies of the encounter with self-image and the rewriting of our stories. There is an imminent aspect in every black and indigenous body, in the dyke body, in the dissident bodies. We sail at high tide in the gloaming due to the requirements of creation, historicization, archiving and documentation that are responsible for the imagetic legacy we wish to conjure.

Stuck in her inheritances, the artist Gê Viana affirms that the memories of all times, and which have always existed, are present but which were hidden by compulsory heterosexuality or erased by the effective project of whitening in vogue in Brazil, which does not recognize the possibility of indigenous existence in urban environments. In the process of creating inventories, through collage, photography, performance and dance, the artist integrates the iconographic repertoire of the narrative arts of life into bodies that, in the context of a Euro-white History of Art, were represented as subalternized and exoticized. Her work represents the victory of the image, a mechanism of recomposition, both physical and material, symbolic and spiritual.

Diálogos

No documentário *Orí* (1996), Beatriz Nascimento nos introduz a sua condição de *atlântica*, tomando seu corpo negro como individual na mesma medida que se constitui em coletividade, enquanto lugar de registro de sua história e migrações. A perda da imagem extraviada na diáspora é discussão central dessa obra, em que Beatriz associa imagem e corpo à construção da identidade, não somente a individual, mas a do corpo coletivo, ao trazer a noção da memória que se revive em ritmo e movimento, quando na instauração de qualquer agrupamento ou espacialidade de corpos pretos, ressignificando o conceito de quilombo. A autora afirma: “[...] a memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento”.



Um gesto impecável de especulação desse corpo liberto das demandas racistas que operam na base do epistemicídio pode ser visto no filme *The Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye. Também produzida nos anos 1990, a obra se configura como uma importante referência nos estudos das lesbianidades negras e da história cultural cinematográfica, denunciando a invisibilidade e a marginalização justamente por meio da criação de um arquivo. Dunye cria um filme de ficção que se camufla em documentário para edificar um imaginário a partir da fabulação. Por meio de um arquivo fictício, o filme reivindica a vida de mulheres negras e lésbicas e de suas histórias que certamente existiram, mas nunca foram documentadas. Dessa forma, presentifica a memória comum a partir de um conjunto imagético fabulado, fincando pertencimento, legitimação e reconhecimento.

“Chão de Terra Batida, Pedi um retrato meu com mãezinha para minha tia”, 2020, fotografia, dimensões variadas // “Chão de Terra Batida, Pedi um retrato meu com mãezinha para minha tia”, 2020, photography, variable dimensions

Creating the memory of the future

Paridade (Parity) is a series of large photomontages, developed since 2017 for execution, preferably in the Wheat-paste format, establishing a dialogue with the street as an inherent part of its conception. This is because the work operates as an explicit testament to the recognition of indigenous identity, evidencing the broad effects of the colonial necro-project, which in its genocidal plan for the indigenous population, combined with the fallacy of the Brazilian program of miscegenation, stole their birthright to belonging as a people and ethnicity. The work is based on overlapping portraits of people photographed by the artist in various locations of Maranhão, which are placed on the same level as photographs of indigenous leaders, evidencing the constant presence of indigenous phenotypes in urban and rural centers.

"Paridade", 2020, primeira camada
Neide dos Santos do povo Tupinambá,
fotografia de Gê Viana; Segunda
camada Indígena Guaycuru
litogravura de Francis de Castelnau,
Povoado Bahiano, Cururupu, MA //
"Paridade", 2020, first layer Neide dos
Santos do povo Tupinambá, photo
by Gê Viana; Second layer Indígena
Guaycuru lithoengraving by Francis
de Castelnau, Povoado Bahiano,
Cururupu, MA



A fabulação nos encaminharia, assim, em direção ao traslado entre distintas temporalidades, operando processos de cura no presente para restituir o corpo de antes. Precisamos nos ver, porém não mais performando o desejo do outro sobre nós. O gesto de reflorestamento dessa imagem de representação é bem contextualizado por Geni Núñez, que nos traz a imagem da violência como um espelho quebrado, em que, ainda que nos vejamos bem: “[...] a imagem que o espelho colonial devolve [...] é distorcida – cinde o processo de (auto)reconhecimento. Que nosso espelho seja o das águas fluindo, recíproco, vivo. Reflorestar nossa imaginação, nossas relações, é parte fundamental do restabelecimento da saúde”.

No estilhaço do tempo, damos de cara com as mesmas pontas soltas, as mesmas urgências de encontro com a autoimagem e de reescrita de nossas histórias. Há uma instância iminente em todo corpo negro e indígena, no corpo sapatão, nos corpos dissidentes. Navegamos em maré alta no vislumbre por requerimentos de criação, historicização, arquivamentos e documentações que deem conta do legado imagético que desejamos conjurar.

Fincada em suas heranças, a artista Gê Viana afirma presente as memórias de todos os tempos, que sempre existiram, mas que foram ocultas pela heterossexualidade compulsória ou anuladas pelo eficaz projeto de embranquecimento em voga no Brasil, que não reconhece a possibilidade da existência indígena em meios urbanos. No processo de criação de inventários, por meio da colagem, fotografia, performance e dança, a artista integra ao repertório iconográfico da arte narrativas de vida aos corpos que no decurso de uma História da Arte eurobranca foram representados como subalternizados e exotizados. Sua obra é a conquista da imagem, um mecanismo de recomposição tanto físico e material quanto simbólico e espiritual.

—

Criando memória de futuro

Paridade é uma série de fotomontagens em grandes dimensões, desenvolvida desde 2017 para execução, preferencialmente, no formato lambe, estabelecendo o diálogo com a rua como parte inerente à sua concepção. Isso porque o trabalho opera como testemunho explícito de um reconhecimento identitário indígena, evidenciando os amplos efeitos do necroprojeto colonial, que em seu plano de genocídio da população indígena, somado à falácia do programa da miscigenação brasileira, saqueou o direito de um pertencimento enquanto povo, enquanto etnia. A obra é baseada na sobreposição de retratos de pessoas fotografadas pela artista em diversas localidades do Maranhão, que são colocados em paridade com fotografias de lideranças indígenas, evidenciando a presença constante de fenótipos indígenas em centros urbanos e rurais.

The ethnocidal plot resides in this complexity. From the forced confinement of indigenous peoples, who are separated from the centers of power and decision-making, sometimes due to environmental incompatibility with their cosmologies, sometimes because they have been legally confined by the State; the implementation of racist and epistemicidal ideas through a project of whitening the nation, which are approved by miscegenation implemented as a political strategy; to the association of the racialized body, commonly designated as brown, restricted to a biracial conception where the presence of the white is always presumed, sequestering an afro-indigenous epistemological understanding, for example, when the racialities contain multiple nuances unsubmitive to binary or homogeneous thinking.

As such, 'Paridade' represents an ancestral return that institutes itself as pact in the artistic practice of Gê Viana, by reinforcing collective processes through the movement of (re-)claiming her afro-indigenous identity, validating the peoples and culture of the territory known as Maranhão: a gesture ritualized in 'Retiro de caça' (Hunting Retreat), a subseries that forms part of 'Paridade' and which, through the fictionalization of legends and popular secrets of Maranhão, becomes a protective spell for the thousands of indigenous and black women raped under the aegis of the narrative of being "caught in the lasso", romanticized by the patriarchal system.

Also a mechanism of protection and defense, *Sobreposição da história* (Overlapping History) consists of the ritualistic dressing up of black and indigenous women portrayed in environments with an Afrofuturist influence, as part of the photo-performances in a composition showing historical images of black people on sugarcane plantations, in situations of enslavement or precarious working conditions. From the visual similarity between the sugarcane and the crystal selenite, Gê creates a historical relationship, which also moves in different temporalities, between two of the main contexts of enslavement in Brazil – sugar plantations and mining. The healing properties of crystals used medicinally in communion with the characterization rites instituted in the preparation of the photographs, the making of shields, tools and weapons with plant and mineral elements, lead the work in a process of regeneration of the wounds resulting from colonial traumas. The work, conceived as an installation for the exhibition at the Pampulha Museum, Belo Horizonte, deriving from the Bolsa Pampulha 2019 artistic residency, includes photomontages printed on raffia bags, performance practices on video and large-scale selenite.

The visibility of the fluid body in the imaged field of art is revealed in two series of collages: *Atualizações traumáticas de Debret* (Traumatic Updatings of Debret) (2020) and *Sapatonas* (Dykes) (since 2018). The first presents anticolonial re-readings of watercolors printed in lithography between the years 1834 and 1839, as part of the album *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil* (Picturesque and Historical Journey to Brazil) by the French painter and designer Jean-Baptiste Debret. The iconographic series portrays the daily lives of black and indigenous peoples, and the Portuguese court in Rio de Janeiro in the early 19th century and created the imaged repertoire we associate with the colonial period, consequently building the imaginary and visual memory that underpins the formation of Brazil as a nation. Using the language of collage in all its high technical rigor and simple execution, Gê Viana surgically dismantles one of the greatest icons

A trama etnocida reside em uma complexidade tamanha. Desde o confinamento forçado dos povos indígenas, que são apartados dos centros de poder e de tomadas de decisão, ora por incompatibilidade ambiental com suas cosmologias, ora por terem sido juridicamente cerceados pelo Estado. As implementações de ideias racistas e epistemicidas conduzidas por um projeto de embranquecimento da nação e que são aprovadas pela miscigenação implementada como estratégia política. Até a associação do corpo racializado, comumente designado como pardo, restrito a uma concepção birracial em que se pressupõe sempre a presença do branco, sequestrando um entendimento epistemológico afroindígena, por exemplo, quando as racialidades contêm muitas nuances insubmissas ao pensamento binário ou homogêneo.

Também mecanismo de proteção e defesa, *Sobreposição da história* consiste na paramentação ritualística de mulheres negras e indígenas retratadas em ambientações de influência afrofuturista, como parte de fotoperformances em composição com imagens históricas de pessoas negras em canaviais, em situações de escravização ou em condições de trabalho precário. A partir da semelhança visual entre a cana de açúcar e o cristal selenita, Gê cria uma relação histórica, que também se movimenta em diferentes temporalidades, entre dois dos principais contextos de escravização no Brasil – os canaviais e a mineração. As propriedades curativas do uso medicinal dos cristais em comunhão com os ritos de caracterização instaurados na preparação das fotografias, a confecção dos escudos, ferramentas e armas com elementos vegetais e minerais, conduzem a obra em um processo de regeneração das feridas decorrentes dos traumas coloniais. O trabalho, idealizado como instalação para a exposição no Museu da Pampulha, Belo Horizonte, decorrente da residência artística Bolsa Pampulha 2019, contempla as fotomontagens impressas em sacos de ráfia, os processos performáticos em vídeo e selenitas em grandes dimensões.

A visibilidade do corpo fluido no campo imagético da arte é escancarada em duas séries de colagens: *Atualizações traumáticas de Debret* (2020) e *Sapatonas* (desde 2018). A primeira traz releituras anticoloniais das aquarelas impressas em litogravura entre os anos 1834 e 1839, como parte do álbum *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*, de autoria do pintor e desenhista francês Jean-Baptiste Debret. O conjunto iconográfico retrata o cotidiano de negros, indígenas e da corte portuguesa no Rio de Janeiro do início do século XIX e foi o responsável pelo repertório imagético que atribuímos ao período colonial, construindo conseqüentemente o imaginário e memória visual que embasam a constituição do país enquanto nação. Com a linguagem da colagem em seu alto rigor técnico e de simples execução, Gê Viana desmonta cirurgicamente um dos maiores ícones do discurso colonial e da não representação e realiza uma série de remakes das cenas, fazendo uso de ferramentas da ficção especulativa e alcançando a libertação desses corpos, seus momentos de alegria, descanso e conquistas.

Dessa forma, Paridade é retomada ancestral que se instaura como um pacto na prática artística de Gê Viana, ao fortalecer processos coletivos por meio do movimento de reivindicação de sua identidade afroindígena, viabilizando os povos e a cultura do território nominado como Maranhão. Gesto ritualizado em Retiro de caça, subsérie que integra Paridade e que, por meio da ficcionalização de lendas e segredos populares maranhenses, se torna um conjuro de proteção a milhares de mulheres indígenas e negras violadas sob a égide da narrativa de terem sido "pegas no laço", romantizada pelo sistema patriarcal.

of the colonial discourse and non-representation, and performs a series of reworkings of the scenes, using tools of speculative fiction and achieving the liberation of these bodies, their moments of joy, rest and victory.

Similarly, in *Sapatonas* the collages made for different media rewrite scenes and everyday events involving lesbian couples to suggest other possible narratives, deconstructing the pain-based experiences commonly attributed to 'dyke' existences. Juxtaposing romantic scenes, where initially there were images of straight couples, Gê manipulates the love stories to create a record and archive that contrasts with the patriarchal agendas of the control of subjectivities governed by heteronormativity and compulsory heterosexuality.

Given that the fields of symbolic dispute are delineated by colonial parameters, where patriarchy is present in the constitution of the subject, the identities that escape the confines of normativity, combined with the tensions between race, class and gender, are regarded as bodies that can be discarded and are incisively violated by numerous forms of aversion such as misogyny, lesbophobia, dyke-phobia and transphobia, which are nothing more than mechanisms of fear employed in the name of a supposed order and vigilance.

Sapatonas breaks with the perverse game of invisibility or murky mirrors, in which repeated representations of suffering hijack contrary possibilities of life, which is to say, the possibility of living beyond the spectrum of pain is not reflected as a viable option. And it is in the context of this discourse that the dyke body acquires the curse, in the Catholic molds, of unhappiness, physical and symbolic death, and loneliness. But Gê teaches us how to build escape routes, accessing the body's ancestral intelligibility by disseminating references of life, healing, and care.

Ge Viana hits the target and does not miss. A relative of Capelobo, she gains his speed as her inheritance, because our time is crying out. Her work is an indispensable tool by which omitted or untold stories can become conductors in the reinvention of epistemologies, in new methodologies of reclamation and in the drawings of new cartographies, where colonial desire does not result in the negation of our fluid ancestralities, in our experiences at the crossroads.

De forma semelhante, em *Sapatonas* as colagens feitas para diferentes suportes reescrevem cenas e acontecimentos corriqueiros de casais lésbicos para sugerir outras narrativas possíveis, desconstruindo as vivências baseadas na dor comumente atribuídas às existências sapatões. Justapondo cenas românticas, onde inicialmente havia imagens de casais héteros, Gê manipula as histórias de amor criando registro e arquivo em confronto com as pautas patriarcais de controle das subjetividades regidas pela heteronormatividade e heterossexualidade compulsórias.

Tendo em vista que os campos de disputa simbólica são delineados por parâmetros coloniais, onde o patriarcado se faz presente na constituição do sujeito, as identidades que fogem do aprisionamento da normatividade, somado aos tensionamentos entre raça, classe e gênero, são encaradas como corpos passíveis de descarte e se veem incisivamente violentadas por inúmeras formas de aversões como misoginia, lesbofobia, sapatãofobia, transfobia, travestifobia, que nada mais são que mecanismos de medo empregados em nome de uma pretensa ordem e vigilância.

Sapatonas quebra o jogo perverso da invisibilidade ou dos espelhos turvos, nos quais as repetidas representações de sofrimento sequestram possibilidades de vida contrárias, ou melhor, a possibilidade de viver fora do espectro da dor não se reflete como uma opção viável. E é no embalo desse discurso que o corpo sapatão ganha a maldição, aos moldes do catolicismo, da infelicidade, mortes físicas e simbólicas, solidão. Entretanto, Gê nos ensina a construir rotas de fuga, acessando a inteligibilidade ancestral do corpo, ao disseminar referências de vida, de cura e cuidado.

Gê Viana dispara certo, sem desvios. Parente de capelobo, ganha como herança sua rapidez, pois nosso tempo grita. Sua produção é dispositivo imprescindível para que histórias omitidas ou não contadas se tornem condutoras na reinvenção de epistemologias, em novas metodologias de reivindicação e nos esboços de cartografias inéditas, onde o desejo colonial não incida no afastamento de nossas ancestralidades fluídas, em nossas vivências pelas encruzilhadas.



"Paridade", 2017, primeira camada
Valter Ilson Costa, comunidade
Nambuaçu de Baixo, Rosário, MA;
Segunda camada índio da Amazônia
o Mundé, foto de Lévi-Strauss.
Lambe-Lambe, 180 × 100 cm //
"Paridade", 2017, first layer
Valter Ilson Costa, Nambuaçu de Baixo
community, Rosário, MA; second layer
indigenous Mundé kid from Amazonia,
photo by Lévi-Strauss. Street poster,
180 × 100 cm

Luiz Camillo Osorio conversa

com Gê Viana

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Gê Viana

—

Tell us a little about your training: did it take place in São Luiz? At an Art School?

My training took place in the State's education system, in the countryside of Maranhão. Shortly after my mother got a job as a domestic worker and moved to the capital, and there I had the opportunity to do technical training at the theater, where I had more contact with art history, which I enjoyed more than acting. I studied at the Federal University of Maranhão - UFMA, taking the Visual Arts course.

—

What is the artistic scene like in Maranhão? What's the institutional circuit like? What are the powers and challenges of this marginal context?

Maranhão is a huge settlement. It has productions that come out of events and festivals like *bumba meu boi*, when master singers compose songs, and others create sculptural objects of the masks of Cazumbá and embroidery for clothing. The religious festivals, the *quilombos* (Brazilian hinterland communities founded by enslaved people of African origin), the popular festivals, the richness of our culture produce lots of emerging artists in the creation of narratives, mixing different languages from the visual with the audiovisual arts, so-called contemporary with the events and festivals. I have observed that our generation continues this legacy of recording the daily lives of our people due to the need to show its beauty and to offer testimony. We have mixed and created independent initiatives, like *Reocupa*, *Chão*, and *NUPPI* that operate in the circuit, in the absence of public policies. There's the help from bid notices, but the funds are limited and that is the great difficulty. Due to the nature of our history, the concept of the 'periphery' (marginalized, low-income communities) here has other characteristics - the 'periphery' is found in the rural area, but also in the city center. For us, it's perhaps different: we have other bases of knowledge, of indigenous people, of *quilombos*, of *terreiros* (traditional Afro-Brazilian religions places of worship). We need to open our eyes to the discourses that represent us as marginal. The power comes from our collective processes, because we alternate tasks and do things organically, circumventing the lack of ideal conditions and staging actions in the city.

—

Fale um pouco da sua formação: ela se deu em São Luiz? Em uma Escola de Arte?

Minha formação acontece no ensino público no interior do Maranhão. Pouco depois minha mãe consegue emprego doméstico migrando para capital e aí tive a oportunidade de fazer formação técnica em Teatro, onde tive mais contato com História da arte, que já achava mais gostoso do que interpretar. Me formei na Universidade Federal do Maranhão - UFMA cursando Artes visuais.

—

Como é a cena artística no Maranhão? Como é o circuito institucional? Quais as potências e as dificuldades deste contexto periférico?

O Maranhão é um grande assentamento, tem produções que vem de manifestações e festas como o *bumba meu boi*, quando mestres cantadores compõem toadas, outros criam objetos escultóricos das máscaras de cazumbá e bordados das roupas. As manifestações religiosas, os quilombos, as festas populares, as riquezas da nossa cultura geram muitos artistas emergentes na criação de narrativas, intercambiando linguagens diversas das artes visuais ao audiovisual, a dita arte contemporânea quanto nas manifestações e festas. Tenho observado que a nossa geração continua nesse legado de registrar o cotidiano do nosso povo pela necessidade de mostrar a beleza e denunciar. A gente tem se misturado e criado iniciativas independentes, como o *Reocupa*, o *Chão*, *NUPPI* que atuam no circuito, na falta de políticas públicas. Há ajuda de editais, mas os recursos são limitados e essa é a grande dificuldade. Pela natureza de nossa história, o conceito de periferia daqui carrega outras características - a periferia é zona rural, mas o centro também é. Para a gente talvez seja diferente, temos outras bases de conhecimento, dos indígenas, dos quilombos, dos terreiros, é preciso abrir os olhos sobre os discursos que caracteriza a gente como periferia. A potência vem dos nossos processos coletivos, porque a gente se alterna nas funções e fazemos as coisas organicamente, superando a falta das condições ideais, mas produzindo ações na cidade.

—



"Retiro de caça", 2020, colagem digital em único registro de infância //

"Retiro de caça", 2020, digital collage on the only register from childhood



“Paridade em memória a família Maurício” primeira camada: Maria dos Anjos Maurício e sua neta Jessica; segunda camada: ilustração da Família Indiana Caraiba Stefani T. II. Tav. IV, fotografia e fotomontagem // **“Paridade em memória a família Maurício”** first layer Maria dos Anjos Maurício and her granddaughter Jessica; second layer, illustration of Família Indiana Caraiba Stefani T. II. Tav. IV, photography and photomontage

Your relationship with the street was, and is, very important. How do you regard the relationship between tagging and performance? How do you see the relationship and the conflict with the audience?

Tagging was the first contact with art that I was able to have in my neighborhood. People in society share ideas and common interests, and they also differ. I always regard tagging as being outside of this body stuck in the ordinary. It is in our nature to want to be different. When I go out to tag, it's a collective performance activity, but it's all done out of sight. There are no starring roles in our bodies. A mark is left; that's what matters. Tagging itself has a subversive power. When Marcia and I went out to bodygraph these symbols, we drew attention to this environment by raising political issues within a mapping of the city. These are two women who are putting their bodies at risk in the complex dance of tags, in the same way that the tagger risks this place of perfection of the space of appreciation. I believe that when we perform in front of the tags, we are setting the local population a language translation test. The individual seeks the agreeable; tagging mostly goes against an ideal of good taste, of beauty and socially shared admiration. It does not arouse pleasure, but when we are in this process, people begin to reflect on these tagging, performative bodies.

Knowing the political power of your artistic philosophy, what are the differences for you between operating in the street and in art institutions?

It wasn't a choice. When I thought about creating something with photography I thought; if it's not going to be in the street, where am I going to design my work? Not to mention that the dynamics of interaction are different; the institutions follow rules and standards that come from the dawn of the history of Greek art, even though much has been changed and updated. The institutions are an important environment due to the value of preserving our imagetic, written and oral memory. But in the street, there is a lack of control. We can't control the reactions and questions when the people pass by and appreciate the street art. Who are the people in Brazil today that have constant access to museums and galleries? I want the people who are in my works to be able to circulate and see themselves. This is beautiful and another expositive social dynamic comes into play here. But you don't need to stop putting your art in the street just because you received an invitation from a gallery or museum. It is the street that takes me to these institutional spaces.

Sua relação com a rua foi e é muito importante. Como você vê a relação entre o pixo e a performance? Como você enxerga a relação e o embate com o público?

A pixação foi o primeiro contato de arte que pude ter no meu bairro. As pessoas em sociedade compartilham ideias, interesses comuns e divergem. Eu vejo a pixação sempre fora desse corpo preso do comum. É da nossa natureza esse querer divergir. Quando eu saio para pixar já é colocada aí uma ação performática em conjunto, mas é tudo às escondidas. Não existe um protagonismo nos nossos corpos. A marca é deixada, isso que importa. A pixação por si só já tem uma carga subversiva. Quando Marcia e eu saímos para corpografar esses símbolos chamamos atenção para esse ambiente levantando questões políticas dentro de uma cartografia de cidade. São duas mulheres que põem seus corpos em risco na complexa dança de tags, assim como o pixador risca esse lugar de perfeição do espaço de apreciação. Eu acredito que quando performamos frente aos pixos colocamos a população comum à prova de uma tradução da linguagem. O indivíduo busca o agradável, a pixação majoritariamente vai de encontro a um ideal de bom gosto, de beleza e de admiração socialmente partilhada. Ela não desperta prazer, mas quando estamos nesse trânsito as pessoas começam a refletir sobre esses corpos pixador e performático.

Sabendo-se da voltagem política da sua poética, quais as diferenças para você entre a circulação na rua e nas instituições de arte?

Não foi uma escolha, quando eu pensei em criar algo com a fotografia pensei; se não for a rua onde vou projetar meu trabalho? Sem contar que as dinâmicas de interação são outras, as instituições seguem regras e padrões que vem desde o início da história da arte grega ainda que muita coisa tenha sido mudada e atualizada. As instituições têm um ambiente importante pelo valor na preservação da nossa memória oral imagética e escrita. Porém na rua há um descontrole, não conseguimos dar conta das reações e questionamentos quando a população passa e aprecia os lambe-lambes. Hoje, no Brasil, quais são as pessoas que tem acesso constante a museus e galerias? Eu quero que os indivíduos que estejam nos meus trabalhos possam circular e se ver, isso é lindo e entra noutra dinâmica social expositiva. Porém você não precisa deixar de por sua arte na rua porque recebeu o convite de uma galeria ou museu, a rua que me leva para esses lugares institucionais.



“Paridade”, 2020, primeira camada: Vô Fernandes Viana; segunda camada: homem nativo da Amazônia de Dominic Bracco II // **“Paridade”**, 2020, first layer: Grandpa Fernandes Viana; second layer: Amazonian native man of Dominic Bracco II



"Corpografias do Pixo", 2019, performance nas ruas do Mercado Central de São Luís, MA, fotografia de Miguel Salvatore // **"Corpografias do Pixo"**, 2019, performance on the streets of the Mercado Central of São Luís, Brazil, photo by Miguel Salvatore

The assembly is an important tool in your series "Sapatona" e "Paridade" [Dyke and Parity]. There is an overlapping of heterogeneous bodies and times. What is the production process of these series like? Is the printing essential? Do you have an artistic process related to the social networks?

There's a lot of feeling in both series because it was the awakening of my ethnic and gender identity, and this is broadened into a historic reclamation. I like the term used by the indigenous poet Márcia Wayna Kambeba when she speaks of resumptions and refers to "the way back" in one of the Parities. It is a return to forgotten, untold stories. I draw with images to manufacture a time that comes out of the encounters. If you ask me for more than 20 images, I won't have them, because I don't leave my house with a camera in my hand and say: I'm going to photograph a Parity today. There is a maturation of the relationships. Only later do the portrait and final assembly happen. In the series "Sapatona", I undertake a "faction"-style clipping of images of heterosexual couples. I was afraid to kiss my girlfriend in public because we've suffered abuse and we have no way of defending ourselves. These lesbophobic reactions made me think of scenes of happiness and pleasure. I always see reactions of prejudice and racism in relation to these bodies, so printing and pasting are gestures that serve to demarcate our indigenous and dyke place in public spaces. The Internet helps in the dissemination of these processes and in changing perceptions.

How many bodies inhabit a body? I see a very strong relationship between the affirmation of bodies that don't conform to the norm and the manufacture of alternative historical imaginaries, that is, between the present and the past, between bodies and images. Does that make sense? How do you think about that?

Bodies interweave the memories of each individual in a story of erasure and death. We were never alone. The black and indigenous bodies that Debret froze in his lithographs are updated in love scenes. Indigenous, black and lesbian couples are not strange images. This vision is the result of coloniality. We were raised to think like this. The work foregrounds these bodies because I want people to be able to transcend racist thinking, so that we can receive respect. I seek to work with self-esteem, and I'm careful with the images of our people.

A montagem é um instrumento importante nas suas series "Sapatona" e "Paridade". Há uma sobreposição de corpos e tempos heterogêneos. Como é o processo de produção destas séries? A impressão é fundamental? Você tem uma produção artística ligada às redes sociais?

Tem muito sentimento nas duas series porque foi o despertar da minha identidade étnica e de gênero e isso se amplia num resgate histórico. Eu gosto do termo usado pela poeta indígena Márcia Wayna Kambeba quando ela trata das retomadas e cita "o caminho da volta" nas Paridades. É uma volta para histórias esquecidas não contadas. Eu desenho com imagens na fabricação de um tempo que acontece dos encontros. Se você me pedir mais de 20 imagens eu não vou ter, porque eu não saio de casa com uma câmera na mão e digo: vou fotografar uma Paridade hoje. Há uma maturação das relações, só depois vem o retrato e a montagem final. Na série "Sapatona" eu faço um recorte a "fação" nas imagens de casais heterossexuais. Sentia medo de beijar minha namorada em lugares públicos pois já sofremos agressões e não tivemos como nos defender. Essas reações lesbofóbicas me fizeram pensar em cenas de felicidade e prazer. Sempre vejo reações de preconceito e racismo com esses corpos, então imprimir e colar são gestos que chegam para demarcar o nosso lugar indígena e sapatão nos espaços públicos. A internet ajuda na divulgação desses processos e numa mudança de percepção.

Quantos corpos habitam um corpo? Vejo uma relação muito forte entre a afirmação de corpos estranhos à norma e a fabricação de imaginários históricos alternativos, ou seja, entre o presente e o passado, entre os corpos e as imagens. Isso faz sentido? Como você pensa isso?

Os corpos entrelaçam as memórias de cada indivíduo numa história de apagamento e morte. Nunca estivemos sozinhos. Os corpos pretos e indígenas que Debret congelou em suas litogravuras são atualizados em cenas de amor. Indígenas, negres e casais sapatão não são imagens estranhas. Essa visão é fruto da colonialidade, fomos educados a pensar assim. O trabalho ressalta esses corpos porque desejo que a população consiga transcender o pensamento racista, para que a gente tenha respeito. Eu busco trabalhar com a autoestima, tomando cuidado com as imagens do nosso povo.



“Para estratégias de sobrevivência as maiores tecnologia são as nossas”

caboclos índios civilizados, 2020, série Atualizações traumáticas de Debret, litogravura sobre papel Jean Baptiste Debret, 1837, colagem digital // **“Para estratégias de sobrevivência as maiores tecnologia são as nossas”** civilized indigenous caboclos, 2020, series Atualizações traumáticas de Debret, lithography on paper, Jean Baptiste Debret, 1837, digital collage

“Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno passarinhos se aproximam tentando aproveitar do licor das flores”, 2020, série Atualizações traumáticas de Debret, colagem digital // **“Homens cultivam plantas e cogumelos em sua moradia. Com o forte cheiro das plantas em torno passarinhos se aproximam tentando aproveitar do licor das flores”**, 2020, série Atualizações traumáticas de Debret, digital collage

The revision of 19th century Brazilian iconography has interested many young artists. Especially in the effort to symbolically deconstruct our colonial and slavocratic past/present. Debret is “cited” today almost as often as Oiticica. What is the importance of these rereadings and what are the limits of this revisitation?

The modification of the lithographs is intended to update certain everyday scenes from this database of history. I only modified a few of them, the most visited ones. They carry a lot of cruelty and suffering. And I want a happy present for us, where the most vulnerable people can have the power to speak, to represent themselves, to be alive. There are problems with this foreign gaze which permeates our educational books right up to the present. The “Atualizações traumáticas de Debret” [Traumatic updates of Debret] series is intended to enhance the self-esteem of our people. Education has always influenced the understanding of our history. If I have tools that enable me to reassemble and remix this suffering, then I’m going to use them. The only limitation is in the desire and urgency.

-

How do you imagine and what do you desire for your work in the future?

My work deals with the traumas of colonization. It is likely that three generations ago my great-great-grandmother performed the traditional tasks of the Anapurus Muypurá. After so long, this is still evident when Aunt Raimunda makes babassu coconut oil, or when my grandmother shuts herself in the kitchen so as not to spoil the making of the coconut soap. She claims that her great-grandmother was indigenous, but she is cut off from this origin and this is a reflection of the destruction of our traditions, and of our culture. I speak of these details because the works I create are not enclosed in the final image. This is an understanding of life. I want my art to increasingly enter public and private schools, and to prompt reflections around the identity, social and gender policies of the present.

A revisão da iconografia brasileira do século XIX tem interessado a muitos artistas jovens. Especialmente no esforço de desconstrução simbólica do nosso passado/presente colonial e escravocrata. Debret hoje é quase tão “citado” quanto Oiticica. Qual a importância destas releituras e quais os limites desta revisitação?

A modificação das litogravuras é para atualizar algumas cenas corriqueira desse banco de dados da história, as que modifiquei foram poucas, as mais visitadas. Elas carregam muita crueldade e sofrimento. Eu desejo para nós um presente feliz onde a população de maior vulnerabilidade possa ter o poder de falar, de se representar, de estar vivos. Há problemas nesse olhar estrangeiro que até hoje corre nos livros educativos. A série “Atualizações traumáticas de Debret” é para exaltar a autoestima do nosso povo. A educação sempre sustentou o entendimento da nossa história. Se eu tenho ferramentas que posso remontar, remixar esses sofrimentos, então eu o faço. A limitação está no desejo e na urgência.

-

Como você imagina e deseja um futuro para sua obra?

Meus trabalhos tratam dos traumas da colonização. É provável que há três gerações passadas minha tataravó praticava fazeres cotidianos dos Anapurus Muypurá. Depois de tanto tempo, isso ainda é presente quando tia Raimunda produz azeite de coco babaçu, quando minha avó isolava a cozinha para não desandar a feitura do sabão de coco. Ela afirma que sua bisavó era indígena, porém se ausenta dessa origem e isso é o reflexo da destruição de nossas tradições, da nossa cultura. Falo desses detalhes porque as obras que crio não se fecham na imagem final. É uma compreensão da vida. Eu desejo que minha arte chegue cada vez mais nas escolas públicas e privadas, para gerar reflexões em torno das políticas identitárias, sociais e de gênero do presente.



“Atualizações traumáticas de Debret”, 2020, quitanda da cura, colagem digital // **“Atualizações traumáticas de Debret”**, 2020, healing grocery, digital collage

Próxima página
Next page

“Os cachorros de caça não mais obedecerão aos homens brancos eles se revelarão das vezes que nossas bisavós foram laçadas ao dente, pego no mato, pego a troco a quem se interessar converse com anciã da sua família”, 2019, série Retiro de caça // **“Os cachorros de caça não mais obedecerão aos homens brancos eles se revelarão das vezes que nossas bisavós foram laçadas ao dente, pego no mato, pego a troco a quem se interessar converse com anciã da sua família”**, 2019, series Retiro de caça



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 e 2020 e Finalista do Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1990 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // A Gentil Carioca, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2019 and 2020 nominee and PIPA Prize 2020 Finalist

maxwellalexandre.faith

—
“**Pardo é Papel**”, 2019, performance, com BK’ e Baco Exu do Blues, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, RJ // “**Pardo é Papel**”, 2019, performance, with BK’ and Baco Exu do Blues, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, RJ, Brazil

Maxwell Alexandre vive e trabalha na favela da Rocinha. Criado em berço evangélico, o artista serviu o exército e foi patinador de street profissional durante 12 anos. Graduou-se em design por uma universidade católica, a PUC-Rio, no ano de 2016. Em 2018, teve reconhecimento da Arquidiocese do Rio de Janeiro e recebeu o prêmio São Sebastião de Cultura. Maxwell considera suas obras orações e seu ateliê um templo. Sua jovem carreira tem reconhecimento internacional.

—
Maxwell Alexandre lives and works in the Rocinha *favela*. Raised in the evangelical church’s beliefs, the artist served in the army and has also been a professional street roller skater for 12 years. He graduated in Design from a Catholic university, PUC-Rio, in 2016. In 2018, he was recognized by the Archdiocese of Rio de Janeiro and received the prize São Sebastião de Cultura. Maxwell considers his works as prayers and his atelier as a temple. His young career has international recognition.



Maxwell Alexandre: desvio para o pardo negro

Maxwell Alexandre:
deviation
to pardo black

Hélio Menezes

—

Viver pouco como um rei ou muito
como um zé?
Essa eu ainda não sei responder
O porco com a lei e eu seguindo na fé
De que ele nunca vai me prender
Nunca vou me submeter
Nunca vão me deter
Éramos as cinzas e agora somos o fogo
E não há nada que eu não possa fazer

To Live shortly like a king or a lot like
an average Joe?
I still can't answer that one
The pig with the law and I'm still
believing
He's never going to catch me
I'll never submit
They're never going to stop me
We were the ashes and now we are
the fire
And there's nothing I can't do

The desire for power, consciousness and the rejection of the socially expected position of subjugation to the police (“pig”, in the lyrics of African-American rap) and the laws that supposedly define what is right; the alternation of the register of the voice between me (“I still can’t answer”) and us (“we are the fire”), making the individual and collective interchangeable places of enunciation; faith as an element of language and salvation; the reversal of what is considered expired in fuel renewed by its own ignition: the verses of *Quadros* (2016), by the rapper BK, pungently and poetically echoes a dense concatenation of issues that have informed the practice of Maxwell Alexandre in recent years, serving as a good clue to the universe of this prolific, restless and original artist.

Born in Rio de Janeiro, MW, as he calls himself, has been translating and incorporating (in the very sense of giving body to) into his compositions a wholly unique articulation of biographical and autofictional elements, mixing references of life in Rocinha, rap (there are many overlaps between the artist’s work and the contemporary rap scene), pop and black culture, with data from the residential complex, the violent and vast socio-aesthetic-racial landscape of a divided, wonderful and excluding city, at a permanently foreboding boiling point.

In videos, performances, objects, wanderings, photographs and paintings, Maxwell Alexandre’s practice has developed into a deliberate method of reflexivity with his surroundings. The artist draws from the eye of the street, from the quality of the disposable, every kind of material that can be converted into the subject and surface of creation. In this way, swimming pool covers, disused frames, worn out doors, wrapping paper, recycled bits of products, among things and leftovers considered ignoble, are embraced as beloved media for his compositions. This peripatetic dimension, of a thought and practice engendered in and by wanderings, permeates his entire work. From the first abstract paintings, made in grease from roller-skating maneuvers on canvas; through the paintings and objects of the *Patrimônio* (Heritage) series, covered with pieces of plastic, ropes and chains stored in public spaces, where they are left unattended; to the pilgrimages in the form of artistic-religious processions, organized by the *Igreja do Reino da Arte* (Church of the Kingdom of Art), founded by artists from Rio de Janeiro, including Maxwell Alexandre; and above all in large-scale figurative paintings, a language through which the artist has become more energetic and internationally well-known.

These are works that, in equal measure, have been tracing the same mundane life of the streets, full of family and community references, highlighting the protagonism of subjects who have been treated in a subordinate manner for too long to be forgiven - in social life more broadly, and in the elitist, majorly white and restricted world of the arts, as the series of works by this experienced artist, keenly attentive to the inequalities that erode our social fabric, reveals.

A vontade de potência, a consciência e recusa da posição socialmente esperada de subjugação à polícia (“pig”, como nas letras de rap afro-americano) e às leis pretensamente definidoras do certo; a alternância de registro da voz entre eu (“ainda não sei”) e nós (“agora somos o fogo”), tornando indivíduo e coletivo lugares intercambiáveis de enunciação; a fé como elemento de linguagem e de salvação; a reversão do tido por vencido em combustível renovado da própria ignição: os versos de *Quadros* (2016), do rapper BK, ecoam de modo poético e pungente uma concatenação densa de questões que vêm informando a prática de Maxwell Alexandre nos anos recentes, servindo de boa pista ao universo desse artista prolífico, inquieto, original.

Nascido no Rio de Janeiro, MW, como assina, vem trasladando e incorporando (no sentido mesmo de dar corpo) às suas composições uma articulação absolutamente singular de elementos biográficos e de autoficção, mesclando referências da vivência na Rocinha, do rap (são vários os trânsitos entre a produção do artista e a cena do rap contemporâneo), do pop e cultura preta, com dados da complexa, violenta e profusa paisagem sócio-estético-racial de uma cidade rachada, maravilhosa e excludente, em ponto constantemente prenunciativo de ebulição.

“Descoloração Global pré-carnaval”,
2020, Museu de Arte do Rio, Rio de
Janeiro, RJ // “Descoloração Global
pré-carnaval”, 2020, Museu de Arte do
Rio, Rio de Janeiro, Brazil





"Cerimônia de Batismo Coletivo", 2019, ArtRio projeto Solo, Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, RJ // **"Cerimônia de Batismo Coletivo"**, 2019, ArtRio Solo project, Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil

On the border of indiscernibility between medium and narrative content, MW's works are thus immersed in the values and signs that govern life at the crossroads, in the *favela*, in the city; he draws from the tough attitudes, from the arrogant Carioca bearing, the raw material for the creation of powerful mosaics of highly diverse visual references, ordered nevertheless by a related semantic field. In the manner of collages, but painted in oil and grease, his compositions feature monuments, portraits of black personalities, like Elza Soares and Beyoncé, alongside anonymous figures in proud, self-confident poses; children's toys, cars, jewelry and rifles arranged among commercial logos - signs, of course, of status and desire, signifiers in turn of the abysmal class inequalities of access to goods and consumption. Characters from his own family albums, from adverts, music videos and paintings, by others or the artist himself, often reappear allocated in speculative contexts, described in songs or inspired by other sources, when not drawn directly from the flesh of the real.

The artist, thus, also transforms himself into a kind of cartographer, mapping a new configuration in which the residents of the *favela*, of the black and marginalized youth of Rio, so romantically and/or dramatically portrayed in a certain tradition of Brazilian painting and photography, characterized by hypersexualization and

Em vídeos, performances, objetos, peregrinações, fotografias e pinturas, a prática de Maxwell Alexandre se desenvolve num método deliberado de reflexividade com seu entorno. O artista retira do olho da rua, da qualidade do descarte, todo tipo de material conversível em tema e superfície de criação. Desse modo, lonas de piscina, esquadrias em desuso, portas desgastadas, papel para embalar, pedaços reaproveitados de produtos, entre coisas e restos considerados desnobres, são tomados como meios diletos para suas composições. Essa dimensão peripatética, de um pensamento e prática engendrados nas e pelas andanças, atravessa toda sua produção. Das primeiras pinturas abstratas, realizadas em graxa a partir de manobras de patins sobre tela; passando pelas pinturas e objetos da série *Patrimônio*, cobertos por pedaços de plástico, cordas e correntes e guardados em espaços públicos, onde são deixados à própria sorte; as peregrinações em forma de cortejo artístico-religioso, promovidas pela Igreja do Reino da Arte, fundada por artistas cariocas, entre eles Maxwell Alexandre; e sobretudo em pinturas figurativas de grande escala, linguagem pela qual o artista vem se tornando mais enérgica e internacionalmente conhecido.

Trata-se de obras que, em igual medida, vão decalcar a mesma vida comezinha das ruas, cheias de referências familiares e comunitárias, realçando o protagonismo de sujeitos que foram tratados de modo secundário por tempo longo demais para ser perdoado - na vida social mais amplamente, e no elitista e branquíssimo mundo restrito das artes, como sinaliza o conjunto de trabalhos desse artista vivenciado e atento às desigualdades que corroem nosso tecido social.

Na fronteira da indiscernibilidade entre suporte e conteúdo narrativo, as obras de MW bebem assim de valores e signos que regem a vida das encruzadas, na favela, na urbe; retira das posturas marrentas, do porte cariocamente altaneiro, matéria-prima para a criação de poderosos mosaicos de referências visuais bastante diversas, arroladas contudo por um campo semântico afim. À maneira de colagens, mas pintados a óleo e graxa, em suas composições figuram monumentos, retratos de personalidades negras, como Elza Soares e Beyoncé, cotejados a figuras anônimas em poses de orgulho e autoestima; brinquedos de criança, carros, jóias e fuzis dispostos entre logos comerciais - signos, por certo, de status e desejo, significantes a seu turno da abismal desigualdade de classes no acesso a bens e consumo. Personagens dos álbuns da própria família, oriundos de propagandas, videocliques e pinturas, alheias ou do próprio artista, não raro reaparecem alocados em contextos especulados, descritos em músicas ou inspirados por outras fontes, quando não hauridos diretamente da carne do real.

O artista, assim, se faz também uma espécie de cartógrafo, mapeando uma nova configuração na qual os moradores da favela, da juventude preta e periférica do Rio, tão romântica e/ou



"Cerimônia de Batismo Coletivo", 2019, ArtRio projeto Solo, Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, RJ // **"Cerimônia de Batismo Coletivo"**, 2019, ArtRio Solo project, Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil

reiterations of subalternity, escape the condition of objects of an adventitious gaze to become that of active subjects. Authors of their own representation – of themselves, of their people and the territory to which they belong. Either way, with the exception of specific elements, Maxwell Alexandre’s characters are always and unequivocally black, with clothes and symbols that are immediately recognizable to the eyes of those that live at the present time. Sporting discolored hair like the author’s, they are all, who knows, transfigured extensions of the artist himself, dyed-blond translations of a suburban aesthetic; young, black and ironically proud.

The brown here is doubly appropriated by the artist: first as a color, in the formal exploration of the yellowish matte that permeates, and makes itself ubiquitous in a huge collection of his work – a better example is the deviation to brown, à la Cildo Meirelles, of enveloping an entire exhibition space in the form of an installation that covered walls, ceiling, floors, doors and objects in the same paper (in the exhibition O Batismo de Maxwell Alexandre - The Baptism of Maxwell Alexandre, 2018). And then also as a sign, a political deviation to black, in reference to the inaccuracy of the term ‘brown’ that, in Brazil, has ideologically served to demobilize and fragment black-descended identities, feeding a discourse of false equality supposedly based on the “meeting” (so colonially ill-met!) of races and colors.

This is the case with “Éramos as cinzas e agora somos o fogo” [We were the ashes and now we are the fire] (2017-2018), a painting on the scale of a mural which, inspired by the stanza that comprises the above heading, combines the magnificence of the presentation cloak of Bispo do Rosário with the scholarships of black university graduates, drawings by Jean Michel-Basquiat, upturned vehicles, Nina Simone and James Brown, with scenes of pure autonomy and Afro-diasporic triumph. The background of wavy patterns, based on swimming pool covers and present in other works of his, is a good example of the recurrent exercise of self-reference in his works, a reiteration that results in an organic corpus and engenders a lexicon, or rubric, of its own. Like the act, full with formal and political potential, of painting black subjects in pure, atonal colors, directly on brown craft paper – a medium that lends the series its title (*Pardo é papel* – Brown is a type of paper) of which this image forms a part.

A participant in the exhibition *Histórias Afro-Atlânticas* (Afro-Atlantic Stories) (2018, curated by ourselves, Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Lilia Schwarcz and Tomás Toledo), the work occupied a key place in the general argument of the exhibition – and also in the career of the emerging young artist. Located at the entrance of MASP’s exhibition hall, MW’s work welcomed visitors even as it foreshadowed the tone of the reversal of racial stereotypes in pictorial representation and authorial representativeness, a theme that simultaneously inspired Maxwell’s practice and the concept on which the exhibition was based. The obstacles to the loan of this work to the artist’s solo show, held the following year at the Rio Art Museum, resulted in a new painting, a substitute but bearing the same name, composed of the elements of the previous work but with some new ones, such as the significant addition of the suffix *-diss* to the title (in reference to disrespect, in the vernacular language of rap).

In this new work, now in triptych format, densely allegorical elements were added, such as the burning building of the former Brazilian National Museum contrasted with the intact block of concrete and glass of MASP; a portrait of Marielle Franco, identifiable not by the features of her face, blurred by energetic brushstrokes, like all of MW’s characters, but by her posture, the play of her

dramaticamente retratados numa certa tradição da pintura e fotografia brasileiras, marcada pela hipersexualização e reencenações de subalternidade, saem da condição de objetos do olhar adventício para o de sujeitos ativos. Autores da própria representação – de si, dos seus e de seu território de pertencimento. Em todo caso, à exceção de elementos pontuais, os personagens de Maxwell Alexandre são sempre e inequivocamente negros, com roupas e símbolos de imediato reconhecimento aos olhos que vivem no tempo presente. Ostentando cabelos descoloridos como os do autor, são todos eles, quem sabe, extensões transfiguradas do próprio artista, traduções aloiradas de uma estética suburbana, jovem, preta e sarcasticamente altiva.

É este o caso de *Éramos as cinzas e agora somos o fogo* (2017-2018), pintura de escala mural que, inspirada na estrofe que faz acima as vezes de epígrafe, reúne a imponência do manto de apresentação de Bispo do Rosário à beca de universitários negros diplomados, desenhos de Jean Michel-Basquiat, viaturas capotadas, Nina Simone e James Brown com cenas de pura autonomia e triunfo afrodiaspórico. O fundo de padrões ondulados, decalcados de lonas de piscina e presente em outras obras de sua lavra, é bom exemplo do exercício de autocitação recorrente em seus trabalhos, uma reiteração que resulta num corpus orgânico e engendra um léxico próprio, uma rubrica. Tal como o ato, prenhe de potencial formal e político, de pintar sujeitos negros em cores puras, não matizadas, diretamente sobre o papel pardo – suporte que dá título à série (*Pardo é papel*) da qual esta imagem faz parte.

Integrante da mostra *Histórias Afro-Atlânticas* (2018, com curadoria nossa, Adriano Pedrosa, Ayrson Heráclito, Lilia Schwarcz e Tomás Toledo), a obra ocupou um lugar-chave no argumento geral da exposição – e também na carreira do jovem artista que despon-tava. Localizada à entrada da sala expositiva no MASP, a obra de MW dava as boas-vindas aos visitantes à medida em que lhes prenunciava o tom de reversão de estereótipos raciais na representação pictórica e na representatividade autoral, mote simultaneamente animador da prática de Maxwell e do conceito que edificava a exposição. Os entraves ao empréstimo dessa obra à individual do artista, realizada no ano seguinte no Museu de Arte do Rio, resultou numa pintura nova, substituta mas com mesmo nome, composta pelos elementos da anterior e alguns novos, como o significativo acréscimo do sufixo *-diss* ao título (em referência a disrespect, na língua vernacular do rap).

Neste novo trabalho, agora em formato tríptico, foram adicionados elementos densamente alegóricos, como o prédio em chamas do antigo Museu Nacional contrastado ao bloco inteiro de concreto e vidro do MASP; um retrato de Marielle Franco, identificável não pelas feições de seu rosto, borrado por pinceladas enérgicas, como o de todos os personagens de MW, mas por sua pose, seu

O pardo aqui é duplamente apropriado pelo artista: primeiro como cor, na exploração formal do fosco amarelado que perpassa e se faz ubíquo a um conjunto vasto de sua produção – exemplo maior é o desvio para o pardo, à Cildo Meirelles, de envelopamento de todo um espaço expositivo na forma de uma instalação que recobria paredes, teto, pisos, portas e objetos do mesmo papel (na exposição O Batismo de Maxwell Alexandre, 2018). E logo também como signo, um desvio político para o negro, em referência à imprecisão do termo ‘pardo’ que, no Brasil, tem servido ideologicamente à desmobilização e fragmentação das identidades negro-descendentes, alimentando um discurso de falsa igualdade pretensamente lastreada no “encontro” (tão colonialmente desencontrado!) de raças e cores.



“Descoloração Global para a virada do Ano”, 2019, Rocinha, Rio de Janeiro, RJ // **“Descoloração Global para a virada do Ano”,** 2019, Rocinha, Rio de Janeiro, Brazil

body; as well as scenes from the artist’s “Baptism” – a proposal for collective performance, held in the public space and in the form of a rite, marking MW’s entry into the art market, the occasion of his first solo show in a gallery.

The similarity between religious vocabulary and elements of his work (where terms such as “pilgrimage”, “church”, “baptism” and “faith” abound) is no mere coincidence. This conversion of evangelical elements into subjects of his work responds, rather, to a movement that borrows from the language and rites of Pentecostalism itself, a Christian sect with a huge presence in the communities of Rocinha and within the artist’s family, which is booming in the market of the religious faithful devotees (and voters) in Brazil.

Maxwell Alexandre forms part of a generation that is “dissatisfied with the size of the world”, to cite the title of one of his works (in turn derived from a verse from Baco Exu do Blues). Refusing to *live as an average Joe*, the artist has brought new breath to the contemporary art scene, reintroducing burning questions concerning the use of color (especially yellow), race, class and its inflections in the genre of the portrait; concerning who can enter (and how) the places of privilege, and also involving a rejection of the “white cube” model of staging - his works are almost always hung, like elements of the architecture in the exhibition space, leaving visible the repairs, the imperfections of the reverse, without chassis or frame. The artist makes a point of opening up and foregrounding what is considered worthless, unfinished, and spoilt. “The trash will speak, and in a good way”, as Lélia Gonzáles predicted, back in 1984. Or, as BK prophesies today, in the song that opens this text: “From a severe picture I make a picture of art / Rhyming life, we are the voice of the city”.



jeito de corpo; bem como cenas do “batismo” do artista – um proposta de performance coletiva, realizada no espaço público e em forma de rito, marcando a passagem de MW ao mercado de arte, à ocasião de sua primeira individual numa galeria.

A semelhança entre o vocabulário religioso e elementos de sua obra (onde abundam termos como “peregrinação”, “igreja”, “batismo” e “fé”) não é mera coincidência. Essa conversão de elementos evangélicos em motes de sua produção responde, antes, a uma movida que toma de empréstimo a linguagem e ritos próprios ao pentecostalismo, segmento cristão de grande penetração nas comunidades da Rocinha e no seio familiar do artista, em franca expansão no mercado religioso de fiéis (e eleitores) no Brasil.

Maxwell Alexandre faz parte de uma geração “insatisfeita com o tamanho do mundo”, para retomar o título de um de seus trabalhos (por sua vez derivado de um verso de Baco Exu do Blues). Recusando-se a *viver como um zé*, o artista tem trazido sopro novo à cena da arte contemporânea, reintroduzindo questões candentes do uso da cor (sobretudo o amarelo), de raça, classe e suas inflexões no gênero do retrato; sobre quem pode entrar (e de que o modo o faz) nos espaços de prestígio, incidindo igualmente numa recusa ao modelo “cubo branco” de montagem - seus trabalhos são quase sempre pendurados, como elementos da arquitetura no espaço expositivo, deixando à vista o remendo, as imperfeições da avesso, sem chassi ou moldura. O artista faz questão de escancarar, trazendo para o primeiro plano o que é tido por sem valor, inacabado, ruinoso. “O lixo vai falar, e numa boa”, como prenunciou Lélia Gonzáles, ainda em 1984. Ou, como profetiza hoje BK, na música que abre esse texto: “De um quadro grave faço quadro de arte / Rimando a vida somos a voz da cidade”.



Luiz Camillo Osorio conversa com Maxwell Alexandre

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Maxwell Alexandre



"Laje só existe com a gente", 2018, Rocinha Escola Surf, 1ª Dízimo pela Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, RJ // **"Laje só existe com a gente"**, 2018, Rocinha Surf School, 1st Dízimo [tenth] from Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil

Talk a little about your education. You studied Design at PUC-Rio: tell us about the path to becoming an artist?

When I was little, I listened to adults calling me an artist, because my drawing was already quite advanced. I was addicted to video games and anime, and I was able to imitate my favorite characters with considerable skill. At school they lined up to watch me draw and get a doodle. And I came from an evangelical home, where within the church there is this very strong culture of prophecy, of the "one chosen by God". This was something my mother hammered into my head, always repeating that God had given me the gift of drawing. The idea of studying, growing up, working, marrying and forming a family seemed too banal to me at the time. I wanted to have a life of adventure. So at the age of 14 I started doing street-skating, which is a form of skating that resignifies the urban space through maneuvers. What most influenced me to go in this direction was a video game character, a black porcupine that had futuristic skates, whose name was Shadow. I was a big fan and wanted to be that character. Street-skating became my obsession for 12 years, and this culture was the reason why I was able to get out of the *favela* and travel to compete with and join other social groups. I started to devote myself a lot to this activity, since I no longer drew every day as I did in childhood, even though my drawing had become a work tool for making brands of skate clothes, organizing championships, making trophies ... I started to work a lot with video and photography too, to promote myself as an athlete, on the internet, and all this would give substance to my work in the arts later on. Even my interest in academia derived from my understanding that there was no strong street-skating industry, because it was not a popular sport. It was then that I decided to study Design in 2011, soon after leaving the army, and I went to look for the course at PUC-Rio. My intention was to train myself and return with the knowledge to help build up the industry of the culture I loved so much. When I enrolled on the course, I saw that it was not only about industrial design, but about drawing, anthropology, history, philosophy, etc. This really surprised me, as well as there being disciplines that I was already familiar with, such as cinema, photography and screen printing. What I did not expect was a plastic discipline that was part of the mandatory curriculum of the course, and it was during the third semester that I did this piece with the painter Eduardo Berliner. This meeting and this discipline changed my life. It was my first contact with contemporary art and I had never felt so at home. I was already quite happy with the possibility of working as a designer in the future, but it was in art that I found my real home, because it was a field that best accommodated all the different fragments of my practice, my mess, my improvisations and my multi-disciplinarity.

Fale um pouco da sua formação. Você fez Design na PUC-Rio, fale como foi o caminho para se tornar artista?

Quando pequeno eu escutava os adultos me chamarem de artista, porque meu desenho já era bastante desenvolvido. Eu era viciado em videogame e animes, e conseguia mimetizar com uma destreza considerável meus personagens preferidos. Na escola faziam filas para verem eu desenhar e ganhar algum rabisco. E eu vim de berço evangélico, onde dentro da igreja tem essa cultura muito forte da profecia, do "escolhido de Deus". Isso era algo que minha mãe martelava em minha cabeça, sempre repetindo que Deus havia me dado o dom de desenhar. A ideia de estudar, crescer, trabalhar, casar e formar família parecia comum demais para mim naquela época. Eu queria ter uma vida de aventura, daí aos 14 anos de idade eu comecei a andar de Patins Street, que é uma modalidade de patinação que ressignifica o espaço urbano através de manobras. O que mais me influenciou a ir nessa direção foi um personagem de videogame, um porco espinho preto que tinha um patins futurista, Shadow o nome dele. Eu era muito fã e queria ser esse personagem. O Patins Street se tornou minha bandeira por 12 anos, e foi a partir desta cultura que eu pude sair da favela e viajar para competir e me juntar a outros grupos sociais. Eu passei a me dedicar tanto a esta modalidade que já não desenhava diariamente como na infância, embora meu desenho tivesse se transformado em ferramenta de serviço para fazer marcas de roupas de patins, organizar campeonatos, fazer troféus... Comecei a ter contato muito forte com vídeo e fotografia também, para me promover enquanto atleta, na internet, e tudo isso daria substância ao meu trabalho em artes mais tarde. Inclusive, meu interesse na academia se deu na medida em que entendi que não existia uma indústria forte de Patins Street, por ser um esporte impopular. Foi a partir disso que eu decidi estudar Design, em 2011, logo após deixar o exército, e fui procurar pelo curso na PUC-Rio. Minha intenção era me profissionalizar e voltar com conhecimento para ajudar a construir a indústria da cultura que eu tanto amava. Quando ingressei no curso, vi que não era apenas sobre desenho industrial, mas sobre projeto, antropologia, história, filosofia, etc. Isso me surpreendeu muito, além de ter disciplinas que eu já tinha familiaridade, como cinema, fotografia e serigrafia. O que eu não esperava mesmo era uma disciplina de plástica que fazia parte do currículo obrigatório do curso, e foi no terceiro período que eu fiz essa matéria com o pintor Eduardo Berliner. Esse encontro e essa disciplina mudaram minha vida. Foi meu primeiro contato com arte contemporânea e eu nunca tinha me sentido tão em casa. Eu já estava bastante satisfeito com a possibilidade de trabalhar como designer no futuro, mas foi na arte que encontrei domicílio certo, por ser um campo que melhor comportava a fragmentação de toda minha prática, minha bagunça, meus improvisos e minha multidisciplinidade.



"Laje só existe com a gente", 2018, Rocinha Escola Surf, 1ª Dízimo pela Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, RJ // **"Laje só existe com a gente"**, 2018, Rocinha Surf School, 1st Dízimo [tenth] from Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil



Much has been said about the conflicts and problems of Rocinha, which are real, but a whole creative energy, which is also real, is invisible. As if confronting one did not also involve discovering the other. Talk about this context where you were born, grew up and continue to live.

That's right. I'm always thinking about how I got here, because when I look at my childhood, coming from where I come from, being a plastic artist was not an option. So I think about the barriers I had to overcome to get where I am. And I would dare to think about it in terms of the concept of predestination. What I said in response to the previous question about being "chosen by God" or the theory of [the] prosperity [Gospel] for evangelicals, of a path that was traced for you to follow. Because contemporary art is not valued here in the community, it's not part of the codes here and no one here is interested if I'm an artist, nobody cares about my work. If I invite a friend from here to go on some exhibition to a museum, he's going to laugh in my face because it's not part of his world. Especially if it's abstract painting; you don't have time for these things in the world of the *favela*. Interest here is pragmatic: they would have to know the value of a work of mine to be drawn in. And I come from this place, so think how crazy it was to go to college and realize that artists there were revered... While Jesus, who is the most important reference in the community, was rejected. When I registered this inversion of values, I understood that being an artist was something prestigious, a free pass to the upper classes, but to navigate the *favela* I still needed to preserve the gospel that had taught me. Aware of this inversion of values, I started manipulating the codes of both worlds and adapting my attitude depending on each environment. For example, when I finished college, I started walking barefoot down the hill in an attempt to repatriate myself, because during the academic period I was a long way from the *favela*, mentally speaking. At this time, I also used to draw and write on canvas that I spread across the yard of my mother's house. Picking up garbage to do works was a daily practice as well. That kind of behavior destabilizes normality here, and it could be dangerous if someone thought I was possessed by demons. I could be considered crazy, but if they thought I was [communing] with the devil, I might have real problems. This dichotomy makes me think that everything is faith, religion, church. At university, the academic full of knowledge and superiority rejected Jesus but surrendered to the figure of the artist, and was moved by a work of art. Now I ask you, who can be moved by a work of art? And I tell you, whoever is initiated into this medium, whoever learned the basic codes to relate to an artistic object. The experience of the sublime based on a work of art is learned. The entity that delivers the experience of the



Muito se fala dos conflitos e dos problemas da Rocinha, que são reais, mas toda uma energia criativa, que também é real, fica invisível. Como se o enfrentamento de uma não passasse também pela descoberta da outra. Fale desse contexto onde você nasceu, cresceu e segue vivendo.

Pois é. Eu sempre fico pensando em como que eu cheguei até aqui, porque quando eu olho para minha infância, vindo de onde eu venho, ser artista plástico não era uma opção. Então eu penso nas barreiras que eu tive que transpor para estar onde estou. E eu arrisco pensar sobre isso pelo conceito da predestinação. Aquilo que eu falei na pergunta anterior sobre o "escolhido de Deus" ou a teoria da prosperidade para o evangélico, de um caminho que foi traçado para você seguir. Porque a arte contemporânea não é um valor aqui na comunidade, não faz parte dos códigos daqui e ninguém aqui tá interessado se eu sou artista, ninguém liga pro meu trabalho. Se eu chamar um cria daqui para ir em alguma exposição num museu ele vai dar risada da minha cara, porque não faz parte do mundo dele. Ainda mais se for de pintura abstrata, não tem tempo para essas coisas no tempo da favela. O interesse aqui é pragmático, eles teriam que saber o valor de uma obra minha para ser fígado. E eu venho desse lugar, então pensa o quão louco foi ingressar na faculdade e perceber que lá artistas eram reverenciados... Enquanto Jesus, que é a referência máxima na comunidade, era negado. Quando mapeei essa inversão de valores eu entendi que ser artista era lugar de prestígio, de passe livre na alta classe, mas para navegar na favela eu ainda precisava guardar o evangelho que me ensinou. Consciente dessa inversão de valores, eu fui manipulando os códigos dos dois mundos e flexibilizando minha postura de acordo com cada ambiente. Por exemplo: quando terminei a faculdade eu comecei a andar descalço pelo morro, numa tentativa de repatriar, porque durante o período acadêmico eu fiquei muito distante da favela, mentalmente falando. Neste período eu também costumava desenhar e escrever em canvas que eu espalhava pela laje da casa de minha mãe. Catar lixo para fazer trabalhos era uma prática diária também. Esse tipo de comportamento fragiliza a normalidade daqui, e podia ser perigoso caso alguém achasse que eu estava endemoniado. Eu podia ser taxado de louco, mas se achassem que eu estava com o diabo eu poderia ter problemas de verdade. Essa dicotomia me faz pensar que tudo é fé, religião, igreja. Na universidade o acadêmico cheio de conhecimento e superioridade negava Jesus mas rendia para a figura do artista, e se emocionava perante uma obra de arte. Agora eu te pergunto, quem pode se emocionar diante de uma obra de arte? E eu te respondo, quem foi iniciado neste meio, quem aprendeu os códigos mínimos para se relacionar com um objeto artístico. A experiência do sublime a partir de uma obra de



"O Batismo de Kim", 2019, Templo Oficial da Igreja do Reino da Arte, Rocinha, Rio de Janeiro, RJ //
"O Batismo de Kim", 2019, Official Temple of Igreja do Reino da Arte, Rocinha, Brazil



sublime in the *favela* is the Universal Church. Have you ever been to a purification session at 7:00 p.m. on a Friday? Have you ever taken part in a Pentecostal vigil at the Assembly of God? What I mean by this is that institutionalized art as we know it is elitist. It serves as a tool of social distinction even among the rich, since everyone already has material goods like yachts, swimming pools and helicopters; what determines who is the most sophisticated in this comparison is intellectual capital; it's who can understand Mark Rothko or Duchamp. University was a church that brought me new dogmas and gods; it made me my own god. But just like the first Christian faith I had to break to access the new, I had to leave the academy to flourish as an artist.



"Pardo é Papel", 2018, Complexo Esportivo da Rocinha, 1º Dízimo pela Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro RJ // **"Pardo é Papel"**, 2018, Rocinha's Sports Center, 1º Dízimo [tenth] from Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil

How did the Church of the Kingdom of Art ("Igreja do Reino da Arte") come about? Describe your activities and "rituals". I'm going to take this opportunity to ask: in a country that has been marked by a religious resurgence, how do you regard the role of this Church of Art politically?

The Bride or Church of the Kingdom of Art emerged in 2017 from the meeting of two other artists: Edu de Barros and Raoni Azevedo. We are contemporaries of the college there; we even had a collective together with another member, Gabriel Moraes. The collective was called "Gregário" [Gregarious], but it was also known as "Pato do Banheiro" [Bath Duck]. Our idea as a group was to act as a design office in order to make money, with the aim of investing in resources for our art experiments. The time spent in the office rapidly evaporated as our artistic production increased, and largely because of an occupation we did in 2015 in an abandoned building, the Gávea Tourist Hotel, located on the Estrada das Canoas road. After graduation, we were very drawn to the field of art and sought various ways of gaining entry to the circuit, but we knew that we needed someone from within who could legitimize our work. We quickly realized that it wasn't about having high quality work alone, but about relationships. Since we didn't know anyone from the inside willing to look at what we were doing, we created the Church, which was, in essence, a place of encounters and communion among artists. The idea was not to depend on the agents of the circuit to drive the art scene, be they critics, dealers, curators, collectors or gallerists. However, unlike with "Gregário" [Gregarious], we didn't want to create a new collective, but rather a place that was marked by the collective sum of ideas, thoughts and liturgies, although all this could be used individually by the faithful. In addition to this characteristic, the Church is characterized mainly by the idea of art as religion. The art object within the Bride is not the

arte é aprendida. Quem entrega a experiência do sublime na favela é a Igreja Universal. Já foi numa sessão do descarrego às 19h da noite numa sexta feira? Já participou de uma vigília pentecostal na Assembleia de Deus? O que eu quero dizer com isso é que a arte institucionalizada tal como a conhecemos é elitista. Ela serve como ferramenta de distinção social mesmo entre os ricos, uma vez que todos já possuem bens materiais como iates, piscinas, helicópteros, o que determina o mais sofisticado nesta comparação é o capital intelectual, é quem pode compreender Mark Rothko ou Duchamp. A universidade foi uma Igreja que me trouxe novos dogmas e deuses, me fez deus de mim mesmo. Mas assim como a primeira fé cristã que precisei romper para acessar o novo, eu tive que me desligar da academia para florescer enquanto artista.

Como surgiu a Igreja do Reino da Arte? Descreva suas atividades e seus "rituais". Aproveito e pergunto: em um país que vem sendo marcado pelo recrudescimento religioso, como você enxerga politicamente o papel desta Igreja da Arte?

A Noiva ou Igreja do Reino da Arte surgiu em 2017 a partir da reunião de mais dois artistas: Edu de Barros e Raoni Azevedo. Somos contemporâneos ali da faculdade, inclusive tivemos um coletivo juntos com mais outro integrante, o Gabriel Moraes. O coletivo se chamava Gregário, mas também era conhecido como Pato de Banheira. A nossa ideia em grupo era atuar como um escritório de design para fazer dinheiro, já visando investir em recursos para nossas experimentações em arte. Rapidamente o período de escritório se dissolveu enquanto nossa produção artística crescia, e muito por conta de uma ocupação que fizemos em 2015 em um edifício abandonado, o Gávea Tourist Hotel, que fica na Estrada das Canoas. No final da graduação a gente já estava muito inclinado para o campo da arte e tentando buscar de várias maneiras algum tipo de inserção no circuito, mas sabíamos que precisávamos de alguém de dentro que legitimasse nossa produção. Mapeamos rápido que não era sobre ter um trabalho de qualidade apenas, mas sobre relações. Como não conhecíamos ninguém de dentro disposto a olhar para o que estávamos fazendo, criamos a Igreja, que seria em sua essência um lugar de encontro e comunhão dos artistas. A ideia era não depender dos agentes do circuito para movimentar a cena de arte, seja do crítico, mecenas, curador, colecionador ou galerista. No entanto, diferente do Gregário, a gente não queria criar um coletivo novo, mas um lugar que fosse marcado pela soma coletiva de ideias, pensamentos e liturgias, embora tudo isso pudesse ser usado individualmente pelos fiéis. Para além dessa característica, a Igreja é marcada principalmente pela ideia da



"Pardo é Papel", 2018, Complexo Esportivo da Rocinha, 1º Dízimo pela Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro RJ // **"Pardo é Papel"**, 2018, Rocinha's Sports Center, 1º Dízimo [tenth] from Igreja do Reino da Arte, Rio de Janeiro, Brazil



"Pardo é papel", 2019-2020, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, RJ // **"Pardo é papel"**, 2019-2020, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brazil

most important thing, but rather its process of creation, which is what will generate self-knowledge in the faithful, and self-divination as well. The object is only a witness to the process, in which we anchor our experience. And in the end, it is offered to the highest entity, that we call the Holy Spirit of Art. This is the key to the art in the Bride, to have the artistic object as an offering, because many new initiates who don't yet feel sufficiently mature to show or develop a work, find space in the Church when they understand that it is not about quality, that the object of the ceremony is not like an object in a gallery, subject only to contemplation or criticism, etc. The object operates in the temples where rituals occur as an offering, an offering of the artist, who produced and delivered, or offered it. We work at the Bride with ideas congruent with those that Rainer Maria Rilke preached in the letter to a young poet, where he says that there are places which the words of criticism do not touch, and that art is good when it is born out of necessity. Another thing we do here is act on the street, because within the circuit we hear a lot about art as the "salvation of the world", or even the maxim "art for all". But what we have in practice are integrated artists producing inside their workshops and sending their works to the biennials, fairs, galleries and museums. But who goes to these spaces? Who holds the codes of this circuit to be able to relate to art within these limits? Usually churches are institutions that are able to access the popular. So, when we do the offering ceremonies in downtown Rio on weekdays, we encounter passers-by who would not come into contact with this form of expression. They stop, they ask, in some cases they offer something too. The Offering is basically a ceremony where a pile of art objects is created on the ground with the faithful putting one on top of the other. In this ritual, sculpture comes down from the pedestal, the painting comes away from the wall and out of the frame and goes to the floor too. Both the pedestal and frame are limitations that separate the sacred object from the world, which categorically indicates that a work of art is not a banal object. When art appears outside the gallery, piled on the floor, in these conditions, the attitude of the public in the street is less conditioned and more irreverent when in relating to it. There's no hand on the chin, hand behind the back, arms crossed... They point, they say what they didn't like, they place their hands on the object; the reaction is much more direct and more frank. This really interests us. And we have several other types of cults: "Peregrinações" [Pilgrimages] that are walks through the city carrying the works and making stops for small rituals. "Pecadão" [The Big Sin] is the Bride's party. Tithes are individual offerings, where the artists symbolically offer 10% of their work on the altar. "Santa Ceia" [The Last Supper] are collective offerings, where we come together and each one takes his work to the table.

arte como religião. O objeto de arte dentro da Noiva não é a coisa mais importante, mas o seu processo de criação, que é o que vai gerar autoconhecimento no fiel, e autodivinação também. O objeto é apenas testemunho do processo, onde ancoramos nossa experiência. E, no final, ele é oferecido para a entidade máxima que chamamos de Espírito Santo da Arte. Essa é a chave da arte na Noiva, ter o objeto artístico em condição de oferenda, porque vários novos fiéis que ainda não se sentem maduros para mostrar ou elaborar um trabalho encontram espaço na Igreja quando entendem que não é sobre qualidade, que o objeto no culto não é como um objeto na galeria, passivo apenas de contemplação, crítica, etc. O objeto opera nos templos onde acontecem os rituais na condição de oferenda, oferta do artista, que produziu e entregou, ou seja, ofereceu. Trabalhamos na Noiva com ideias congruentes às que Rainer Maria Rilke pregou na carta a um jovem poeta, onde diz que há lugares em que as palavras de crítica não tocam, e que uma arte é boa quando nasceu por necessidade. Outra coisa que fazemos por aqui é atuar na rua, porque dentro do circuito ouvimos muito sobre arte como "salvação do mundo", ou mesmo a máxima de "arte para todos". Porém o que temos na prática são artistas integrados produzindo dentro de seus ateliês e mandando seus trabalhos para as bienais, feiras, galerias e museus. Mas quem frequenta esses espaços? Quem detém os códigos desse circuito para se relacionar com a arte dentro desses limites? Normalmente as igrejas são instituições que conseguem acessar o popular. Então quando a gente faz os cultos de Oferenda no centro do Rio em um dia de semana, nos deparamos com transeuntes que não estariam em contato com esse tipo de manifestação. Eles param, perguntam, em alguns casos oferecem algo também. A Oferenda é basicamente um culto onde é gerado no chão um amontoado de objetos de arte em que os fiéis vão colocando um por cima do outro. Nesse ritual, a escultura desce do pedestal, a pintura sai da parede e da moldura e vai para o chão também. Tanto o pedestal quanto a moldura são delimitações que separam o objeto sacro do mundo, é o que indica categoricamente que a obra de arte não é um objeto banal. Quando a arte aparece fora da galeria, amontoada no chão, nessas condições, a postura do público na rua é menos condicionada e mais irreverente ao se relacionar com aquilo. Não tem mão no queixo, mão para trás, braços cruzados... Eles apontam, falam o que não gostaram, colocam a mão no objeto, é muito mais direta e franca a reação. Isso nos interessa bastante. E temos vários outros tipos de cultos: as "Peregrinações", que são caminhadas pela cidade carregando os trabalhos e fazendo paradas para pequenos rituais. O Pecadão é a festa da Noiva. Os Dízimos são entregas individuais em que os artistas oferecem simbolicamente 10% de sua produção no altar. A Santa Ceia são entregas coletivas, onde a gente se reúne e



"Pardo é papel", 2019-2020, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, RJ // **"Pardo é papel"**, 2019-2020, Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brazil



"Have you seen a horizon lately?",
2020, Macall, Museu de Arte
Contemporânea Africana, Marrocos
// **"Have you seen a horizon lately?"**,
2020, Macall, Museum of African
Contemporary Art, Morocco

We call any work in the Church a prayer, and the spaces where ceremonies take place are called temples, whether they are our homes, workshops or the street itself. In other words, anywhere that the ceremony takes place.

You appeared on the art circuit with a vigorous painting that leaped off the wall. It was as if the bodies depicted needed to circulate and gain form in the world. How do you regard this movement inside your work, culminating now with the release of a record entitled "Anjo Maxwell"?

I think transgression is the right word to describe my posture within my practice. On April 1, 2019 I got married inside the Church of the Kingdom of Art and I had never dated before. I had not yet formally asked my partner on a date and we went straight to the marriage, which happened on April Fool's Day. Through that gesture, the date was marked for me as the day when I threw myself into a new place. A year later, on April 1, 2020, I decided to repeat this process of throwing myself into another area that I hadn't mastered... I don't understand anything about music, and my relationship with it got stronger in 2017 through the series "Pardo é Papel" [Brown is a type of paper], when I started separating the verses of the rappers Baco Exú do Blues, Bk' and Djonga from their albums that I listened to and that greatly inspired me to build the work of the series. These poets were saying the same things I was dealing with in my paintings. And I had the chance to strengthen my relationship with each of them, and was able to enter their dressing rooms, see behind the scenes of their shows, go to the studio and observe stages in the making of their songs, from the writing and the selection of beats to recordings, and this awoke something in me. I had already recorded an album with the Church of the Kingdom of Art. Entitled "Coral", it was the first workshop album. The project was all recorded in my studio here in Rocinha along with other members of the Bride in just one day. That was the premise: to create everything in this short period of time, improvising. The album is available on the Church's channel on YouTube and Spotify. This was my most direct experience with music in the sense of doing, and obviously the Church was able to provide me this. It's very difficult to think of a Church without music, without a choir. My musical sensitivity is gradually being polished by my coexistence with Cosme São Lucas, who is also a member of the Church and a great friend, besides being one of my assistants. We spend time together every day because of the work here in the studio, and his main medium is music. He has a very strong relationship with sound. It was because of him that I realized that

cada um leva seu trabalho à mesa. Chamamos qualquer produção na Igreja de oração, e os espaços onde os cultos acontecem são chamados de templos, sejam eles nossas casas, ateliês ou a própria rua. Ou seja, qualquer lugar onde acontece o culto.

Você surgiu no circuito artístico com uma pintura vigorosa que já saltava para fora da parede. Era como se os corpos retratados precisassem circular e ganhar mundo. Como você vê esse movimento no interior da sua obra, culminando agora com o lançamento de um disco intitulado "Anjo Maxwell"?

Penso que transgressão é uma palavra precisa para determinar a minha postura dentro de minha prática. No dia primeiro de abril de 2019, eu me casei dentro da Igreja do Reino da Arte e eu nunca tinha namorado antes. Eu ainda não tinha formalizado um pedido de namoro à minha parceira e a gente já foi direto para o casamento, que foi nessa data que é considerada o dia da mentira. A partir desse gesto, a data ficou marcada para mim como um dia em que eu me joguei num lugar novo. Um ano depois, no dia primeiro de abril de 2020, eu resolvi repetir esse processo de me atirar em uma outra área que não domino... Eu não entendo nada de música, e a minha relação com ela acabou se estreitando mais em 2017 a partir da série Pardo é Papel, quando eu comecei a separar os versos dos rappers Baco Exú do Blues, Bk' e Djonga de seus álbuns que eu ouvia e que me inspiraram muito a construir o trabalho da série. Esses poetas estavam falando as mesmas coisas que eu estava tratando em minha pintura. E eu tive a chance de estreitar minha relação com cada um deles, podendo entrar no camarim, ver os bastidores dos shows, ir ao estúdio e prestigiar etapas da construção de suas músicas, desde a escrita, seleção dos beats até gravações, e isso me despertou algo. Eu já havia gravado um álbum junto à Igreja do Reino da Arte. Intitulado "Coral", foi o primeiro álbum de ateliê. O projeto foi todo gravado em meu ateliê aqui na Rocinha junto com outros membros da Noiva em apenas um dia. Essa era a premissa: criar tudo neste curto período de tempo, improvisando. O álbum está disponível no canal da Igreja no Youtube e Spotify. Essa foi minha experiência mais direta com música no sentido do fazer, e óbvio que a Igreja poderia me proporcionar isso. Muito difícil pensar em uma Igreja sem música, sem um coral. Minha sensibilidade musical está sendo lapidada pouco a pouco com a convivência junto ao Cosme São Lucas, que é membro da Igreja também e um grande amigo, além de ser um de meus assistentes. Nós convivemos diariamente por conta do trabalho aqui no ateliê, e a mídia principal dele é a música. Ele tem uma relação muito forte com som. Foi a partir dele que eu



"Have you seen a horizon lately?",
2020, Macall, Museu de Arte
Contemporânea Africana, Marrocos
// **"Have you seen a horizon lately?"**,
2020, Macall, Museum of African
Contemporary Art, Morocco

my relationship with this type of art is very superficial, because music for me is more a backdrop for situations and not the thing itself. There are many subtleties in sound that I cannot yet hear, not to mention my difficulty in keeping time. I'm learning more about it through this interaction with cosme. The "anjo Maxwell" album happened like this: I set the release date for April 1st and my premise was to do a project from scratch. Even though I was able to consult with cosme, because he was there by my side, I wanted to walk alone. Because I wanted an honest product of my initial relationship with music. I started the process by visiting old notes, since this is a constant practice that I have, of writing. Then I started to develop the lyrics, and download some free beats on the Internet, and I used Final Cut for editing, because I was familiar with the video editing program, given that I'd worked with movies in the past. The album is my 4th Tithe for the Church of the Kingdom of Art. The most intense part of this project happened over two weeks, and even with all the challenges I was completely focused during this period, because in the Church we have this commitment to set the date and deliver. That's a dogma. From the moment I scheduled it for April 1st I could no longer go back. If I had managed to produce only two tracks, that would be the release. The "anjo Maxwell" is an album for building an artist's faith. I like this connotation because it is accurate when I consider that the work has been marked by the start of lockdown, when social isolation has brought anxiety and an uncertain future for us. There are 10 tracks gathered together that the public can access on digital platforms. I want to make some physical units as well and put them on the market as multiples. I haven't thought about the run. Anyway, this place of transgression that I mentioned at the beginning is reinforced with my marriage and the album in the sense of this kind of uncomfortable situation that I've been describing. The painting "Tão saudável quanto um carinho" [As healthy as a caress] from the series "Reprovados" [Failed], which launched me on the circuit and in the art market, also worked like this. Until then I thought I couldn't paint, but when "Carpintaria Para Todos" [Carpentry For All], of the Carpintaria bid notice, a space of the Fortes D'Aloia & Gabriel gallery here in Rio, arose, I was working on small paintings and very timidly, and suddenly I had to make a big leap in my production, since my aim was to reserve as much space as possible in the gallery for me. It was the first time I did a figurative painting of that size; I was really dealing with something beyond my control. I just knew I needed to take a big space in the show and put a painting with that acid content inside the gallery. I remember that in the open call for this exhibition they said something about not having too many rules, curation or anything like that, but the measurements of the entrance gates were mentioned so that no artist would take a very large work

fui percebendo que minha relação com esse tipo de arte é muito superficial, porque a música pra mim é mais pano "de fundo" das situações e não a coisa em si. Existem muitas sutilezas do som que eu não consigo ouvir ainda, sem contar minha dificuldade em me manter no ritmo. Eu estou aprendendo mais sobre isso nessa convivência com o cosme. O álbum "anjo Maxwell" aconteceu dessa forma: eu marquei a data de lançamento no dia primeiro de abril e a minha premissa era de fazer um projeto do zero. Mesmo podendo consultar o cosme, por ele estar do meu lado, eu desejei caminhar sozinho. Porque eu queria um resultado honesto da minha relação inicial com a música. Eu iniciei o processo visitando anotações antigas, já que essa é uma prática constante que carrego, a de escrever. Depois comecei a elaborar as letras, e fazer download de alguns beats livres na internet e editei no Final Cut mesmo, porque era um programa de edição de vídeo familiar para mim, considerando que trabalhei com filmes no passado. O álbum é meu 4º Dízimo pela Igreja do Reino da Arte. A parte mais intensa deste projeto aconteceu em duas semanas, e, mesmo com todos os desafios, eu fiquei completamente focado nesse período, porque na Igreja a gente tem esse compromisso de marcar a data e entregar. Isso é um dogma. A partir do momento que agendei para o dia primeiro de abril, eu já não poderia mais voltar atrás. Se eu tivesse conseguido desenvolver apenas duas faixas, esse seria o lançamento. A obra "anjo Maxwell" é um álbum para edificar fé de artista. Gosto desta conotação porque ela é precisa quando penso que o trabalho é marcado pelo início da quarentena, onde o isolamento social trouxe ansiedade e um futuro incerto para nós. São 10 faixas reunidas que o público pode acessar nas plataformas digitais. Eu quero fazer algumas unidades físicas também e colocá-las no mercado como múltiplos. Ainda não pensei na tiragem... Enfim, esse lugar da transgressão do qual eu tratei no início é ratificado com meu casamento e o álbum no sentido de me colocar neste tipo de situação desconfortável que venho descrevendo. A pintura "Tão saudável quanto um carinho" da série "Reprovados", que me lançou no circuito e no mercado da arte, também funcionou assim. Até então eu achava que não sabia pintar, mas quando o Carpintaria Para Todos, do edital da Carpintaria, espaço da galeria Fortes D'Aloia & Gabriel aqui no Rio, apareceu, eu estava trabalhando em pinturas pequenas e muito timidamente, e de repente tive que dar um salto de escala em minha produção, já que a minha ambição era reservar o maior espaço possível da galeria para mim. Foi a primeira vez que eu fiz uma pintura figurativa daquele tamanho, eu realmente estava lidando com algo fora de meu controle. Eu só sabia que precisava tomar um espaço grande na mostra e colocar uma pintura com aquele teor de acidez dentro da galeria. Eu lembro que na chamada aberta para esta exposição, diziam sobre não ter muitas regras,



Exposição no espaço experimental Rato Branco, dos artistas Cabelo e Raul Mourão // Exhibition at the experimental place Rato Branco, of the artists Cabelo and Raul Mourão



“Sem título - Patrimoniado”, da série Isso até você faria, 2017, correntes, cadeados e lona sobre madeira, 105 × 65 cm // “Untitled - Patrimoniado”, from the series Isso até você faria, 2017, chains, padlocks and plastic canvas on wood, 105 × 65 cm

and not be able to enter. So I kept working with paper, so that I didn't have to worry about the measurements of the gates, since I could fold my work and get in easily, and when I arrived, I just had to open and exhibit the work. At first this caused a fright among the organizers of the show, and the work was not initially accepted, because it was going to take up a lot of space and there were more than 300 artists outside wanting to come in. But I was within the rules, inside the gallery, the painting was already open on the floor, and people began to surround it and appreciated its power. At that time, I was no longer worried whether I was going to be able to install the work or not; people were already calling me by my name, including the owner and the director of the gallery. I knew I had created a guaranteed space beyond that show.

—

You had a recent exhibition at the Museum of African Contemporary Art in Morocco. What was it like to show your work in this context? What were the surprises? What new alliances were created from the encounters that occurred there?

This exhibition is the product of an invitation from the curator Marie-Ann Yemsi, who got to know my work at a dinner here in Rio, in 2018. Then we met again last year during the Art Basel in Switzerland, and we talked about this project there for the first time. Marie-Ann is the same curator who selected me to do the solo show next year at the Palais de Tokyo in Paris. My work has already circulated a lot outside Brazil, especially in Europe, but there is a strong symbolism in being able to take my practice through a show like this to the African continent. Even more so that the proposal was to execute part of the exhibition on site. For this occasion I presented “Pardo é Papel: primeiro contato” [Brown is a type of paper: first contact], which addresses 3 moments in fashion, namely: the close-up, or what I call contemporary positions of power; beauty, which I addressed from the perspective of global discoloration; and the parade, with a vertical work almost 5 meters tall, representing a walkway, which was installed on the stairs of the institution, connecting the first to the second floor. Much of this show was built here in my studio in Rocinha, along with my team. The final part of the work, that I executed on site, presented me with challenging experiences because I was at a strange and confusing moment of my marital relationship and, out of nowhere, I found myself alone in another continent. I lived in a resort, in a huge house. As soon as I arrived, I decided to go on a strict diet, and to only be able to have one meal a day. I ended up spending two days without eating. I adopted an exercise routine too, because at

curadoria ou coisas do tipo, mas as medidas do portão de entrada eram mencionadas para que nenhum artista levasse uma obra muito grande a ponto de não conseguir entrar. Por isso eu segui trabalhando com papel, para não ter de me preocupar com as medidas do portão, uma vez que eu poderia dobrar meu trabalho e passar tranquilamente, e quando eu entrasse, era só abrir e exibir a obra. No primeiro momento, isso gerou um susto nos organizadores da mostra, e o trabalho não foi aceito de primeira, porque ia tomar muito espaço e tinha mais de 300 artistas do lado de fora querendo entrar. Mas eu estava dentro das regras, dentro da galeria, a pintura já estava aberta no chão, e as pessoas começaram a rodear e perceber a potência daquilo. Naquela altura, eu já nem estava mais preocupado se eu ia poder instalar a obra ou não, as pessoas já me chamavam pelo nome, inclusive a dona e a diretora da galeria. Eu sabia que tinha criado um espaço garantido para além daquela mostra.

—

Você fez uma exposição recente no Museu de Arte Contemporânea Africana no Marrocos. Como foi mostrar sua obra nesse contexto? Quais as surpresas? Que novas alianças foram mobilizadas a partir dos encontros surgidos ali?

Essa exposição é fruto de um convite da curadora Marie-Ann Yemsi, que conheceu meu trabalho em um jantar ainda em 2018 aqui no Rio. Depois nos encontramos novamente ano passado durante a Art Basel na Suíça, e ali falamos desse projeto pela primeira vez. Marie-Ann é a mesma curadora que me selecionou para fazer a mostra individual ano que vem, no Palais de Tokyo em Paris. O meu trabalho já tem circulado bastante fora do Brasil, especialmente na Europa, mas há um simbolismo forte em poder levar minha prática através de uma mostra como essa para o continente africano. Ainda mais que a proposta era de executar parte da exposição no local. Para esta ocasião eu apresentei “Pardo é Papel: primeiro contato”, que aborda 3 momentos da moda, sendo eles: o close, ou aquilo que eu chamo de posições contemporâneas de poder; a beleza, que eu tratei pela perspectiva da discoloração global; e o desfile, com uma obra vertical de quase 5 metros, representando uma passarela, que foi instalada na escada da instituição, conectando o primeiro com o segundo andar. Grande parte desse show foi construído aqui em meu estúdio na Rocinha, junto de minha equipe. A parte final do trabalho que executei no local me trouxe experiências desafiadoras, porque eu estava em um momento estranho e confuso de meu relacionamento conjugal e do nada eu me vi sozinho em outro continente. Eu morei em um resort, em uma casa enorme. Assim que cheguei, eu resolvi entrar numa dieta



“Descoloração Global pré-carnaval”,
2020, Museu de Arte do Rio, Rio
de Janeiro, RJ (próxima página) //
“Descoloração Global pré-carnaval”,
2020, Museu de Arte do Rio, Rio de
Janeiro, Brazil (next page)

the resort there was a running track and a tennis court where I used to skate. In addition to this, I would spend 15 minutes going from my home to the museum by bike, and would return in the early hours pedaling on a completely dark, deserted road, listening to a loud, abstract hum that oscillated throughout the entire journey. Later I discovered that the noise was that of mass praying in the city. It was very cold. I think that this process, under these conditions, may have left me in a weakened state. I really don't know, and I'm here thinking about this as I answer. I think the distance from home, my unstable marital relationship, the solitude, the cold, fasting, the African context, the big house, the praying out loud and the dark path... The sum of all this had an impact on my mind. But this experience, that I would say was one of tribulation, served to consolidate the strength I've built up over the years to not let external things compromise my work. So even though I was going through this moment, I managed to do more than 40 paintings in small and diverse types of formats. My painting usually involves the collaboration of my assistants, who are trusted people, so everything from the drawing to the paint on the stand is produced and discussed with my team. Despite the fact that the museum offered me assistants, I preferred to work alone since I wasn't there with my team. But I did accept a producer that they provided me with, and who was essential in solving local, technical and material issues. But the process itself was executed by me alone, from the design to the decision-making regarding the narratives and the researching of the characters, the concept and so on. I believe it was a powerful moment for me to be able to go back to working alone, which is something I really like. Despite the fact that I have a team and assistants, I really like the monastic practice, of a hermit really, of arriving at the studio and producing my individual prayer each day. Usually the drawings of the works are executed by Cosme São Lucas, because he has a better sense of space than I do. He is more skilled and less anxious about drawing. I hadn't drawn in a long time, but at that time I had to do it, and it was good to see that my drawing is still in good shape. Being anxious, I create distortions in the line, and I end up not being so faithful to the figure. It's a more schematic kind of drawing that gives a fresh look to my painting. Regarding new alliances, I got along best with Daniel Otero Torres, who is a Colombian artist and who did some amazing work. I liked his installation so much that I wish I had been the author... The work was positioned next to one of my spaces in the museum, creating a direct dialogue with my work. I enjoyed meeting in person the museum director, Janine. I felt a good energy from her, despite the fact that our initial contact was kind of strange and shy on both sides, because our relationship until then had only been by email, and we had some bureaucratic matters that were weird, so I think there was a certain kind of

rigorosa, podendo fazer apenas uma refeição por dia. Cheguei a ficar dois dias sem me alimentar. Adotei uma rotina de exercícios também, porque no resort tinha estrada para correr e uma quadra de tênis onde eu costumava andar de skate. Além disso, eu gastava 15 minutos para ir de casa ao museu de bicicleta, e voltava de madrugada pedalando em uma estrada deserta, completamente escura, ouvindo um zumbido alto e abstrato que ficava oscilando durante todo o percurso. Depois descobri que o barulho tratava-se de uma oração coletiva da cidade. Fazia muito frio. Acho que esse trajeto, nessas condições, pode ter me colocado em um estado de fragilidade. Eu realmente não sei, e estou aqui pensando enquanto respondo. Penso que a distância de casa, meu relacionamento conjugal instável, a solidão, o frio, o jejum, o contexto africano, a casa grande, as orações em voz alta e o caminho escuro... O somatório disso tudo teve impacto em minha mente. Mas essa experiência, que eu diria ser de tribulação, serviu para ratificar a força que eu construí ao longo dos anos no sentido de não deixar que as coisas externas comprometam o meu trabalho. Então mesmo passando por esse momento, eu consegui fazer mais de 40 pinturas em pequenos, e diversos, tipos de formatos. A minha pintura costuma ter a colaboração dos meus assistentes, que são pessoas de confiança, então desde o desenho até a tinta no suporte são elaboradas e discutidas com minha equipe. Por mais que o museu tenha me oferecido assistentes, eu preferi trabalhar sozinho já que não se tratava de minha própria equipe ali comigo. Mas eu não abri mão de um produtor que me disponibilizaram, e que foi essencial para resolver questões locais, técnicas e de material. Mas o fazer mesmo foi executado somente por mim, desde o desenho até a tomada de decisão das narrativas e a pesquisa de personagens, conceito e por aí vai. Acho que foi um momento poderoso para eu poder voltar a trabalhar sozinho, que é algo que eu gosto bastante. Por mais que eu tenha uma equipe e tenha os assistentes, eu gosto muito da prática monástica, de ermitão mesmo, de chegar no atelier e fazer minha oração individual de cada dia. Normalmente os desenhos das obras são executados pelo Cosme São Lucas, porque ele tem uma melhor noção de espaço do que eu. Ele é mais exímio e menos ansioso para o desenho. Eu já não desenhava havia muito tempo, mas na ocasião tive que fazer, e foi bom ver que meu desenho ainda tá no punho. Por ser ansioso, eu crio distorções no traço, e acabo não sendo tão fiel à figura. É um desenho mais esquemático que dá um aspecto fresco para minha pintura. Sobre novas alianças, eu me relacionei mais com o Daniel Otero Torres, que é um artista colombiano e que fez um trabalho incrível. Eu gostei tanto de sua instalação que eu queria ter sido o autor... O trabalho ficava ao lado de um de meus espaços no museu, estabelecendo assim um diálogo direto com minha obra. Gostei de conhecer pessoalmente



“Descoloração Global pré-carnaval”,
2020, Museu de Arte do Rio, Rio de
Janeiro, RJ // **“Descoloração Global
pré-carnaval”**, 2020, Museu de Arte do
Rio, Rio de Janeiro, Brazil

strangeness that continued to the end, although the energy and willingness to surrender to each other, to smile without suspicion and borders, was genuine as well. Another relationship that happened there and that existed a little before was with Frances Reynolds, who came to visit me. Frances is already a partner and has provided strong support in enabling my work to happen. Her visit was important because I was able to get to know an amazing place on the second-to-last day of the trip. We went out to eat something at night and I had to pass through a very large square full of people. It was fantastic to see that movement and realize the strength of local culture in a public place, where people gathered as if they were several churches, with different types of rituals, games, jokes and conversations. That was the only day I went out with the aim of getting to know Marrakech itself, because I'm not much of a tourist. Whenever I travel, I let the work take me to places, and I spent 13 of the 15 days I had in Morocco just working within the confines of the resort, from home to the museum and from the museum back home.

—

Your work has been circulating around the world recently. What has it been like to deal with this dizzying demand and how did you view this pause imposed by the pandemic? Has anything changed?

It's crazy. It's been three years since I've been an integrated, professional artist and I haven't been able to breathe until now. This year the schedule was really full. When the year started, it was already ending in terms of scheduled projects. I had two major exhibitions to do besides this first one in Morocco, which I was able to execute before the pandemic. After that I was going to return to Rio and stay about 15 days before then travelling to Paris and living there for 3 months, and producing my solo show on site at the Palais de Tokyo. Then I would go back to Brazil, staying another two months there to create my other solo show for the David Zwirner gallery in London. The pandemic had initially suspended this schedule. The Palais de Tokyo was postponed until June next year, but we maintained the David Zwirner event. Initially I didn't know if it was going to happen anyway or not. But then the situation was improving in Europe and the gallery director got in touch again to negotiate the date for later this year. As soon as the pandemic broke out, my team started working from home. So once again I had the opportunity to be alone. And I live in the same building where I have a laboratory, gallery, collection, office and studio. I'm connected to my creative center all the time, and this made me work assiduously even during lockdown. The pandemic enabled me to

a diretora do museu também, a Janine. Eu senti uma energia boa nela, apesar de um primeiro contato meio estranho e tímido de ambos os lados, pois a relação até ali era apenas via e-mail, e tivemos algumas burocracias que ficaram esquisitas, então acho que rolou um certo tipo de estranhamento que se estendeu até o final, embora a energia e vontade de se entregar um pro outro, sorrir sem desconfiança e fronteiras, tenha sido genuína também. Uma outra relação que aconteceu ali e que já existia um pouco antes foi com a Frances Reynolds, que foi me visitar. A Frances já é uma parceira e tem dado um grande suporte forte para o meu trabalho acontecer. A visita dela foi importante porque eu pude conhecer um incrível lugar no penúltimo dia da viagem. Saímos para comer algo à noite e eu tive que passar por uma praça muito grande e com muita gente. Foi fantástico ver aquela movimentação e perceber a força da cultura local em um lugar público, onde as pessoas se reuniam como se fossem várias igrejas, com diversos tipos de rituais, jogos, brincadeiras e conversas. Esse foi o único dia em que saí na função de conhecer Marrakech mesmo, porque eu não sou muito de turistar. Sempre quando viajo eu deixo o trabalho me levar aos lugares, e gastei 13 dos 15 dias que eu tinha no Marrocos apenas trabalhando nas delimitações do resort, de casa pro museu e do museu pra casa.

—

Sua obra tem circulado pelo mundo recentemente. Como tem sido lidar com essa demanda tão vertiginosa e como você viu essa parada forçada pela pandemia? Alguma coisa mudou?

É uma doideira. Faz três anos que sou artista integrado, profissional, e eu não consegui respirar até agora. Neste ano, a agenda estava realmente cheia. O ano começou já acabando em termos de projetos agendados. Eu tinha duas grandes exposições para fazer além dessa primeira, no Marrocos, que consegui executar antes da pandemia. Depois dela eu voltaria para o Rio e ficaria uns 15 dias para, em seguida, viajar a Paris e viver lá durante 3 meses, e produzir no local meu solo no Palais de Tokyo. Depois, eu teria que voltar para o Brasil ficando mais dois meses para criar o meu outro show individual para a galeria David Zwirner de Londres. A pandemia tinha suspendido a princípio essa agenda. O Palais de Tokyo foi adiado para junho do ano que vem, mas mantivemos a David Zwirner. Inicialmente eu não sabia se ia acontecer mesmo ou não. Mas depois a situação foi melhorando na Europa e o diretor da galeria voltou a fazer contato para negociarmos a data ainda para este ano. Assim que a pandemia se instaurou, a minha equipe começou a trabalhar de casa. Então mais uma vez eu tive a oportunidade de ficar sozinho. E eu moro no mesmo prédio onde tenho um laboratório, galeria, acervo, escritório



"Sem título", 2020, látex, graxa e acrílica sobre papel pardo, 216 × 362 × 4,5 cm, políptico (peça em destaque) // **"Untitled"**, 2020, polyptych, latex, grease and acrylic on brown paper, 216 × 362 × 4,5 cm (detailed piece)

enter the workshop without a demand or a deadline for the first time since I joined the circuit. It was the first opportunity I had to make a painting more as a process and less as an expression of thought. It was a very enjoyable moment because I decided to confront oil-painting. I had done paintings like this in the past, but it was more like shorthand, annotation, which I believe to be one of the most striking features of my painting. This solitary period of work was similar to my residency in Morocco, and it was a good time to work alone and perform every step of the job, from putting a canvas up on the wall to making my own paint, cleaning the brushes, and preparing the entire studio. I was enjoying this ritual. When David Zwirner contacted me again, I responded with some reticence, in the sense of postponing the exhibition, because I wanted to continue this intimate process of oil-painting that I was pursuing. I had even begun to create a body of work with a substantial density that spoke precisely about social distancing. I had been developing narratives for the “Reprovados” [Failed] series on this theme – I can’t wait to be able to get back to it. And I also didn’t want to commit to doing such an important exhibition in a short time with the limitations that the pandemic brought, and I didn’t want to risk my team either. At the same time, I was thinking of the London exhibition in the same terms as the commitment of the ceremonies in the Bride: you set the date, then you deliver. But what most convinced me to proceed was thinking that I wouldn’t get another chance to do a show at such a complicated time in the world. I was seduced by the idea of doing an exhibition that maybe no one could see, and all this in a highly consecrated space. Just like Edu de Barros had been doing at the Sé gallery in São Paulo with his exhibition Cropped, which he could not open due to Covid... Even so, the artist continued to live and work in the gallery until the end. In a way the pandemic left me more focused on working on a single exhibition, once the Palais de Tokyo show was postponed. Otherwise I would be committed to two exhibitions in two high prestige locations. It would wear down my soul, because I wasn’t willing to submit just anything. I’m still in the process of consolidating my reputation, and I understand that I have to come to these places with my work at maximum power. Anyway... to continue with the work more responsibly, I invited cosme sao Lucas and Renatinho, another assistant, to live here in the building and participate in this work with me. We started working with a reduced team and this is the next exhibition I’ll open in November this year at David Zwirner in London.

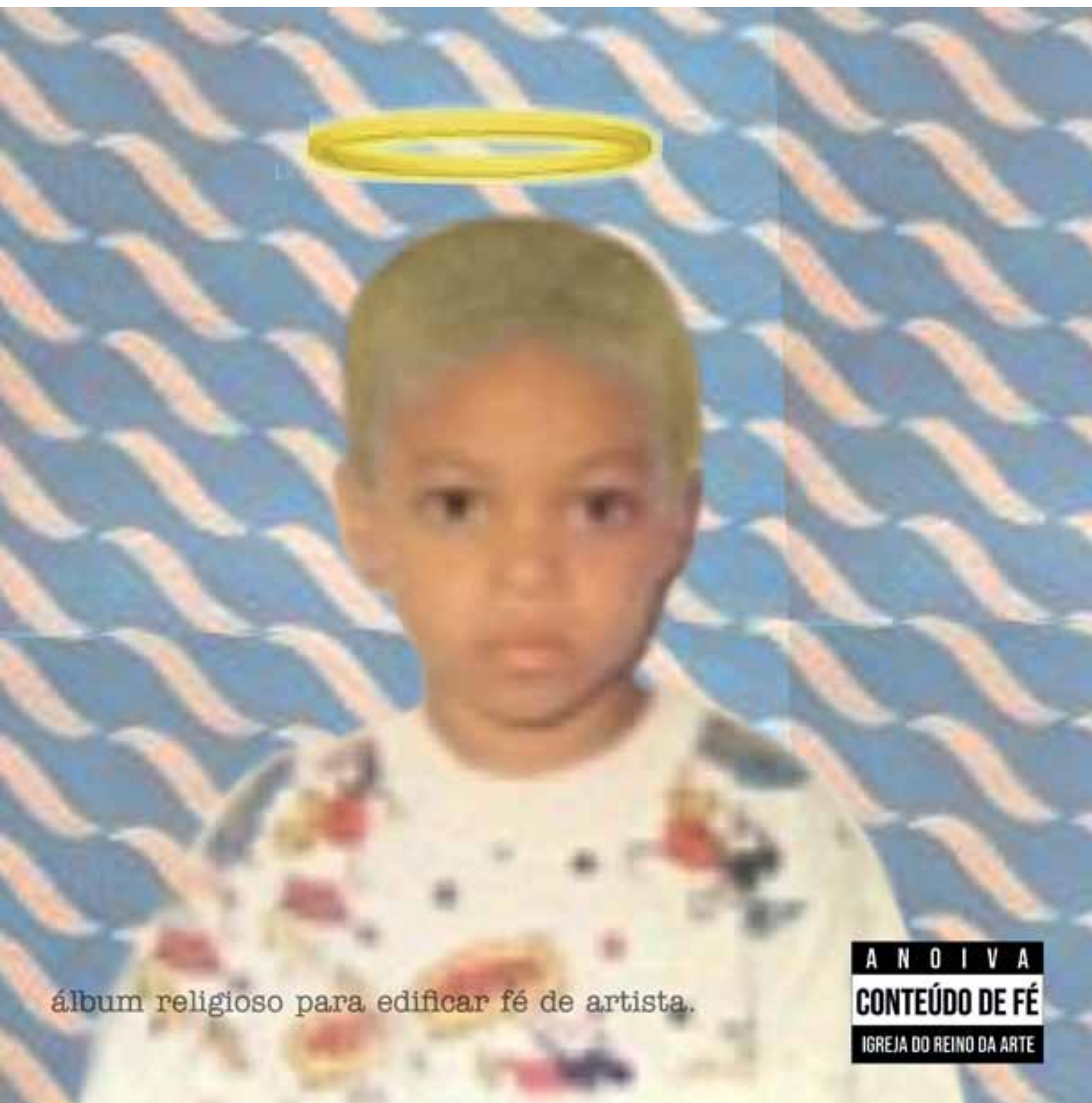
How do you imagine, and what do you desire for, your work in the future?

I hope that the brown craft paper paintings last at least my lifetime, so I don’t have to deal with the frustration of the collectors who bought these works, since they’re saying that this material won’t last 10 years. Faith of the Bride!!

e ateliê; estou conectado com meu polo criativo o tempo inteiro, e isso me fez trabalhar com assiduidade mesmo na quarentena. A pandemia fez com que, pela primeira vez desde quando passei a integrar o circuito, eu pudesse entrar no atelier sem uma demanda ou um “deadline”. Foi a primeira oportunidade que tive para fazer uma pintura mais pelo processo e menos por uma manifestação do pensamento. Foi um momento muito gostoso porque resolvi encarar a pintura a óleo. Eu já tinha feito pinturas assim no passado, mas era algo mais em uma condição de taquigrafia, de anotação, que eu acredito ser uma das características mais marcantes de minha pintura. Esse período de trabalho solitário foi semelhante à minha residência no Marrocos, e foi um bom momento para operar sozinho e realizar todas as etapas do trabalho, desde subir uma tela na parede até fazer minha própria tinta, limpar os pincéis e preparar o estúdio inteiro. Eu estava gostando desse ritual. Quando a David Zwirner voltou a manter contato comigo, eu respondi com certa resistência, no sentido de adiar a exposição, porque eu queria continuar nesse processo íntimo da pintura a óleo que estava desenvolvendo. Eu já tinha até começado a criar um corpo de trabalho com uma densidade relevante e que falava justamente de distanciamento social. Eu vinha desenvolvendo narrativas da série “Reprovados” com esse tema - eu tô louco pra poder voltar nisso. E também não queria me comprometer em fazer uma exposição tão importante em um prazo curto com o limite que a pandemia trouxe, e não queria arriscar minha equipe também. Ao mesmo tempo, fiquei pensando na exposição de Londres no mesmo lugar do compromisso dos cultos na Noiva: marcou a data, então entrega. Mas o que mais me convenceu a ir adiante foi pensar que eu não teria outra chance de fazer um show num momento tão complicado do mundo. Fiquei seduzido com a ideia de fazer uma exposição que talvez ninguém pudesse ver, e tudo isso num espaço muito consagrado. Assim como Edu de Barros vinha fazendo na galeria Sé em São Paulo com sua exposição Cropped, que não pôde inaugurar por conta da Covid... Mesmo assim o artista seguiu morando e trabalhando na galeria até o final. De certo modo, a pandemia me deixou mais focado em trabalhar para uma exposição só, uma vez que o show do Palais de Tokyo foi adiado. Caso contrário eu estaria comprometido com duas exposições em dois lugares de alto prestígio. Isso ia me desgastar até a alma, pois eu não estava disposto a entregar qualquer coisa. Eu ainda estou no processo de solidificar o meu nome, e entendo que tenho que chegar nesses lugares com a potência máxima do meu trabalho. Enfim... para seguir com a produção com mais responsabilidade, eu chamei o cosme são Lucas e o Renatinho, outro assistente, para morar aqui no prédio e cair pra dentro dessa empreitada comigo. Com a equipe reduzida, começamos a trabalhar, e essa é a próxima exposição que vou inaugurar em novembro deste ano na David Zwirner de Londres.

Como você imagina e deseja um futuro para sua obra?

Espero que as pinturas em papel pardo perdurem pelo menos o tempo de minha vida, para eu não precisar lidar com a frustração dos colecionadores que compraram essas obras, já que tão falando por aí que esse material não vai durar 10 anos. Fé da Noiva!



álbum religioso para edificar fé de artista.

A NOIVA
CONTEÚDO DE FÉ
IGREJA DO REINO DA ARTE



1. qual é sua obra?
2. bb branco
3. automotivo pintor
4. Lucio Fontana
5. a maior cópia é o elogio
6. Ak trovão
7. meu St. Tolezano
8. capital da arte contemporânea
9. reza que entorpece
10. Deus é ciumento



Randolpho Lamonier

Contagem, MG, 1988 // Vive e trabalha entre Belo Horizonte, MG e Paris, França // Periscópio Arte Contemporânea, Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2018 e 2020

Contagem, Brazil, 1988 // Lives and works between Belo Horizonte, Brazil and Paris, France // Periscópio Arte Contemporânea, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2020 nominee

randolpholamonier.com

—
“Profecias”, 2018, costura, bordado e aplicações sobre tecido, 155 × 185 cm //
“Profecias”, 2018, sewing, embroidery and applique on fabric, 155 × 185 cm

Randolpho Lamonier é artista visual formado pela Escola de Belas Artes da UFMG. Seu trabalho transita entre diferentes mídias, tendo protagonismo as práticas em arte têxtil, desenho, fotografia, vídeo e instalação. Em sua pesquisa, palavra e imagem estão sempre em diálogo e costumam versar sobre micro e macro política, urbanidades, crônicas, diários, tretas sentimentais e os múltiplos cruzamentos entre memória e ficção. Exibiu seu trabalho em diversas exposições dentre as quais se destacam “Demain sera un autre jour”, Les Grandes-Serres de Pantin, Paris, 2020; “AGAINST, AGAIN: Art Under Attack in Brazil”, John Jay College of Criminal Justice, Nova York, 2020; “What I Really Want to Tell You...”, Mana Contemporary, Chicago, 2020; “15th Lyon Biennale - Jeune Création Internationale”, Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, França, 2019; “36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão”, MAM, São Paulo, 2019; “Arte Democracia Utopia, Quem não luta tá morto”, Museu de Arte do Rio, 2018; “MITOMOTIM”, Galpão Videobrasil, São Paulo, 2018; “Ninguém me dirá quem sou nem saberá quem fui”, Mama/cadela, Belo Horizonte, 2017 e a individual “Vigília”, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2017. Vive entre Paris e Contagem, Berlim e Betim.

—
Randolpho Lamonier is a visual artist graduated from Escola de Belas Artes da UFMG. His work transits through different media, with protagonism among the practices on textile art, drawing, photography, video and installation. In his research, word and image are in constant dialog and usually verse on micro and macro politics, urbanities, chronicles, diaries, sentimental humbugs and multiple crossings between memory and fiction. He exhibited his work in several exhibitions amongst them are highlighted “Demain sera un autre jour”, Les Grandes-Serres de Pantin, Paris, 2020; “AGAINST, AGAIN: Art Under Attack in Brazil”, John Jay College of Criminal Justice, New York, 2020; “What I Really Want to Tell You...”, Mana Contemporary, Chicago, 2020; “15th Lyon Biennale - Jeune Création Internationale”, Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, France, 2019; “36º Panorama da Arte Brasileira: Sertão”, MAM, São Paulo, 2019; “Arte Democracia Utopia, Quem não luta tá morto”, Museu de Arte do Rio, 2018; “MITOMOTIM”, Galpão Videobrasil, São Paulo, 2018; “Ninguém me dirá quem sou nem saberá quem fui”, Mama/cadela, Belo Horizonte, 2017 e a individual “Vigília”, Palácio das Artes, Belo Horizonte, 2017. Lives between Paris and Contagem, Berlin and Betim.



Coração selvagem

Wild heart

Júlia Rebouças

Randolpho Lamonier rushes. As an artistic exercise and a way of life, he lives what he presents. He walks around the city, collects discarded materials, photographs friends, cuts fabric, annotates some angry verses and some others about love, wanders between the suburbs of Contagem and the center of Belo Horizonte. He records the weather, the bare wire, the street of the windows, the trash at the end of the day, the train in the tunnel, the burning flame, the body that hasn't slept. One moment, everything is movement, the next, he feels paralyzed. He's only got two hands and one heart, and so much to do. It's not going to be possible. Fragments of time appear to last forever, but when you notice it's already past. After all there's so much to do and it was never possible. He experiences the urgency of those who can no longer tolerate a structure that constrains, limits and threatens you and your peers. A gun always pointed at your head, at your chest and your legs. One day, it doesn't shoot you, but rather your young neighbor, in the back. A pool of blood in the driveway.

Sitting in front of his childhood TV, evening shows screamed colors, noise, dubbed films and cartoons. At the weekend, he helped his uncles with their small production company that produced films of weddings and festive events. As a result, he became familiar with cameras and VHS tapes. The artistic world reaches him through an amateur theater troupe at a cultural center in Contagem, which he joined as an actor in 2006. In this context, he begins to photograph his class in scenes staged for the camera. He studies at the University Theater of UFMG, but abandons the course without

"Brasil 2019", 2019, still de video //

"Brasil 2019", 2019, video still



Randolpho Lamonier se apressa. Como exercício artístico e modo de vida, experimenta o que se apresenta. Caminha cidade afora, coleta materiais descartados, fotografa os amigos, recorta tecidos, anota uns versos de raiva e outros de amor, deambula entre a periferia de Contagem e o centro de Belo Horizonte. Registra o tempo, o fio desencapado, a rua da janela, o lixo do final do dia, o trem no túnel, a chama acesa, o corpo que ainda não dormiu. Num momento, tudo é movimento, no outro, se sente paralisado. Tem apenas duas mãos, um coração, e tanto por fazer. Não vai ser possível. Fragmentos de tempo parecem para sempre, mas quando se apercebe já está de volta ao passo, afinal há tanto por fazer e possível nunca foi. Vive a urgência de quem não pode mais tolerar uma estrutura que constrange, limita e ameaça a si e a seus iguais. Uma arma sempre apontada para a cabeça, para o peito, para as pernas. Um dia, ela dispara não no seu, mas no dorso jovem do vizinho. Uma poça de sangue na calçada de casa.

Sentado à frente da TV de sua infância, os programas vespertinos gritavam cores, ruídos, filmes dublados e desenhos animados. No final de semana, ajudava os tios numa pequena produtora de filmes de casamento e eventos festivos. Passava, assim, a se familiarizar com as câmeras e fitas de VHS. O universo artístico lhe chega por meio de uma trupe de teatro amador num centro cultural de Contagem, onde em 2006 ingressa como ator. Nesse contexto, começa a fotografar sua turma em cenas montadas para a câmera. Estuda no Teatro Universitário da UFMG, mas abandona o curso sem concluí-lo em 2008. Ainda neste ano, integra brevemente o Grupo Oficína Multimídia, onde lhe salta aos olhos o modo de atuar da cenografia e da direção de arte, marcas da pesquisa do grupo e da diretora Ione de Medeiros. No desejo de dar sentido àquele cotidiano, segue documentando seu entorno geográfico e emocional em imagens, objetos e coisas que, pouco a pouco vai entendendo como sua produção artística. Já atuando profissionalmente como ator, na tentativa de ganhar a vida, foi trocador de ônibus, professor no ensino infantil, panfleteiro, figurante, *roadie*, animador de festa, ilustrador, auxiliar de expedição, cenógrafo, tosador de cachorro em pet shop. Em 2012, inicia o curso de artes visuais na Escola de Belas Artes da UFMG e passa a se dedicar exclusivamente aos estudos e às artes visuais.

Aspectos narrativos e históricos misturam-se com projeções de futuro, sejam na forma de propostas de luta ou de utopias. Nos trabalhos *Profecias*, conjunto que começou em 2018, realiza bandeiras que anunciam acontecimentos que, se são conquistas de direitos civis absolutamente justas, por outro lado mostram-se como realidades distantes num momento de tanta ameaça aos direitos humanos. "Guerreirxs Guarani Kaiowá vencem luta por sua terra ancestral. 2034", diz uma das obras, que mistura folhagens, uma serpente, e uma representação do Congresso Nacional em

Randolpho desenvolve, em sua obra, verve de cronista. Observa de forma aguda as questões, mas o faz com a intimidade de quem produz um diário. Assim, intitula de Crônicas de retalho uma série de obras iniciada em 2016, em que borda e costura sobre tapetes ordinários de piso frases e imagens que sintetizam contextos complexos. "5 caixões lacrados", está escrito em um deles, com as palavras entremeados por cinco retalhos retangulares cerzidos sobre um pequeno tapete artesanal. Seu tempo é hoje, ainda que especule sobre o amanhã ou revolva o passado para expor os alicerces deste momento.

In his work, Randolph develops the verve of a chronicler. He observes issues acutely, but he does so with the intimacy of someone producing a diary. So, he adopts the title *Crônicas de retalho* (Patch Chronicles) for a series of works begun in 2016, where he embroiders and sews phrases synthesizing complex contexts onto ordinary floor rugs. “5 sealed coffins” is written in one of them with the words interspersed with five rectangular patches darned onto a small handmade rug. His time is today, even though he speculates about tomorrow or turns over the past to reveal the foundations of this present.

completing it in 2008. Later that year, he briefly joins the *Grupo Oficína Multimédia*, where he is struck by the approach to acting, scenography and art direction, the research activities of the group and the director Ione de Medeiros. In his search to give meaning to the quotidian, he continues to document his geographical and emotional environment in images, objects and things which, little by little, he comes to understand as artistic work. Already working professionally as an actor, in an effort to make a living, he works as a bus conductor, a kindergarten teacher, a leafleteer, an extra, a roadie, a children’s entertainer, an illustrator, an expedition assistant, a set designer, and a dog groomer in a pet shop. In 2012, he enrolls on the visual arts course at the Fine Arts School of UFMG and begins to devote himself exclusively to his studies and the visual arts.

Narrative and historical elements are mixed with forecasts of the future, whether in the form of suggestions of struggle or utopias. In the works *Profecias* (Prophecies), a series that he began in 2018, he produces banners that announce events which, while representing wholly just civil rights victories, also appear as distant realities at a time when human rights are under so much threat. “Guerreirxs Guarani Kaiowá win the fight for their ancestral land. 2034”, says one of the works, which mixes foliage, a snake, and a representation of the National Congress in flames. Another reads, “Queer Army sets fire to churches and inaugurates the secular state in Brazil. 2028”. Here, he composes with leftover fabrics of various sizes and colors using a technique that recalls the works of the Paraguayan Feliciano Centurión (1962-1996) and the Chilean Violeta Parra (1917-1967), with his *Arpilleras*.

His work is marked by encounters with other artists, forming a generation that shares concerns and ideas. Many of them even come from the town of Contagem, where Randolph grew up. Dayane Tropicaos, Desali, Sara Não Tem Nome and Victor Galvão, are some of these partners and frequent collaborators. The film production company Filmes de Plástico, of Gabriel Martins and André Novais, is also from Contagem, as well as directors such as Affonso Uchôa. In the installation *Vigília* (2017), his contemporaries star in scenes that recall the best traditions of intimate photography, where bodies are fragmented by the night, sex, music and encounters. If in these images there is torpor and melancholy, there is also vigor.

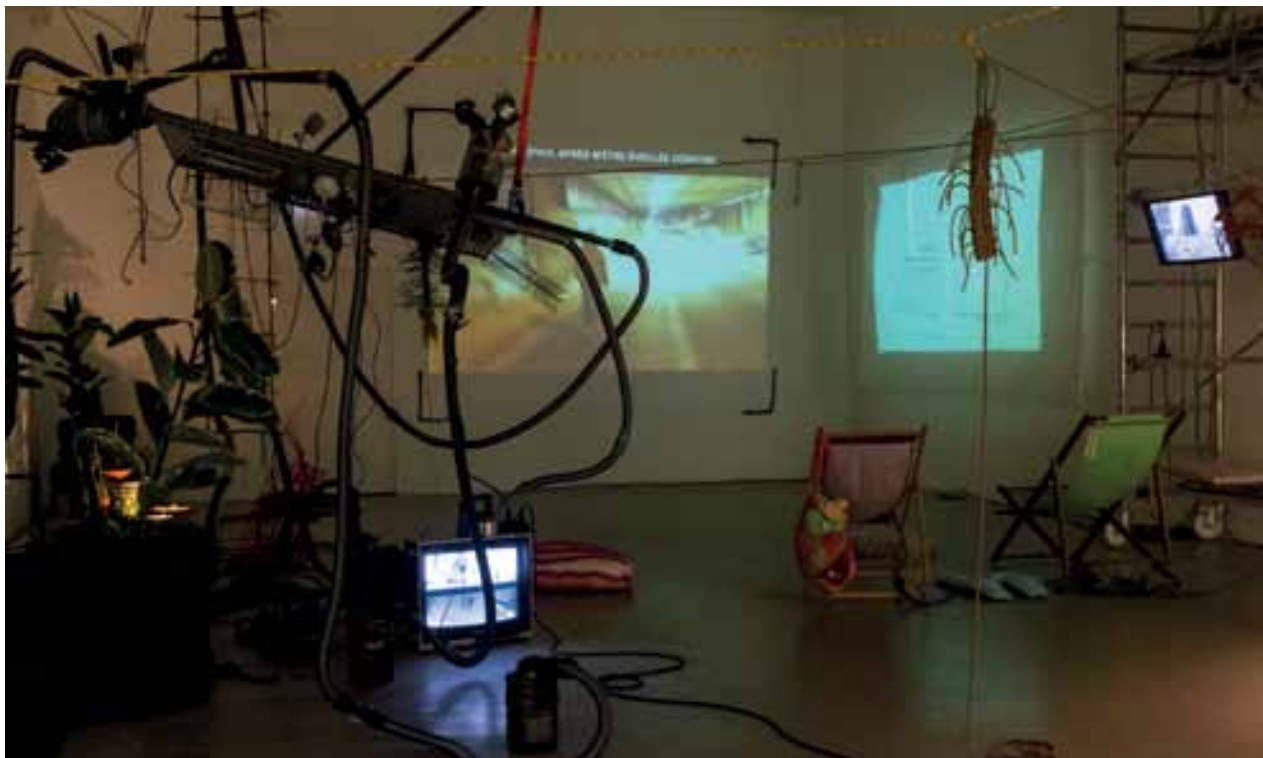
In the project that he staged for the exhibition *Jovem Criação Internacional* [Jeune Création Internationale], part of the 15th Biennial of Contemporary Art in Lyon, the work *Brasil 2019 – Partitura para fogo e metais pesados* (Brazil 2019 - Sheet music for fire and heavy metals) (2019), its field of observation opens out from the limits of rooms and buildings to public spaces. In the film that forms part of the installation, the images accompany his peers as they move through streets, subway stations and clearings. The



“Ave guerrilha”, 2014, fotografia 35mm, 60 × 90 cm // “Ave guerrilha”, 2014, 35mm photography, 60 × 90 cm

chamas. Em outra, lê-se “Exército Queer incendeia igrejas e inaugura o estado laico no Brasil. 2028”. Aqui, compõe com sobras de tecidos de diversos feitios e cores, numa técnica que faz referência às obras do paraguaio Feliciano Centurión (1962-1996) e da chilena Violeta Parra (1917-1967), com suas *Arpilleras*.

Sua obra é marcada pelos encontros com outros artistas, compondo uma geração que compartilha inquietações e ideias. Muitos deles vêm inclusive da cidade de Contagem, onde Randolpho cresceu. Dayane Tropicaos, Desali, Sara Não Tem Nome, Victor Galvão, são alguns desses parceiros e colaboradores frequentes. É também de Contagem a produtora de cinema Filmes de Plástico, de Gabriel Martins e André Novais, além de realizadores como Affonso Uchôa.



“Brasil 2019 – Partitura para fogo e metais pesados”, 2019, instalação, “15e Lyon Biennale : Jeune Création Internationale”, Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, França, foto de Blaise Adilon // **“Brasil 2019 – Partitura para fogo e metais pesados”**, 2019, installation, “15e Lyon Biennale: Jeune Création Internationale”, Institut d’Art Contemporain, Villeurbanne, France, photo by Blaise Adilon

text begins with the heaviness of the leftovers of a party, but is soon addressing political and social contexts which suffocate those who do not enjoy death and destruction. “We choose life and we’re going to live. We choose and we’re going to live. We’re going to live”, one hears in the final sequence, while three artists dance in different scenes. In addition to the video, the installation consists of a vast group of sculptures and compositions made from everyday materials, plants, chairs, cushions and scrap, in rearrangements that make the environment familiar while simultaneously strange.

The materials intended for scrap are, by their nature, material and index of several other works by Randolpho Lamonier. The products of the excesses and planned obsolescence created by capitalism need to be removed from the halls of power. But they do not disappear, just as the people excluded from social welfare agreements do not disappear. From what is regarded as rubbish, the artist builds shelter. The work *Entre máquinas e fogo fui criado* (I was created between machines and fire) (2019), commissioned for the 36th Panorama of Brazilian Art: *Sertão*, is built from a refrigerator carcass, attached to propellers with no function, old gas canisters, reused cans and ironware that, despite the aridity and fragility of the elements, form a dwelling, with small plants, ornaments, symbols of faith and warmth. This structure is suspended, fastened by a line of scarves and textiles which, on the other side, encounter a mobile of household items, presenting a balance between different weights that defies the laws of physics. The installation, according to the artist, refers to his father’s house.

Na instalação *Vigília* (2017), seus contemporâneos protagonizam cenas que remetem à melhor tradição de fotografia da intimidade, em que corpos são fragmentados pela noite, sexo, música, encontros. Se nessas imagens há torpor e melancolia, há também vigor.

No projeto que realizou para a mostra Jovem Criação Internacional [Jeune Création Internationale], parte da 15ª Bienal de Arte Contemporânea de Lyon, a obra Brasil 2019 – *Partitura para fogo e metais pesados* (2019), seu campo de observação se abre dos limites dos quartos e edifícios para os espaços públicos. No filme que integra a instalação, as imagens acompanham seus pares em movimento, por ruas, estações de metrô, descampados. O texto se inicia no peso dos restos de uma festa, mas logo está tratando de contextos políticos e sociais que sufocam quem não goza com a morte e com a destruição. “Nós escolhemos a vida e vamos viver. Escolhemos e vamos viver. Nós vamos viver.”, ouve-se na sequência final, enquanto três artistas dançam em cenas distintas. Além do vídeo, a instalação é constituída por um vasto grupo de esculturas e composições feitas com materiais cotidianos, plantas, cadeiras, almofadas, descartes, em rearranjos que tornam o ambiente familiar, ao mesmo tempo em que incomum.

Os materiais destinados ao refugo são, por sua feita, matéria e índice de diversos outros trabalhos de Randolpho Lamonier. O resultado dos excessos e da obsolescência programada gerados pelo capitalismo precisam ser retirados dos salões do poder. Mas eles não somem, como não desaparecem as pessoas excluídas dos pactos de bem-estar social. Do que é visto como resto, o artista constrói abrigo. A obra *Entre máquinas e fogo fui criado* (2019), comissionada para o 36º Panorama da Arte Brasileira: *Sertão*, é estruturada a partir de uma carcaça de geladeira, presa a hélices sem função, botijões velhos, latas reaproveitadas e ferragens que, a despeito da aridez e precariedade dos elementos, conformam uma habitação, com pequenas plantas, ornamentos, símbolos de fé e aconchego. Essa estrutura está suspensa, presa por uma linha de cachecóis e tecidos que encontram, do outro lado, um móvel de utensílios domésticos, apresentando um equilíbrio entre diferentes pesos que desafia as leis físicas. A instalação, de acordo com o artista, faz referência à casa paterna.

Ali próximo, na mesma exposição, havia ainda uma homenagem à sua mãe. *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* (2019) é feita como um grande painel de tecido, a partir da técnica da costura e bordado de tecidos e lãs, que representam um desenho de traçado quase infantil. A casa tão desejada tinha dois andares, várias janelas, uma horta, canteiro de flores, árvores frutíferas. Do telhado, escapava uma antena de TV. D. Maria do Carmo C. Lamonier, sua mãe, é costureira e trabalhou por mais de 20 anos na feitura de bancos automotivos que servem à montadora de carros do pólo industrial de Betim, cidade vizinha a Contagem.

“Randolpho Super Estrela da Vitória,
2018, série Ensaios para Gomorra //
“Randolpho Super Estrela da Vitória,
2018, from the series Ensaios para
Gomorra



Nearby, in the same exhibition, there was also a tribute to his mother. *A casa de dois andares sonhada por minha mãe no início dos anos 90* (The two-story house dreamed of by my mother in the early 90s) (2019) is formed as a large fabric panel, using sewing and embroidery techniques that incorporate textiles and wool, and which represent a drawing of an almost childlike design. The much-desired house had two floors, several windows, a vegetable garden, a flower bed and fruit trees. A TV antenna emerged through the roof. D. Maria do Carmo C. Lamounier, his mother, is a seamstress and worked for over 20 years making car seats for the automotive assembly plant in the industrial center of Betim, a city near Contagem. It is she who assists the artist with his sewing technique and equipment, in the creation of part of the works in fabric. She certainly deserves the best house she can dream of.

From his work with fabric, photography, video, engraving, sculpture and installations, Randolpho Lamonier has developed a body of work that addresses experiences which are simultaneously biographical and collective, and which, due to their marginal nature, occupy the center of Brazilian life. Where pure violence is advocated, he offers affection; where mere resignation is desired, he fights back. Since his first exhibitions in Belo Horizonte in 2012, he has established himself as a restless artist. In a 2018 work, which formed part of a joint project with Thiago Martins de Mello, Randolpho writes in stencil on a canvas: “Let us be the fever”.

É ela quem auxilia o artista, com sua técnica e equipamentos de costura, na elaboração de parte das obras em tecido. É ela que, certamente, merece a melhor casa que possa sonhar.

Do trabalho com tecido, fotografia, vídeo, gravura, escultura e instalações, Randolpho Lamonier desenvolve uma obra que trata de experiências, a um só tempo, biográficas e coletivas que, por sua condição periférica, ocupam a centralidade da vida brasileira. Onde se acredita pura violência, ele apresenta afeto; onde se deseja mera resignação, ele revida. Desde as suas primeiras exposições, em Belo Horizonte, em 2012, se inscreve como um artista irrequieto. Numa obra de 2018, que integrou um projeto em duo com Thiago Martins de Mello, Randolpho escreve em estêncil, sobre uma lona: “Sejamos a febre”.



“PANELAÇO”, 2019, painel luminoso, tecido, plástico, couro, corda, utensílios domésticos, massa asfáltica, tinta acrílica e bordado sobre trama plástica e cobertor, 180 × 250 cm //
“PANELAÇO”, 2019, luminous panel, fabric, plastic, leather, rope, domestic utensils, asphaltic mass, acrylic paint and embroidery on plastic mesh and blanket, 180 × 250 cm

Luiz Camillo Osorio conversa com Randolpho Lamonier

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Randolpho Lamonier

–

What was your training as an artist like?

My training developed in a roundabout way, full of curves. I come from a working-class family — most of whom worked in industry, trade and civil construction — and I grew up in the low-income suburbs of Contagem, a city in the Metropolitan Region of Belo Horizonte. In my house, there was no cultural program. There weren't even public mechanisms for promoting or facilitating the access to art in our community. So my contact with culture was very limited to what appeared on the TV, cinema and radio. Despite the monstrosity that was the Brazilian television programming in the 1990s, I was able to apprehend some references that significantly influenced me, such as Castelo Rá-Tim-Bum from TV Cultura, the Xuxa Verde TV show, some trashy films from the *Sessão da Tarde* daytime schedule, and much of the programming of MTV, especially the programs devoted to showing music videos. At the age of 15 I took a free course in visual arts with Fernando Perdigão and Henrique Dias at the Contagem Cultural Center (*Centro Cultural de Contagem*). At the age of 16, I was a member of the Roda Viva Group (*Grupo Roda Viva*), a research laboratory for the performing arts whose teacher and director was Marcelo Veronez, now an exponent of musical and theatrical stagecraft in Belo Horizonte. At Roda Viva we developed a body of work related to Physical Theater and created a show based on texts from certain authors from the Theatre of the Absurd, like Samuel Beckett, Eugène Ionesco and Fernando Arrabal. Shortly afterwards, in parallel with the Physical Theater, I started working with educational and corporate theater for companies in Contagem and BH. We did plays about everything: environmental conservation, oral hygiene, alcoholic clowns, worms and lice, teenage sex, STDs, folklore, bullying, depression in old age haha, it was crazy. At that time, I began experimenting with photography, creating scenes, space interventions and performance actions for the camera with the theater people. I consider this period to be seminal for the investigations I would immerse myself in years later at university. At the age of 18, I started studying at the University Theater of UFMG, but abandoned the course halfway through. Soon afterwards, I did a short stint with the *Grupo Oficcina Multimédia*, directed by Ione de Medeiros, whose scenographic and visual research strongly influenced me. Throughout this first training period of mine, I had several conventional jobs that I was mixing with my artistic work. It was kind of absurd: sometimes I worked during the day as a bus collector and would then go off to perform at the theater at night. Or, I would present a show in the afternoon and at the theatre exit hand out leaflets for the shows of other colleagues. It was all very much based on tenacity, and done without knowing how to do it, I was there finding my issues,

Como se deu sua formação como artista?

Minha formação rolou de um jeito meio enviesado, cheio de curvas. Venho de uma família de operários —, majoritariamente trabalhadores da indústria, do comércio e da construção civil — e cresci na periferia de Contagem, cidade da Região Metropolitana de Belo Horizonte. Na minha casa não tínhamos uma agenda cultural nem havia aparelhos públicos de fomento e acesso à arte em nossa comunidade, então meu contato com a cultura foi muito restrito ao que chegava até mim pela TV, pelo cinema e pelo rádio. Apesar da monstruosidade que foi a programação televisiva brasileira nos anos 90, consegui apreender algumas referências que me influenciaram significativamente, como Castelo Rá-Tim-Bum da TV Cultura, o programa da Xuxa Verde, alguns filmes trash da Sessão da Tarde e boa parte da programação da MTV, em especial os programas dedicados a exibir videoclipes. Aos 15 anos fiz um curso livre de artes visuais com Fernando Perdigão e Henrique Dias no Centro Cultural de Contagem. Aos 16 entrei para o Grupo Roda Viva, um laboratório de pesquisa em artes cênicas cujo professor e diretor foi Marcelo Veronez, hoje expoente da cena musical e teatral de Belo Horizonte. No Roda Viva desenvolvemos um corpo de trabalho à luz do Teatro Físico e criamos um espetáculo a partir de textos de alguns autores do Teatro do Absurdo como Samuel Beckett, Eugène Ionesco e Fernando Arrabal. Pouco tempo depois, paralelo ao Teatro Físico, comecei a trabalhar com teatro educativo e empresarial para companhias de Contagem e BH. Fazíamos peças sobre tudo: preservação ambiental, higiene bucal, palhaços alcóolatas, vermes e piolhos, sexo na adolescência, DSTs, folclore, bullying, depressão na terceira idade kk, era uma loucura. Nessa época comecei a experimentar com a fotografia criando cenas, intervenções no espaço e ações performáticas para a câmera com a galera do teatro. Considero este período seminal para as investigações nas quais eu iria me aprofundar anos depois na universidade. Aos 18 anos estudei no Teatro Universitário da UFMG, mas larguei o curso na metade. Logo na sequência tive uma curta passagem pelo Grupo Oficcina Multimédia, dirigido por Ione de Medeiros, cuja pesquisa cenográfica e visual me influenciaram fortemente. Ao longo dessa minha primeira formação tive vários empregos convencionais que eu ia mesclando com minha produção artística. Era meio absurdo: às vezes eu trabalhava de dia como cobrador de ônibus e ia me apresentar no teatro à noite. Ou, apresentava um espetáculo à tarde e na saída do teatro ia panfletar espetáculos de outros colegas. Era tudo muito na tora, e fazendo sem saber fazer, eu estava ali mesmo encontrando as minhas questões, improvisando com o absurdo e buscando potência na mais franca fragilidade. Foi um período



Série “Profecias”, 2018, costura, bordado e aplicações sobre tecido, 155 × 185 cm // From the “Profecias” series, 2018, sewing and embroidery on fabric, 155 × 185 cm

Série “Profecias”, 2018, costura, bordado e aplicações sobre tecido // From the “Profecias” series, 2018, sewing and embroidery on fabric,



“Deusa Chantico 2K20”, 2020, costura, bordado e aplicações sobre tecido //

“Deusa Chantico 2K20”, 2018, sewing, embroidery and applications on fabric

improvising with the absurd and seeking power in the most candid fragility. It was a very happy, intense period of discoveries, conflicts of identity, uncertainty and, above all, full of the vibrant presence of many friends who, like me, had thrown themselves, open-armed, into the experiment in courage which is living from (and for) art. At the age of 23, I joined the School of Fine Arts of UFMG and moved to Belo Horizonte. This represented a milestone for my work because, at university, I made other great friendships that influenced and supported my journey, and with whom I discovered resonances and a clearer notion of collective strength. From then on, I began to devote all my time to the visual arts and, while I was studying, I gradually got involved in the cultural scene of Belo Horizonte. I believe that a crucial part of my training took place back there in Contagem, mixing Nirvana with the Xou da Xuxa and Samuel Beckett with Patati Patatá. There's an attraction for improbability that has always been part of me. I think I really like these complicated, messed-up equations. I really like to learn by taking risks.

—

Your work has a direct relationship with the city, or rather, with the margins of the City. How did this appropriation and dialogue develop? What's it like circulating among this marginalized audience? Do you get this feedback?

The feedback is very immediate and direct since the marginalized audience I dialogue with in my work is almost always my mother, my father, my close friends and myself in the first, second or third person – “he” sometimes comes silently, sometimes noisily: “Randolpho Super Star of Victory”, “Randolpho the Collector”, “Randolpho the Faggot goes back to school to wreak revenge and terror”. There's no alterity. It's a very emotional conversation, without anthropological obsessions. I think I don't say much regarding difference, and, even when I go there, I usually take a side and the conversation becomes kind of intimate, with an emotional tone or in the first person. It was very important to me the few times my family was able to leave the suburbs for the Center to visit some of my exhibitions or watch me in the theater. But the dissemination of my work among the people of the city where I grew up, among people I don't know, is virtually zero. The situation of culture in Contagem underwent a great improvement between the first and second decades of the 2000s, but nowadays almost nothing is happening, there are no incentives for culture, there is no preservation of the city's historical/cultural heritage. The Cine Teatro de Contagem cinema, where I first performed, is close to being demolished. And the neighborhood of São Luiz, where I grew up, has no square to this day.

muito feliz, intenso de descobertas, de conflitos de identidade, de incertezas e, sobretudo, cheio da presença vibrante de muito(a)s amig(a)s que assim como eu tinham se jogado de peito aberto no exercício de coragem que é viver de (e para a) arte. Aos 23 anos ingressei na Escola de Belas Artes da UFMG e me mudei para Belo Horizonte. Isso definiu um marco para o meu trabalho porque na universidade fiz outro(a)s grandes amig(a)s que influenciaram e apoiaram o meu caminho e com o(a)s quais encontrei ressonância e uma noção mais clara de força coletiva. A partir daí passei a dedicar todo o meu tempo às artes visuais e enquanto estudava fui aos poucos participando da cena cultural de Belo Horizonte. Acredito que parte crucial da minha formação se deu lá atrás, em Contagem, misturando Nirvana com o Xou da Xuxa e Samuel Beckett com Patati Patatá. Tem uma atração pela improbabilidade que me acompanha desde sempre. Acho que eu gosto mesmo dessas equações complicadas, cagadas. Eu gosto muito de aprender no risco.

—

Seu trabalho tem uma relação direta com a cidade, ou melhor, com as margens da cidade. Como foi se dando essa apropriação e esse diálogo? Como é a circulação entre esse público periférico, você tem esse retorno?

O retorno é muito imediato e direto já que o público periférico com o qual dialogo em meu trabalho é quase sempre a minha mãe, meu pai, meus amigos mais próximos e eu mesmo em primeira, segunda ou terceira pessoa – “ele” vem às vezes calado, às vezes barulhento: “Randolpho Super Estrela da Vitória”, “Randolpho Trocador”, “Randolpho Bixa retorna à escola pra se vingar e tocar o terror”. Não tem alteridade. É uma conversa muito emocional, sem taras antropológicas. Acho que eu converso pouco pela via da diferença, e mesmo quando vou por aí, costumo tomar logo um partido e o papo vira qualquer coisa falada de perto, num tom emocional ou em primeira pessoa. Foi muito significativo para mim as poucas vezes que minha família pôde se deslocar da periferia para o Centro para visitar algumas das minhas exposições ou me assistir no teatro. Mas a difusão do meu trabalho entre as pessoas da cidade onde eu cresci, entre pessoas que eu não conheço, é praticamente nula. A situação da cultura em Contagem teve uma grande melhora entre a primeira e a segunda década dos anos 2000, mas hoje em dia já não tem quase nada acontecendo, não tem incentivo à cultura, não tem preservação do patrimônio histórico/cultural da Cidade. O Cine Teatro de Contagem, onde me apresentei pela primeira vez, está perto de ser demolido. E o bairro São Luiz, onde cresci, até hoje não tem praça.



“O ódio está sem uniforme”, 2018, pintura e costura sobre feltro //

“O ódio está sem uniforme”, 2018, painting and sewing on felt

Despite dealing with urban tensions and the imaginary of social movements, your artistic philosophy, because of the sewing, the embroidery, the weaving of the thread in the fabric, has a more dilated and slower temporality. It's as if your work had a strident content and a quieter form. Is this contrast intentional?

It wasn't intentional at first. I didn't spend a long time thinking before I started working with fabric. This relationship with the cloth and with sewing came from the family. My paternal grandfather was a tailor in the interior of Minas Gerais, my maternal grandmother always sewed at home and my mother was a seamstress in the automotive industry for over 20 years, until she retired. I had never thought about sewing. In fact I had a certain aversion for sewing, I think because since childhood I had observed the physical and emotional wear which my mother underwent working on a production line - it was an intellectually and emotionally limiting process, without room for any kind of autonomy. I don't remember when I started working with sewing, but it emerged little by little, first as scenography elements or costumes for my photos, and then some patches and embroidered words began to emerge. Soon I wanted to use the sewing machine and my mother taught me the basics: choosing the thread, the path the thread takes between the bobbin and needle, rewinding the reel, finishing off. And suddenly she was involved. We started sewing together and it was an important process for us; she was often disturbed by the subjects that the works presented, and thought others were charming. My mother was impressed by the fact that we could sew the crooked lines, use the back of the cloth, show the corrections, patches, stains, flaps and scraps. There was no right or wrong way, the sewing would not be inspected or revised, and didn't have to perform any function, other than what we wanted. For a long time, I did the Belo Horizonte-Betim commute, bringing the fabric I needed to sew on my mother's machine. The route of the BR 381 road is full of landscapes that I love - the Industrial city of Contagem, the rotten viaducts between the Amazon neighborhood and Carrefour, and the surrounding mountains being sliced like a cake, every day. In these comings and goings, the subjects arose very spontaneously. I don't usually follow any kind of criteria regarding the issues which I'm going to work with, but in that first contact with sewing my main subject was undoubtedly my relationship with Contagem, a kind of measuring of the size of my body in relation to the city. I gradually found my own way of sewing. I immediately realized that I needed this sewing to be personal and passionate. I needed it to be an instrument of identity and individuality. But I also needed it to be porous, sensitive to its context, able to talk with its time. Thinking now

Não obstante lidar com as tensões urbanas e com o imaginário dos movimentos sociais, sua poética, por conta da costura, do bordado, da trama da linha no tecido, tem uma temporalidade mais dilatada e lenta. É como se seu trabalho tivesse um conteúdo estridente e uma forma mais silenciosa. Esse contraste é intencional?

No começo não era intencional, não pensei muito antes de começar a trabalhar com tecido. Essa relação com o pano e com a costura veio de família. Meu avô paterno foi alfaiate no interior de Minas, minha avó materna sempre costurou em casa e minha mãe foi costureira na indústria automotiva por mais de 20 anos, até se aposentar. Eu nunca tinha pensado em costurar, na verdade a costura me dava uma certa aversão, acho que por eu ter acompanhado desde criança o desgaste físico e emocional ao qual minha mãe se submeteu trabalhando numa linha de produção- foi um processo restritivo intelectual e emocionalmente, sem espaço para qualquer tipo de autonomia. Não me lembro exatamente quando comecei a lidar com a costura, mas isso surgiu aos poucos, primeiro como elementos de cenografia ou figurinos para as minhas fotos, e depois foram surgindo uns remendos, umas palavras bordadas. Logo eu quis usar a máquina de costura e minha mãe foi me ensinando o básico: a escolha da linha, o caminho que o fio percorre entre a bobina e a agulha, rebobinar o carretel, arrematar. E de repente ela estava envolvida. Começamos a costurar juntos e foi um processo importante pra gente; muitas vezes ela se assustava com os assuntos que os trabalhos iam apresentando, e achava graça de outros. Minha mãe ficou impressionada com o fato de que a gente podia costurar as linhas tortas, eleger o avesso do pano, evidenciar a rasura, o remendo, a mancha, o retalho, a sobra. Não tinha um jeito certo e nem um jeito errado, a costura não seria inspecionada, revisada, e nem tinha que atender a nenhuma função, que não ao nosso próprio desejo. Durante muito tempo fiz a rota Belo Horizonte - Betim levando os tecidos que eu precisava costurar na máquina da minha mãe. O caminho pela BR 381 é cheio de paisagens que eu amo - a Cidade Industrial de Contagem, os viadutos podres entre o bairro Amazonas e o Carrefour e as montanhas do entorno sendo fatiadas como um bolo, todos os dias. Nessas idas e vindas os temas surgiram de uma maneira muito espontânea, eu não costumo seguir nenhum tipo de critério em relação às questões com as quais vou trabalhar, mas naquele início de contato com a costura o meu principal assunto foi sem dúvida a minha relação com Contagem, uma espécie de medição do tamanho do meu corpo em relação a essa cidade. Fui encontrando aos poucos a minha maneira própria de costurar. Saquei logo que eu precisava que essa costura fosse pessoal, passional, precisava que ela fosse



Série "Crônicas de Retalho", 2018 // "Crônicas de Retalho" series, 2018



Série “Profecias”, 2018, costura, bordado e aplicações sobre tecido, // From the “Profecias” series, 2018, sewing and embroidery on fabric

about how sewing appropriated my life and the vocabulary of my work, I feel that I am to some extent avenging my mother’s story – and perhaps my own, in advance. In 2016, I started a series of embroideries on carpets called “Scrap Chronicles” [“Crônicas de Retalho”]. I think it was then that I definitely understood that I had a lot to address with sewing. Gradually I began to conceptualize my dilemmas and I’ve begun mixing subjects as they present themselves in my life - urgent, absurd, asking for everything of me. Today this contrast in the relationship between technique and language, media and content is no longer accidental. Sometimes it’s a deliberate language exercise, sometimes it’s pure piss-taking, but it always makes some sense to me.

—

I perceive in your artistic philosophy a constant play between the word and its visuality; between the political effect and the lyrical affect. I think the more tensioned this relationship, the less explicit the effect, and the more powerful the work is. I prefer “The Prophecy” [A Profecia] to “The Promise” [A Promessa]; I like “Neighbouring Sounds” more than “Bacurau.” How do you see this?

I like to play with the oppositions and polarities of the word, to risk unlikely balances, to feed strangeness. I’ve always had difficulty writing, to construct a logical line or to narrate linear, causal events, through writing. My concentration is bad and my attention is super diffuse, so the writing was not something that was always present in my work practice. But there was a time, perhaps in the first year of college, when I began to collect small texts on the back of notebooks, behind my paintings, a lot of fragmented things that on their own didn’t make much sense even to me, but which acquired another form and another power when presented in relation to something else. So I understood that I communicate better by organizing fragments, building the lexicon with a lot of seemingly asymmetric, incongruent information, which is often almost nonsense. Having assimilated and incorporated a research method that was initially intended to compensate for a deficiency ended up becoming a strategy and then a language. When a word emerges in my work, I’m interested in everything it has to give: meaning, form, rhythm, sound. Sometimes even the residue of the word can interest a work: its decomposition when diluted in the image x meaning game, its antithesis when tensioned in its context to the limit of its own meaning, its corruption when dispossessed of its semiotic reason as the result of another purely formalistic, compositional or aesthetic gesture. The word is very powerful. It can often, in the form of a title or caption, completely change the reading of

instrumento de afirmação de identidade e de individualidade. Mas precisava também que ela fosse porosa, sensível ao seu contexto, que estivesse disponível para conversar com o seu tempo. Pensando agora na forma como a costura se apropriou da minha vida e do vocabulário da minha obra, sinto que estou em alguma medida vingando a história da minha mãe – e talvez a minha própria, por antecipação. Em 2016 comecei uma série de bordados sobre tapetes chamada “Crônicas de Retalho”. Acho que ali entendi definitivamente que eu tinha muito a tratar com a costura. Aos poucos passei a tematizar os meus dilemas e fui misturando os assuntos tal como eles se apresentam na minha vida - urgentes, absurdos, pedindo tudo de mim. Hoje esse contraste na relação entre técnica e linguagem, mídia e conteúdo já não é casual. Às vezes é deliberado exercício de linguagem, às vezes é puro deboche, mas sempre faz algum sentido pra mim.

—

Percebo em sua poética um jogo constante entre a palavra e a visualidade dela; entre o efeito político e o afeto lírico. Acho que quanto mais tensionada essa relação, menos explicitado o efeito, mais potente é o trabalho. Prefiro a “Profecia” que a “Promessa”; gosto mais do “Som ao redor” do que de “Bacurau”. Como você vê isso?

Gosto de jogar com as oposições e polaridades da palavra, arriscar equilíbrios improváveis, alimentar estranhamentos. Sempre tive dificuldade pra escrever, pra construir uma linha lógica ou pra narrar eventos lineares, causais, através da escrita. Minha concentração é ruim e minha atenção é super difusa, então a escrita não foi algo que esteve sempre presente na minha prática de trabalho. Mas houve algum momento, talvez no primeiro ano da faculdade, em que comecei a coletar pequenos textos no fundo dos cadernos, atrás das minhas pinturas, um monte de coisas fragmentadas que sozinhas não faziam muito sentido nem para mim mesmo, mas que ganhavam outra forma e outra força quando apresentadas em relação a algo. Assim entendi que eu me comunico melhor organizando fragmentos, construindo o léxico com uma porção de informações aparentemente assimétricas, incongruentes, muitas vezes quase nonsense. Ter assimilado e incorporado um método de pesquisa que a princípio tentava suprir uma deficiência acabou se tornando uma estratégia e, logo em seguida, linguagem. Quando uma palavra surge no meu trabalho, estou interessado em tudo que ela tem para dar: sentido, forma, ritmo, sonoridade. Às vezes até o bagaço da palavra pode interessar a um trabalho: sua decomposição quando diluída no jogo imagem x sentido, sua antítese quando tensionada em seu contexto até o limite do seu

a work on its own, in the same way a soundtrack can carry on its shoulders the entire direction of a scene. For a long time, the word has been gaining prominence in my work and this requires ever more attention from me. It's almost a paradox, a delicate equation where I seek to leverage the discursive power of the messages I'm transmitting, while I hope that they are open to other possibilities and other levels of interpretation. When I make a work, I always hope that it's bigger than me - I mean, I hope it can receive, through contact and the relationship with the audience, everything I cannot give. I'm happy when a work achieves autonomy and goes beyond my limitations, when it escapes me and reduces me before it.

—

The fabulatory and allegorical dimension enters your work as a kind of political fiction, mixing delirium and struggle. Which artists do you regard as allies?

This subject is very important to me now. I think that actively exercising one's political imagination has never been so important, exercising our ability to invent stories and take other possible or impossible paths. Reality is crushing us with the rhetoric of there being no way out, with a nihilism that immobilizes us and dismembers us even in the face of the worst atrocities. Neoliberalism, with its agenda of extermination, wants to kill people from the inside out, it wants to destroy our desires and our subjectivities, which is why culture and art in Brazil are being combated with so much violence. In this context of terror, I find courage and an appetite for life and work in the beloved people who surround me. There are many of them and it's not possible to name them all here, unfortunately, but there is a group of companions who have accompanied me since the first works from my time at college, friends who teach me and strengthen me with our exchanges and coexistence - and also in a direct dialogue between our languages and narratives: Victor Galvão, Rosa Maria Unda Souki, Dayane Tropicaios, Sara Mosli, Sara Não Tem Nome, Lúcio Honorato, Dani Maura, Desali, Marta Neves, Julia Baumfeld, Paola Rodrigues, Pedro Saldanha, Bruno Rios, César Machado, Malu D'ângelo, Cristina Madeira, Hugo Honorato, Jonas Filho, Daniela Pedrosa, Ian Gavião, Daniel Pinho, Julia Rebouças, Raphael Fonseca, Patrícia Azevedo, Brígida Campbell, Bruno Vilela, Gui Cunha - and Violeta Parra.

—

próprio sentido, sua corrupção quando despossuída de sua razão semiótica em função de um outro gesto puramente formalista, composicional ou estético. A palavra é muito poderosa. Ela pode, muitas vezes sozinha, na forma de um título ou de uma legenda, mudar completamente a leitura de um trabalho, como uma trilha sonora pode carregar nas costas o sentido inteiro de uma cena. Há muito tempo a palavra vem ganhando protagonismo em meu trabalho e isso exige de mim cada vez mais atenção. É quase um paradoxo, uma equação delicada onde busco potencializar a força discursiva das mensagens que estou transmitindo, ao mesmo tempo em que espero que elas estejam abertas a outras possibilidades e a outros níveis de interpretação. Quando faço um trabalho espero sempre que ele seja maior que eu - quero dizer, espero que ele consiga receber através do contato e da relação com o público tudo o que não tenho para dar. Fico feliz quando um trabalho toma autonomia e vai para além das minhas fronteiras, quando me escapa e me diminui diante dele.

—

A dimensão fabulatória e alegórica entra em sua obra como uma espécie de ficção política, misturando o delírio e a luta. Quais artistas você toma como aliados?

Esta questão é muito importante para mim agora. Penso que nunca foi tão fundamental um exercício ativo de imaginação política, um exercício da nossa capacidade de fabular e de mirar outros caminhos possíveis- ou impossíveis. A realidade está esmagando a gente com a retórica da falta de saída, com um niilismo que nos imobiliza e nos desarticula mesmo diante das piores atrocidades. O neoliberalismo com sua agenda de extermínio quer matar a gente de dentro pra fora, quer destruir os nossos desejos e as nossas subjetividades, por isso a cultura e a arte no Brasil estão sendo combatidas com tanta violência. Nesse cenário de terror, eu encontro coragem e disposição para a vida e para o trabalho nas pessoas queridas que me acompanham. São muitas e não dá pra citar todas aqui, infelizmente, mas há um grupo de companheiro(a)s que seguem comigo desde os primeiros trabalhos da época da faculdade, amigo(a)s que me ensinam e me fortalecem na troca e na convivência - e também em um diálogo direto entre os nossas linguagens e nossas narrativas: Victor Galvão, Rosa Maria Unda Souki, Dayane Tropicaios, Sara Mosli, Sara Não Tem Nome, Lúcio Honorato, Dani Maura, Desali, Marta Neves, Julia Baumfeld, Paola Rodrigues, Pedro Saldanha, Bruno Rios, César Machado, Malu D'ângelo, Cristina Madeira, Hugo Honorato, Jonas Filho, Daniela Pedrosa, Ian Gavião, Daniel Pinho, Julia Rebouças, Raphael Fonseca, Patrícia Azevedo, Brígida Campbell, Bruno Vilela, Gui Cunha - e Violeta Parra.



“Destroy: nothing / the most important thing”, 2017, livro de artista, 35 × 25 cm (fechado), com a colaboração de Victor Galvão // “Destroy: nothing / the most important thing”, 2017, artist’s book, 35 × 25 cm (closed), in collaboration with Victor Galvão

“Crônicas de retalho”, 2016, em desenvolvimento, costura e bordado sobre tapetes, 60 x 40 cm // “Crônicas de retalho”, 2016, in progress, sewing and embroidery on carpets, 60 x 40 cm



Your work has recently been circulated by international institutions. What has this reception been like?

It has been happening gradually. Since university I've been participating at international photography, cinema and video art festivals, mostly in Europe, but last year this process intensified a little more. I participated for the first time in four group exhibitions in the United States, and in September I came to France where I presented a work at the exhibition “Jeune Création Internationale” at the 15th Lyon Biennial. Now, living in Paris, I have access to a circuit that once seemed very distant and the response has been positive. At the moment I'm working on exhibitions scheduled for this year and next year, if the Covid-19 crisis allows.

—

How do you imagine, and what do you wish for, your work in the future?

Honestly, I don't dream about any future for my work; I hope it remains unpredictable to the end.



Seu trabalho tem circulado recentemente por instituições internacionais. Como tem sido essa recepção?

Vem acontecendo aos poucos. Desde a época da faculdade eu já vinha participando de festivais internacionais de fotografia, cinema e videoarte, sobretudo na Europa, mas foi no ano passado que essa circulação se intensificou um pouco mais. Participei pela primeira vez de quatro exposições coletivas nos Estados Unidos, e em Setembro vim para a França onde apresentei um trabalho na mostra “Jeune Création Internationale” na 15^ª Bienal de Lyon. Agora, morando em Paris, estou tendo acesso a um circuito que antes me parecia muito distante e o retorno tem sido positivo. No momento estou trabalhando para exposições agendadas para esse ano e para o ano que vem, se a crise do Covid-19 permitir.

—

Como você imagina e deseja um futuro para sua obra?

Sinceramente, não sonho futuro nenhum para a minha obra; espero que ela continue imprevisível até o fim.

“Crônicas de retalho”, 2016, em desenvolvimento, costura e bordado sobre tapetes, 60 x 40 cm // “Crônicas de retalho”, 2016, in progress, sewing and embroidery on carpets, 60 x 40 cm

Próxima página
Next page

“Brasil 2019 – Partitura para fogo e metais pesados”, 2019, instalação, “15^ª Lyon Biennale : Jeune Création Internationale”, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, França, foto de Blaise Adilon // “Brasil 2019 – Partitura para fogo e metais pesados”, 2019, installation, “15^ª Lyon Biennale : Jeune Création Internationale”, Institut d'Art Contemporain, Villeurbanne, France, photo by Blaise Adilon



Renata Felinto

São Paulo, SP, 1978 // Vive e trabalha no Crato, CE // Indicada ao Prêmio PIPA 2020 e Finalista do Prêmio PIPA 2020

São Paulo, Brazil, 1978 // Lives and works in Crato, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee and PIPA Prize 2020 Finalist

renatafelinto.com

—

É artista visual, doutora em Artes Visuais pelo IA/UNESP. Especialista em Curadoria e Educação em Museus de Arte pelo MAC/USP. Professora Adjunta da URCA/CE e líder do Grupo de Pesquisa NZINGA.

—

Visual artist and PhD in Visual Arts from the IA/UNESP. Specialist in Curatorship and Education in Museums from the MAC/USP. Assistant professor at URCA/CE and leader of the research group NZINGA.

—

“Danço na terra em que piso”, 2014, performance, Liberdade, SP, registro de Marina Arruda // **“Danço na terra em que piso”**, 2014, performance, Liberdade, Brazil, register by Marina Arruda

Academia e pesquisa: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, Revista O Menelick 2ºAto, Comitê Científico do CSO da Faculdade de Belas Artes de Lisboa/Portugal, Coordenação do Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, Co-Curadora da 15ª Bienal Naifs do Brasil SESC Piracicaba/SP. Exposições: FIAC/França (2017); Negros Indícios; Caixa Cultural/SP (2017); Diálogos Ausentes, Itaú Cultural/SP; Galpão Bela Maré/RJ (2016/2017); Histórias Afro-Atlânticas, Instituto Tomie Ohtake (2018); 29º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo/SP; 12º Bienal do Mercosul (2020), dentre outras. Prêmios: Finalista 3º Prêmio Select de Arte e Educação 2020. Acervos: Museu Afro Brasil, Brasil; Casa Oscar Niemeyer, UnB, Brasil; Centro Cultural São Paulo, Brasil; PENN Museum, Pennsylvania University, EUA. Coletivos: NACIONAL TROVOA/Brasil; Cantando Marias/CE; Kareta cum Prekito/CE; 0101 Art PlatForm/Brasil. Os modos das pessoas afro-diaspóricas de cor negra fazerem artes visuais, se constituírem artistas e estarem no sistema da arte do Brasil tem sido seu foco de investigação como artista-pesquisadora.

—

Academy and research: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Instituto Itaú Cultural, Centro Cultural São Paulo, Revista O Menelick 2ºAto, Comitê Científico do CSO da Faculdade de Belas Artes de Lisboa/Portugal, Coordination of the Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, Co-Curator of the 15ª Bienal Naifs do Brasil SESC Piracicaba/SP, Artes de Lisboa/Portugal, Coordination of the Núcleo de Educação do Museu Afro Brasil, Co-Curadora da 15ª Bienal Naifs do Brasil SESC Piracicaba/SP. Exhibitions: FIAC/França (2017); Negros Indícios, Caixa Cultural/SP (2017); Diálogos Ausentes, Itaú Cultural/SP; Galpão Bela Maré/RJ (2016/2017); Histórias Afro-Atlânticas, Instituto Tomie Ohtake (2018); 29º Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo/SP; 12º Bienal do Mercosul (2020), dentre outras. Awards: finalist of the 3rd Select Prize of Art and Education 2020. Collections: Museu Afro Brasil, Brasil; Casa Oscar Niemeyer, UnB, Brasil; Centro Cultural São Paulo, Brasil; PENN Museum, Pennsylvania University, USA. Collectives: NACIONAL TROVOA/Brasil; Cantando Marias/CE; Kareta cum Prekito/CE; 0101 Art PlatForm/Brazil. The ways of the afro-diasporic black skin-toned people to do visual arts, to constitute themselves as artists and to be in the art system in Brazil, has been my focus of investigation as a researcher-artist.



Renata Felinto: ser (tão) doce na dureza

Renata Felinto:
being (so) sweet in
the hardness

Fabiana Lopes

As often happens, recurrently, with the work of Afro-diasporic artists in general, and with black women in particular, in Brazil (and perhaps in Latin America), Renata Aparecida Felinto dos Santos' (1978) work is relevant to understanding contemporary art in Brazil, and to historical understanding of this moment.

Renata Felinto's oeuvre merges as a conjunction between an ongoing historiographical revision on the one hand, and an opening (the size of a window, or even a keyhole) through which we can glimpse desires and anxieties, concerns, modes of apprehending the world, and ways of being in it as black subjects in this time and space, a space usually sanctioned. Through her artistic practice, Felinto proposes conceptualizations and theorizations that open up the possibility of an expanded view of our historical formation and its repercussions in the present. At the same time, she provokes a fraying of our very understanding of contemporary art practices, and their critical theory. Hence the importance of paying careful attention, and of having research dedicated to understanding her work and that of her contemporaries. Felinto's work is also a testament that, for certain populations, art and life have never been separate experiences and reflections, and thus are not joined retrospectively. On the contrary, one is the mirror of the other; one informs the understanding of the other.

The city of São Paulo, where the artist was born and has spent much of her life, serves as the context for the production of her work thus far, a work in which some elements are recurrent: reflections on memory, a concern with making explicit the experiences and the advantage point of view of the black woman, discussions about territories, sanctioned spaces and the possibility of the (re) appropriation thereof and, in certain moments, a critical reflection on the modernist artistic production in Brazil.

In Felinto's work, the concern with memory is prompted by reflection on the historical and current condition of black people in Brazil, observed through the intimate prism offered by black families, based on their experiences as captured in the photographic documents that their members produce of themselves and their communities.

The work *Reexistindo* (Re-existing) (2004 and 2009) is one example. A series of photomontages in which the artist focuses on the photographic collections of black families in São Paulo to, as she indicates in her explanatory text, "[re]think the black family in environments of sociability". Based on this material, the artist engages in a reflection on everyday life, on collective affects and experiences, always using as a reference the experiences of these families in urban spaces, as in the case of the city of São Paulo. The project is permeated by suggestive elements such as "cuts, risks, erasures and failures".¹ So important is it to rethink the black family that this intellectual-artistic project has been undertaken by artists such as Rosana

Como acontece de forma recorrente com a produção de artistas negrodescendentes, de um modo geral, e com artistas negras, em particular, no Brasil (e talvez na América Latina), a produção de Renata Aparecida Felinto dos Santos (1978) é relevante para o entendimento da arte contemporânea no Brasil, bem como para a compreensão histórica desse tempo.

A obra de Renata Felinto se apresenta como uma conjunção entre revisão historiográfica em constante processo, por um lado, e uma abertura (do escopo de uma janela, ou do buraco de uma fechadura, até) através da qual podemos vislumbrar os desejos e ansiedades, as preocupações, os modos de apreender o mundo, as formas de ser e de estar nele enquanto sujeitos negrxs nesse tempo e espaço, e um espaço geralmente sancionado. Através de sua prática artística, Felinto propõe conceitualizações e teorizações que nos abrem a possibilidade de uma visão expandida de nossa formação histórica e seus desdobramentos no agora. Ao mesmo tempo, ela provoca um esgarçamento mesmo em nossa compreensão das práticas na arte contemporânea, bem como de sua teoria crítica. Daí a importância de atenção cuidadosa, de pesquisa dedicada para a compreensão de sua obra e a de seus contemporâneos. A obra de Felinto é, também, um testamento de que, para certas populações, arte e vida nunca foram experiências e reflexões separadas e, portanto, não se juntaram à posteriori. Pelo contrário, uma é o espelho da outra, a outra informa o entendimento de uma.

"Margaria – Axé Marias!", 2019, performance, Crato, CE, registro de Jaqueline Rodrigues // **"Margaria – Axé Marias!"**, 2019, performance, Crato, Brazil, register by Jaqueline Rodrigues



¹

Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, accessed on 20/08/2020.

Paulino (*Parede da memória*, 1994) and Janaina Barros (*Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios*, 2016-2019).

The reflection on territories and spaces, and the reading that this reflection enables of the society in which we live, its sanctions and exclusions, is clear in work-interventions such as *Vai, jorra esse amor na minha cara!* (*Go and squirt this love in my face!*) (2013), in which the artist introduces love letters and poems, pornographic drawings, romantic stickers and scented satin ribbons to areas associated with prostitution in the city of São Paulo. What is the implication of covering spaces generally marked by dehumanization and violence with symbols of affection? What does the gesture of adding produce in a context marked by the practice of extraction?

Cola lá na Goma (*Glue in the Gum*) (2003) is another intervention where the artist reproduces, in street-poster art, photographs of the José Bonifácio Housing Complex (*Conjunto Habitacional José Bonifácio* or COHAB II) in Itaquera, a district in the Eastern region of São Paulo, and pastes these images in central neighborhoods of the city. The provocation here is in the distinction made between “respectable neighborhoods” and “low-income neighborhoods”. In this overlapping of spaces, in this mixing of central and marginal, in this process of bringing what is there over here, as a gesture of contamination, of blurring the barriers, the artist reflects on practices of marginalization, exclusion and geographically-tinged racism.

It is important to distinguish between the artist’s gaze as a black woman, which obviously permeates her work, and having this position explicitly highlighted in the artistic discourse, a political position in a society that is sexist and anti-black by definition. Investigating the condition of black women in the Brazilian social context has been a recurring practice among a new generation of black women artists— a practice in which Paulino is credited as a pioneer, and even master. Felinto forms part of this generation and, with it, presents an artistic-visual updating of the intellectual work of thinkers such as Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, and Sueli Carneiro, to cite a few references. These artistic works offer theoretical alternatives to thinking about problems taken up by black feminist scholars and activists.

The series *Afroretratos* (Afro-portraits) (2010/2014) can be understood within this selection: a series of paintings produced from drawings and collage, in which the artist proposes “reflections on the frozen identity forged in Brazilian society around what it means to be a black woman”.² Likewise the self-portraits series, part of the project *Também quero ser sexy* (I also want to be sexy) (2012), comprising works with suggestive titles such as *Renata Basinger*, *Renata Monroe* and *Renata Bardot*. Both projects display a biographical and performative tendency, as the artist poses her enunciations based on her own image.

A cidade de São Paulo, onde a artista nasceu e passou boa parte da vida, serve de contexto para a produção de seu trabalho até aqui, trabalho em que alguns elementos se mostram recorrentes: reflexões sobre memória, o cuidado em tornar explícita a experiência e o ponto de vista da mulher negra, discussão sobre territórios, espaços sancionados e a possibilidade de (re)apropriação dos mesmos e, em certos momentos, uma reflexão crítica sobre a produção artística modernista no Brasil.

Na produção de Felinto, a preocupação com memória é acionada a partir da reflexão sobre a condição histórica e atual das populações negras no Brasil observada pelo prisma intimista oferecido pelas famílias pretas, de suas experiências capturadas na documentação fotográfica que seus membros fazem de si e de suas comunidades.

A obra *Reexistindo* (2004 e 2009) é um exemplo. Uma série de fotomontagens em que a artista se debruça no acervo fotográfico de famílias negras em São Paulo para, como ela indica em seu texto explicativo, “[re]pensar a família negra em ambientes de sociabilidade”. À partir desse material, a artista engaja numa reflexão sobre cotidiano, sobre afetos e experiências coletivas, sempre tendo como referência às experiências dessas famílias em espaços urbanos como é o caso da cidade de São Paulo. O projeto é permeado de elementos sugestivos como “cortes, riscos, apagamentos e falhas”.¹ Tão relevante é o repensar a família negra que esse projeto intelectual-artístico foi empreendido por artistas como Rosana Paulino (*Parede da memória*, 1994) e Janaina Barros (*Psicanálise do cafuné: sobre remendos, afetos e territórios*, 2016-2019).

A reflexão sobre territórios, espaços e a leitura que essa reflexão nos possibilita sobre a sociedade em que vivemos, suas sanções e exclusões parece evidente em trabalhos-intervenções como *Vai, jorra esse amor na minha cara!* (2013), em que a artista adiciona cartas e poemas de amor, desenhos pornográficos, adesivos românticos e fitas de cetim perfumadas nas zonas de meretrício da cidade de São Paulo. Qual a implicação de se cobrir de mimos espaços geralmente marcados por desumanização e violência? O que o gesto de adicionar produz num contexto marcado pela prática da extração?

Cola lá na Goma (2003) é uma outra intervenção em que a artista reproduz, em lambe-lambe, fotografias do Conjunto Habitacional José Bonifácio (ou COHAB II) em Itaquera, um distrito da região Leste de São Paulo, e cola essas imagens em bairros centrais da cidade. A provocação aqui está na distinção feita entre “bairro nobre” e “bairro periférico”. Nessa sobreposição de espaços, nesse misturar do central e periférico, nesse trazer o que está lá para cá, como um gesto de contaminação, de borrar de barreiras, a artista reflete sobre práticas de marginalização, exclusão e racismo geograficamente marcado.

¹ Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, acessado em 20/08/2020.

²

Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, acessado em 20/08/2020.

Another project that forms part of this selection and which also bears biographical traces is *Embalando Mateus ao som de um hardcore* (Lulling Mateus with the sound of hardcore) (2017/2020), a beautiful contemporary documentary work, patterned on the feminist works of the 1970s, at once intimate and public, personal and social. The work consists of receipts and purchase invoices accumulated in the maintenance of the artist's children, without the participation of their father, over the course of a year. The artist transforms the documents into a print for fabrics and these are used to make baby layettes. The designs are also used in digital prints which, according to the artist, are accompanied by phrases often espoused against single mothers.

However, it is through her performance practice that the scope of Felinto's propositions and reflections expands and becomes complicated. We may think, for example, of how the artist uses her body to mobilize spaces in the city where she lives, in works such as *White Face and Blonde Hair* (2012). In this work, also part of the project *Também quero ser sexy*, the artist performs an intervention on rua Oscar Freire - an important location for luxury consumption in São Paulo but also known for its status as a space of racial and social segregation - dressed as a blonde woman strolling down the street, looking in shop windows, making purchases or having a coffee;³ or *Brunch para Exu* (Brunch for Exu) (2013), a brunch at Praça da Sé square, in São Paulo, offered by the artist to street dwellers and enjoyed with them; or the video performance *Dança na terra em que piso* (I dance on the ground on which I tread) (2014) in which, triggering her affective memories about certain places in São Paulo, Felinto dances gracefully in seven public spaces of the city (Praça da Sé, Vale do Anhangabaú, Cracolândia, Estação da Luz, Viaduto Mie Ken in the Liberdade neighborhood, in front of the Itaquerão football stadium and on a carousel of the *Marisa* amusement park, also in Itaquera). Given that, in some of the spaces where Felinto performs, blackness and expropriation are intertwined, the artist's dance functions as a gesture towards a re-appropriation of these territories, as an expansion of the possibilities of her (black) presence. If in *Brunch*, the artist articulates sharing space and eating together, in *Dança na terra*, she presents the black female body in motion, in a lyrical challenge to the sanctions imposed on this body in certain public spaces. The black female experience is articulated even more strikingly in the performative-action *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado* (Reverse psychoanalysis or privileged place of listening) (2019), a work in which 10 black women share their life stories and events arising from social perceptions of black women.⁴ An important question here is: how is this issue being addressed in the works of trans and non-binary black artists, whose presence provokes an even greater level of violence?

3

Bispo, Alexandre Araújo, Lopes, Fabiana. "Presenças: a performance negra como corpo político". Harper's Bazaar Art n. 4, April 2015, p. 112.

4

Works such as *Embalando Mateus ao som de um hardcore* and *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado* make me think of certain texts in the book *Black, White, and In Color: Essays on American Literature and Culture*: University of Chicago Press, 2003, by the African-American researcher Hortense Spillers. Texts like "Mama's Baby Papa's Maybe, An American Grammar Book" or "All the Things You Could Be by Now, If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother: Psychoanalysis and Race" can greatly expand our critical understanding of these works.



É importante fazer a distinção entre o olhar da artista como mulher negra que, obviamente, permeia o seu trabalho e ter essa posição destacada explicitamente no discurso artístico, uma posição política numa sociedade sexista e anti-preta por definição. Investigar a condição da mulher negra dentro do contexto social brasileiro tem sido uma prática recorrente entre uma nova geração de artistas negras— uma prática da qual Paulino é creditada como pioneira, e mestra até. Felinto faz parte dessa geração e, com ela, apresenta uma atualização artística-visual da produção intelectual de pensadoras como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Sueli Carneiro, para citar algumas referências. Essas produções artísticas oferecem alternativas teóricas para pensar problemas enfrentados por feministas negras, tanto acadêmicas quanto ativistas.

"Brunch para Exu", 2013, performance, Praça da Sé, São Paulo, SP, foto de Marina Arruda // **"Brunch para Exu"**, 2013, performance, Praça da Sé, São Paulo, Brazil, photo by Marina Arruda

Podem ser entendidas a partir desse recorte a série *Afroretratos* (2010/2014), pinturas produzidas a partir de desenho e colagem em que a artista propõe "reflexões sobre a identidade congelada que se forjou na sociedade brasileira sobre ser mulher negra".² Também a série *Afroretratos*, parte do projeto *Também quero ser sexy* (2012), com obras de títulos sugestivos como *Renata Basinger*, *Renata Monroe*, *Renata Bardot*. Ambos projetos apresentam um viés biográfico e performático, já que a artista apresenta suas enunciações à partir da própria imagem.

2

Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, acessado em 20/08/2020.



I'll end this brief reflection on Renata Felinto's art production with the work *Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* (Axexê of the Black Woman or the repose of the women who deserved to be loved) (2017). In this beautiful work, the artist seems to present, in compact form, many of the reflections present in her work until then, as well as challenging our uncritical cult of the modernist movement in Brazil. Taking as a concept the Axexê — a ceremonial practice of the *nagô candomblé* Afro-Brazilian religion, understood as a “burial of the spirituality of the deceased initiate” or the undoing of their initiation — Felinto symbolically performs the placing at rest of the “collective spirituality of black women who were nurse-maids in slavocratic Brazil,” and a consequent undoing of the repercussions of this story for the experiences of black women in the present. In the process of burying photographic reproductions of nurse-maids, Felinto also buries a reproduction of Tarsila de Amaral's work *A Negra* (The Black Woman) (1923), in a gesture that puts an end, in the artist's words, to the “infinite cult of modernist models that carry within them the racist genesis of the slavocratic elites” in Brazil.⁵

Felinto's move to the city of Crato, in the metropolitan region of Cariri, in the south of the state of Ceará, seems to open another window in the artist's work, now informed by the ways of being and being in the world specific to her surrounding environment.

Um outro projeto parte desse recorte e que também traz marcas biográficas é *Embalando Mateus ao som de um hardcore* (2017/2020), uma belíssima obra documental contemporânea, pensada nos moldes das produções feministas dos anos 70, a uma vez intimista e pública, pessoal e social. A obra é formada por recibos e notas fiscais de compras feitas para a manutenção dos filhos da artista, sem a participação do pai das crianças, recolhidos durante o período de um ano. A artista transforma os documentos em estampa para tecidos e esses são usados para confecção de enxovais de bebês. As estampas também são usadas em gravuras digitais que, segundo a artista, acompanham frases geralmente proferidas contra mulheres em condição de mãe sozinha.

Entretanto, é através de sua prática em performance que o escopo de proposições e reflexões de Felinto se expande e se complica. Podemos pensar, por exemplo, em como a artista mobiliza, com o corpo, espaços da cidade onde vive em obras como *White Face and Blonde Hair* (2012). Neste trabalho, também parte do projeto *Também quero ser sexy*, a artista faz a intervenção na rua Oscar Freire — importante destino em São Paulo para o consumo de luxo mas conhecida também por seu status de espaço de segregação racial e social — travestida de mulher loira passeando pela rua, observando vitrines, consumindo, ou tomando um café;³ ou *Brunch para Exu* (2013), um brunch na na Praça da Sé, em São Paulo, oferecido pela artista para pessoas em situação de rua e desfrutado com elas; ou a vídeo-performance *Danço na terra em que piso* (2014) na qual, acionando suas memórias afetivas sobre certos lugares em São Paulo, Felinto dança, de maneira graciosa, em sete espaços públicos da cidade (Praça da Sé, Vale do Anhangabaú, Cracolândia, Estação da Luz, viaduto Mie Ken no bairro da Liberdade, em frente ao estádio de futebol Itaquera e num carrossel do parque de diversões *Marisa* também em Itaquera). Dado que em alguns dos espaços nos quais Felinto performa, negritude e expropriação se entrelaçam, o dançar da artista funciona como um gesto na direção de uma re-apropriação desses territórios, como uma expansão das possibilidades de sua presença (preta). Se em *Brunch* a artista articula compartilhar espaço e comer junto, em *Danço na terra*, ela apresenta o corpo negro feminino em movimento, num lírico desafio às sanções feitas a esse corpo em certos espaços públicos. A experiência negra feminina é articulada de maneira ainda mais acentuada na ação-performativa *Psicanálise reversa ou lugar de escuta privilegiado* (2019), um trabalho no qual 10 mulheres negras compartilham suas histórias de vida e eventos decorrentes da percepção social sobre a mulher negra.⁴ Uma pergunta importante aqui é como essa questão está sendo endereçada nos trabalhos de artistas negras trans e não-binárias, cujas presenças são enfrentadas com um grau ainda maior de violência?

“White Face and Blonde Hair”, performance, 2019, com a colaboração do artista congolês Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, SP, foto de Isabela Alves (à direita) // **“White Face and Blonde Hair”**, performance, 2019, in collaboration with the congolese artist Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, photo by Isabela Alves (on the right)

5

Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, accessed on 20/08/2020. The article “Is Brazil's Most Famous Art Movement Built on Racial Inequality? A new generation argues ‘yes’”, published by Sarah Roffino, in *Artnet*, in March 2018, shares the thoughts of some contemporary black artists and curators on the complicated relationship between racial issues and the modernist movement in Brazil.

3

Bispo, Alexandre Araújo, Lopes, Fabiana. “Presenças: a performance negra como corpo político”. *Harper's Bazaar Art*, n. 4, abril 2015, p. 112.

4

Trabalhos como *Embalando Mateus ao som de um hardcore* e *Psicanálise reversa* ou lugar de escuta privilegiado me fazem pensar em alguns textos do livro *Black, White, and In Color: Essays on American Literature and Culture*: University of Chicago Press, 2003, da pesquisadora Afroamericana Hortense Spillers. Textos como “Mama's Baby Papa's Maybe, An American Grammar Book” ou “All the Things You Could Be by Now, If Sigmund Freud's Wife Was Your Mother: Psychoanalysis and Race” podem ampliar, e muito, o entendimento crítico sobre esses trabalhos.

"Caboré – Axé Marias!", 2019, performance, Crato, CE, registro de Jaqueline Rodrigues // **"Caboré – Axé Marias!"**, 2019, performance, Crato, Brazil, register by Jaqueline Rodrigues



The urban experience is replaced by the marks of the hinterlands and the experiences of black women in this space. And that is what we see in works like *Axé, Marias!* (2018), *Sertão doce na dureza* (Hinterlands sweet in their hardness) (2018), *Ex-votos* (2019), *Trindade* (Trinity) (2019). In a permanent weaving together and in a permanent process mixing art and life, Renata Felinto's work offers us glimpses of pain and delight. And in times when breathing is almost impossible, it invites us to continue re-existing and emphasizing the sweetness despite the hardness.

E termino essa breve reflexão sobre a produção de Renata Felinto com o trabalho *Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas* (2017). Nessa belíssima obra, a artista parece apresentar, de maneira compacta, muitas das reflexões presentes em sua produção até então, além de pôr em cheque nosso culto acrílico ao movimento modernista no Brasil. Tomando como conceito o Axexê — prática cerimonial do candomblé nagô entendida como um “enterro da espiritualidade da pessoa iniciada falecida” ou o desfazer de sua iniciação —, Felinto performa simbolicamente o colocar em descanso a “espiritualidade coletiva de mulheres negras que foram amas de leite no Brasil escravocrata,” e um consequente desfazer dos desdobramentos dessa história para experiência das mulheres negras no presente. No processo de enterrar reproduções fotográficas de amas de leite, Felinto enterra também uma reprodução da obra *A Negra* (1923), de Tarsila de Amaral, num gesto que põe fim, nas palavras da artista, ao “culto infinito aos modelos modernistas que carregam em si a gênese racista das elites escravocratas” no Brasil.⁵

A mudança de Felinto para a cidade do Crato, na região metropolitana do Cariri ao sul do estado do Ceará, parece abrir uma outra janela na produção da artista, informada agora pelos modos de ser e estar no mundo próprios do ambiente que a cerca. A experiência urbana é substituída pelas marcas do sertão e pelas vivências de mulheres negras desse espaço. E isso é o que vemos em trabalhos como *Axé, Marias!* (2018), *Sertão doce na dureza* (2018), *Ex-votos* (2019), e *Trindade* (2019). Numa costura permanente e em permanente processo entre arte e vida, a produção de Renata Felinto nos oferece vislumbres de dores e de delícias. E nos momentos em que respirar é quase impossível, ela nos convida a seguir re-existindo e insistindo na doçura a despeito da dureza.

5

Website Renata Felinto, www.renatafelinto.com, acessado em 20/08/2020. O artigo “Is Brazil's Most Famous Art Movement Built on Racial Inequality? A new generation argues ‘yes’” publicado por Sarah Roffino na ArtNet em março de 2018 compartilha o pensamento de alguns artistas e curadores negros contemporâneos sobre a complicada relação entre questões raciais e o movimento modernista no Brasil.



"As que me habitam – ex-votos", 2019, aquarelas de mulheres negras importantes para história do Brasil, 27 × 21 cm, registro de Maria Macêdo // **"As que me habitam – ex-votos"**, 2019, watercolour of black women who are important for the History of Brazil, 27 × 21 cm, register by Maria Macêdo

Luiz Camillo Osorio conversa com

Renata Felinto

Conversation between
Luiz Camillo Osorio
and Renata Felinto

–

Talk a little about your training? How has your academic training contributed to the construction of your work?

I regard my training as taking place in the informal, formal and non-formal spheres, just as the education of a human being is divided in the Western context when we study the disciplines of didactics. My mother and father's concern, as black people in a racist Brazil, that myself, my sister and brothers should be well-educated people in all respects, well-dressed and clean, despite being from the lower middle class, an euphemism for the poor, has been fully accomplished. My female references, especially of my mother, are very strong in terms of the person I am today and my determination to achieve certain things that culminated in me being the professional I am today. I would say that my father gave me that sense of believing in what was not necessarily created for us, and that this "obsession with greatness", as my mother used to say in a more critical tone, was significant in allowing me to dream. The chance to learn about music was also essential, walking through downtown São Paulo, seeing things, activities that I did with my father. I studied in the public education system all my life, except for my bachelor's degree. I grew up in Itaquera, São Paulo, around people like me. Going to a technical college in the center forced me to undertake a daily commute of almost three hours there and back. But it also presented me with the path that would take me to a public university before we had important policies like quotas. I studied Visual Arts, as one of the few dark-skinned, black women in the university, and supported myself through telemarketing work. While working at *Mostra Brasil Mais 500 anos Artes Visuais*, of the now bankrupt Brasil Connects, I discovered a universe that was not addressed in the classroom: of black artists. From then on, I focused on my final course work, a dissertation and thesis investigating this field. I'm not going to get into all the difficulties I've faced in this regard. Anyone with the least bit of common sense knows about these things. I completed my doctorate in 2016, as a CAPES scholarship student, with two baby children, divorced, with the support of my mother, and I moved from São Paulo to the hinterlands of Ceará. A place that denies in its historicity the presence and participation of black people in its populational make-up, but that boasts the Dragão do Mar Cultural Center, a major paradox. And in this paradoxical environment as an artist and academic, I have redefined aspects of my personal and professional life which have been transformed into my latest works, where I reflect on issues of social, interpersonal and intimate relationships, which connect to the thread of history as unfolding, redemption and revision. Before entering academia as a teacher, I had done numerous research projects, for work and out of necessity, so the difference on entering academia is that I have begun to systematize more what I research.

Fale um pouco da sua formação? Como a formação acadêmica contribuiu na construção do seu trabalho?

Considero que minha formação se dá no âmbito informal, formal e não formal, do modo mesmo como se divide a educação de um ser humano no contexto ocidental quando estudamos as disciplinas de didática. A preocupação da minha mãe e de meu pai, como pessoas negras no Brasil racista, para que eu, minha irmã e irmãos fôssemos pessoas bem educadas em todos os aspectos, bem vestidas e limpas, ainda que de classe média baixa, um eufemismo para pobre, se efetiva completamente. As minhas referências femininas, especialmente de minha mãe, são muito fortes na pessoa que sou hoje e na persistência para determinadas realizações que culminam na profissional que sou hoje. Diria que meu pai conferiu-me aquela dose de acreditar no que não foi necessariamente criado pra gente, e que essa "mania de grandeza", como dizia minha mãe em tom mais crítico, foi significativa para que eu me permitisse sonhar. Também é muito crucial a possibilidade de conhecer música, andar pelo centro de São Paulo, ver as coisas, ações que eu fazia com meu pai. Estudei na rede pública a vida toda, com exceção da parte de licenciatura. Eu cresci em Itaquera, São Paulo, com pessoas como eu. Passar num colégio técnico na região central me obrigou a um deslocamento diário de quase três horas para ir e para retornar, no entanto, também me apresentou o caminho que me levaria à universidade pública antes de termos políticas importantes como as cotas. Fiz Artes Plásticas, sendo das poucas negras retintas da universidade, e me equilibrava no trabalho de telemarketing. Ao trabalhar na *Mostra Brasil Mais 500 anos Artes Visuais*, da falida Brasil Connects, eu me deparei com um universo que não era abordado em sala de aula: artistas negras e negros. Daí em diante foquei meu trabalho de conclusão de curso, dissertação e tese na investigação desse campo. Não vou entrar em todas as dificuldades que enfrentei para tanto, qualquer pessoa com o mínimo de bom senso sabe disso. Eu finalizei meu doutorado em 2016, como bolsista da CAPES, com duas crianças bebês, separada, com o apoio da minha mãe, e de São Paulo mudei para o sertão do Ceará. Um lugar que nega em sua historicidade a presença e participação de pessoas negras em sua constituição populacional, mas que brada Dragão do Mar, um grande paradoxo. E nesse ambiente paradoxal como artista e acadêmica, redefini aspectos da minha vida pessoal e profissional que se convertem nas minhas últimas produções, nas quais revejo questões de relacionamento social, interpessoal, íntimo, que se conectam ao fio da história como desdobramento, como resgate, como revisão. Antes de estar na academia como docente, eu já desenvolvia pesquisas inúmeras, como trabalho e como necessidade e, portanto, a diferença com o ingresso na academia é que passo a sistematizar mais o que pesquiso.



"Margarita – Axé Marias!", 2019, performance, Crato, CE, foto de Jaqueline Rodrigues // **"Margarita – Axé Marias!"**, 2019, performance, Crato, Brazil, photo by Jaqueline Rodrigues



“White Face and Blonde Hair”, performance, 2019, com a colaboração do artista congolês Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, SP, foto de Isabela Alves // **“White Face and Blonde Hair”**, performance, 2019, in collaboration with the congolese artist Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, photo by Isabela Alves

How do you relate your work as an artist to your pedagogical practice? What has this experience been like there in Crato, Ceará, as a professor of History and Art Theory at the Regional University of Cariri? How do you translate the art historical references learned in São Paulo to this other symbolic and cultural territory?

Before entering academia as a teacher, unlike many of my artist peers, I believed that art has relevance when it has meaning for people who encounter artistic creation, when it can cause a sensation, feeling, reflection, connections with life, whatever they are. This is important and inseparable from my work. It is a concern. And this same concern is present in my teaching and pedagogical work. I’m concerned about connecting the knowledge of art history with the lives of the people who are my students, to work on this content so that there isn’t this very common and normalized gulf between the teacher’s knowledge and the student’s capacity regarding the development of what we call the history of visual arts. Then there is the question of the adaptation of language, the humility to use bibliographic references that go beyond texts of books that cannot be acquired by most people and, in addition to this, I seek to humanize the production of art from the perspective that everybody understands that we are dealing with other people’s work and that gender, color/race, socioeconomic class and geography decisively influence the people and work we study, which represent a specific context. At the same time, I always try to bring references from places outside of Europe, because the impression that historiography gives us is that art is not produced in other places. I love to highlight the weight of the classical canon and how, at the same time, it only exists because there was an Egyptian canon and, in this way, to show how there are connections between populations and that we are dealing with a phenomenon of creation with continuity, discontinuities, symmetries and asymmetries. More than anything, the history of the visual arts is about which stories to tell and that we need many, many visual arts storytellers. Seeking to apply the “Teaching to transgress” mantra, of bell hooks, I try to see myself as a student, to remember my weaknesses in order to connect with the people who are my students. But I demand reading, written work and participation in the classroom because I know they are capable of this.

—

Como você articula seu trabalho como artista com a sua prática pedagógica? Como tem sido esta experiência aí no Crato, no Ceará, como professora de História e Teoria da Arte na Universidade Regional do Cariri? Como traduzir as referências da história da arte aprendidas em SP para esse outro território simbólico e cultural?

Antes de adentrar a academia como docente, na contramão de muitos pares artistas, eu já acreditava que a arte tem relevância quando tem sentido para as pessoas que se deparam com a criação artística, quando ela pode causar sensação, sentimento, reflexão, articulações com a vida, quaisquer que sejam elas. Isso é importante e indissociável de minha produção, é uma preocupação. E essa mesma preocupação está na minha prática docente e pedagógica. Preocupo-me em articular o conhecimento em história da arte com as vidas das pessoas que são minhas estudantes, em trabalhar esses conteúdos de forma que não exista o abismo muito comum e naturalizado entre o conhecimento docente e o alcance discente em relação ao desenvolvimento do que chamamos de história das artes visuais. Então existe uma adequação de linguagem, uma humildade de adotar referências bibliográficas que se ampliem para além de textos de livros que não podem ser adquiridos pela maioria e, mais do que isso, busco humanizar a produção de arte na perspectiva de que todas as pessoas entendam que estamos tratando de produções de outras pessoas e que gênero, cor/raça, classe socioeconômica e geografia interferem decisivamente nos nomes e produções que estudamos, que constituem um contexto específico. Ao mesmo tempo, busco trazer sempre referências de outros lugares que não sejam a Europa, porque a sensação que a historiografia nos passa é a de que nos demais lugares não se estava fazendo arte. Gosto muito de destacar o peso do cânone clássico e de como, ao mesmo tempo, ele só existe porque houve um cânone egípcio e, dessa forma, mostrar como há conexões entre as populações e que estamos tratando de um fenômeno de criação com continuidade, descontinuidades, simetrias, assimetrias. Mais do que tudo, a história das artes visuais trata da escolha sobre quais histórias contar e que precisamos de muitos e muitas contadores e contadoras de histórias das artes visuais. Tentando aplicar o “Ensinando a transgredir”, da bell hooks, eu tento me ver estudante, lembrar das minhas fragilidades para me conectar com as pessoas que são minhas estudantes. Mas eu exijo leitura, trabalho escrito, participação em sala porque sei que são capazes.

—



“White Face and Blonde Hair”, performance, 2019, com a colaboração do artista congolês Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, SP, foto de Isabela Alves // **“White Face and Blonde Hair”**, performance, 2019, in collaboration with the congolese artist Shambuyi Wetu, Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil, photo by Isabela Alves



“Santinha - Oriki à Maria de Araújo”, 2019, impresso, 1000 impressões, 7 × 10 cm, frente e verso, registro de Jaqueline Rodrigues // **“Santinha - Oriki à Maria de Araújo”,** 2019, printing, 1000 prints, 7 × 10 cm, front and back, register by Jaqueline Rodrigues

What is the artistic circuit like in the hinterlands? What alliances are possible for the continuity and reinvention of your work?

When we arrive in a small town, where people know each other and we are strangers, so to speak, it requires great care, especially for a black woman and mother alone in a place where straight men regard themselves as “macho men”. It is very dangerous, whether due to curiosity and/or another’s malice, the feeling that we southerners place ourselves on a higher level, which is highly normalized, or to other daily forms of violence that are expressed in ways of looking at and touching my body. So it was that first impact, that culture shock, that entered my work. This attempt to understand what it means to be a black woman in another corner of Brazil which is totally different from São Paulo, and with a different kind of racism that included the immense surprise of people when they see me get into a car and drive. Or even to say that I’m a college professor. And all of this even within the university, in the academic environment. It was not easy to create an environment of exchanges and of personal and collective growth here in the hinterlands. I would say that when it comes to the visual arts, these partnerships that were more visible didn’t interest me. I went to see what interested me, what also inhabited my imaginary, such as the *Espedito Seleiro de Nova Olinda* and the wood-graver artists of Lira Nordestina, a printer and publisher founded by José Bernardo in 1926, which is due to celebrate its 100th anniversary. It was there that I ordered part of my installation “Being so sweet in the hardness” (“*Ser tão doce na dureza*”), 2018/2019, where the names of people who engraved their presence on my arrival, for better or worse, are engraved. It was Cicero Lourenço who made the molds and engravings that together form the map of the state of Ceará. In this installation I present, alongside the map, hearts made from *rapadura* (raw block sugar) and Kariri cachaça, which are very traditional here. The idea is for people to allow the *rapadura* to dissolve in their mouths. It’s a delicacy to be patiently savored through the action of the saliva. It’s a process that requires time to discover the sweet taste behind the hardness of the food. I presented this and other works at Aparelha Luzia in São Paulo, at the invitation of my friend, artist, educator and now state representative Erica Malunguinho. She told me, in an informal conversation, that to live well here I would have to mix with our own people. Black people are found at the lowest levels of Brazilian society in any state due to our efficient caste system. And I quickly realized that white university colleagues can really represent a toxic elite because it is founded on a concept of whiteness that involves ways of being and acting designed to preserve privileges, whatever and how small they may be. And I decided to mix with

Como é o circuito artístico no sertão? Quais alianças são possíveis para a continuidade e a reinvenção do seu trabalho?

Quando chegamos numa cidade pequena, na qual as pessoas se conhecem e somos as forasteiras, digamos assim, é preciso muito cuidado, especialmente sendo mulher negra e mãe sozinha num lugar no qual os homens héteros se tratam por “macho”. É perigoso mesmo, seja pela curiosidade e/ou maledicência alheia, pelo sentimento de que nós sudestinas e sudestinos nos colocamos num lugar de superioridade que está muito naturalizado, seja por outras violências cotidianas que se expressam no olhar, no tocar meu corpo. Então, foi esse primeiro impacto, o choque cultural, que adentrou nos meus trabalhos. Essa tentativa de entender o que é ser mulher negra em outro canto do Brasil totalmente diferente de São Paulo, e com um tipo diferente de racismo que incluía a imensa surpresa das pessoas ao me verem entrar num carro e dirigir. Ou mesmo, dizer que sou professora universitária. E isso mesmo dentro da universidade, do ambiente acadêmico. Não foi nada simples criar um ambiente de trocas e de crescimento pessoal e coletivo aqui no sertão. Diria que, no que se refere às artes visuais, essas parcerias que estavam mais visíveis não me interessavam. Eu fui buscar ver o que me interessava, o que também habitava meu imaginário, como o Espedito Seleiro de Nova Olinda e os artistas xilogravadores da Lira Nordestina, gráfica e editora fundada por José Bernardo em 1926 que vai completar 100 anos. Lá encomendei parte de minha instalação “Ser tão doce na dureza”, 2018/2019, na qual estão gravados em xilogravura nomes de pessoas que gravaram suas presenças, para o bem ou não, em minha chegada. Foi o Cícero Lourenço quem fez as matrizes e gravações que juntas formam o mapa do estado do Ceará. Nesta instalação eu apresento, junto do mapa, corações formados com rapadura e cachaça Kariri, muito tradicional daqui. A proposta é que as pessoas permitam que a rapadura dissolva-se em suas bocas. É uma iguaria para se saborear com a paciência da ação da saliva. É um trabalho que trata de tempo para encontrar o sabor doce por detrás da dureza do alimento. Apresentei esse e outros trabalhos no Aparelha Luzia em São Paulo, a convite de minha amiga, artista, educadora e hoje deputada estadual Erica Malunguinho. Ela me disse, numa conversa informal que para viver bem aqui eu teria que me misturar com os nossos e as nossas, as pessoas negras estão nas camadas mais simples da sociedade brasileira em qualquer estado devido ao nosso eficiente sistema de castas. E rapidamente compreendi que colegas brancas e brancos de universidade realmente podem representar uma elite tóxica porque foi fundada a partir de um conceito de branquitude que envolve modos de ser e de agir



“Santinha - Oriki à Maria de Araújo”, 2019, impresso, 1000 impressões, 7 × 10 cm, verso, registro de Jaqueline Rodrigues // **“Santinha - Oriki à Maria de Araújo”,** 2019, printing, 1000 prints, 7 × 10 cm, back, register by Jaqueline Rodrigues



“Embalando Mateus ao som de um Hardcore”, 2020, composição do trabalho // **“Embalando Mateus ao som de um Hardcore”**, 2020, composition of the work

my own people. I went to research and hear about characters that inhabit the popular imagination and local oral traditions such as Maria de Araújo, Maria Caboré and Maria Margarida. I got help with the research from women who are now friends of mine, and who are participants in the research group that I lead at the Regional University of Cariri, NZINGA (New International Ziriguiduns Created in the Arts). For example, the historian Edivânia Barros presented me with her monograph on Maria Caboré, a woman who was severely marginalized and raped in the early 20th century, having lived on the streets in Crato and whose grave is now a place of pilgrimage and who is considered a holy woman. Maria de Fátima Gomes, a singer and pedagogue, introduced me to Master Maria Margarida, who is still alive and is hospitalized in an asylum in Juazeiro do Norte, the creator of a traditional group composed only of women called “Guerreiras de Joana D’Arc” (“Warriors of Joan of Arc”), a musician, composer and very important children’s entertainer. Inspired by these three women I created the triad of performances “Axé Marias!” that I presented, among other works, at the 29th Program of Exhibitions of the São Paulo Cultural Center (“29^o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo”), at the invitation of the curatorship headed by Adelaide Pontes. It was also from NZINGA that a group of visual artists was formed with whom I dialogue and research, because when I arrived here the issue of black women in the visual arts, or even the black person, was not an issue; it didn’t exist. Maria Macedo who was my student is an artist who I believe is developing as an artist, and who has raised such issues since joining NZINGA, as well as Eliana Amorim, Nayra Gomes, Suaine Oliveira, Andréa Sobreira and Aline Lima. Not that they didn’t think about art, and some about being a woman, or even being black, but sometimes you need a person to explain that these issues are latent in some places. That’s what happened. Nzinga helped them to become aware of the racism that exists in the region, in the erasure of the importance of seeing and understanding oneself as an intelligent person and black creator. Cariri with its sunlight, its abundant nature, its people, its own aesthetic challenges me even in the routine of everyday life to think about my existence in a very profound way and this has permeated my writing process, teaching and art.

—

objetivando manter privilégios, sejam eles quais forem e os menores que forem. E fui me misturar com minhas e meus. Fui pesquisar e escutar sobre personagens que habitam o imaginário popular e a oralidade local, como Maria de Araújo, Maria Caboré e Maria Margarida, tive o auxílio de pesquisa de mulheres que estão hoje na minha vida como amigas, e que são participantes do grupo de pesquisa que lidero na Universidade Regional do Cariri, o NZINGA (Novos Ziriguiduns Inter Nacionais Gerados nas Artes). Por exemplo, a historiadora Edivânia Barros me apresentou sua monografia sobre Maria Caboré, mulher que foi extremamente marginalizada e violentada no início do século 20, tendo vivido em situação de rua no Crato, e que hoje seu túmulo é local de peregrinação e ela tida como mulher santa. Maria de Fátima Gomes, cantora e pedagoga, me apresentou a Mestra Maria Margarida, que ainda é viva e está internada em um asilo em Juazeiro do Norte, criadora de um grupo da tradição composto apenas por mulheres chamado “Guerreiras de Joana D’Arc”, uma musicista, compositora, brincante muito importante. A partir dessas três mulheres criei a tríade de performances “Axé Marias!” que apresentei, dentre outras obras, no 29^o Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, a convite da curadoria encabeçada por Adelaide Pontes. Foi inclusive a partir do NZINGA que se constituiu um agrupamento de artistas visuais com as quais dialogo e pesquiso, porque, quando cheguei aqui, a questão da mulher negra no âmbito das artes visuais, ou mesmo da pessoa negra, não era uma questão, inexistia. Maria Macedo, que foi minha estudante, é uma artista que considero que se forma como uma artista que traz tais questões a partir de seu ingresso no NZINGA, assim como Eliana Amorim, Nayra Gomes, Suaine Oliveira, Andréa Sobreira, Aline Lima. Não que elas não pensassem sobre arte, e algumas sobre ser mulher, ou ainda ser negra, mas, às vezes, precisa de uma pessoa para explicitar que essas questões estão latentes em algum lugar, foi isso o que houve. O Nzinga auxiliou-as na percepção do racismo que existe na região, no apagamento da importância de se ver e se entender como pessoa inteligente e criadora negra. O Cariri, com sua luz solar, sua natureza farta, sua gente, sua estética própria, me desafia até na rotina do dia a dia a pensar minha existência de maneira muito profunda e isso impregnada à minha produção de escrita, de docência, de arte.

—



“Embalando Mateus ao som de um hardcore”, 2020, instalação, composições e colagens feitas sobre notas fiscais e recibos de gastos com duas crianças durante 2016, registro de Carolina Lauriano // **“Embalando Mateus ao som de um hardcore”**, 2020, installation, compositions and collages made on sales bills and receipts of expenses with two children during 2016, register by Carolina Lauriano



“Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, ES, registro de Shay Peled // “Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, Brazil, register by Shay Peled

The phrase “Out of Adversity We Live” must have a strong resonance for a black, female artist. How do you give voice to this pain beyond mere denunciation?

Brazil, as a country with a strongly sadistic tendency, has a whole culture of exploitation from the slavocratic period, whether it be telenovela productions or the ornaments that people have in their living rooms, of black people carrying baskets, breastfeeding nurse-maids, or even the normalization of people coexisting with establishments called “*Senzala*” (“Slave Quarters”), to cite only a few aberrations of our racist sociability. This normalization obviously hurts because it permeates the lives of black people in Brazil. It is not us who are always talking about racism, it’s the whites who are always showing us and reminding us of it, putting ourselves back in places of the past without being able to understand the need for a new social ethics between different people, that is more than explicit, such as the urgent need for us not to be killed by hatred. I have tried to go beyond the pain and allow myself to imagine places of welcome, recognition and affection. One of my last works, “*AMOR-Tecimento*” (“LOVE-weaving”), 2019 is about this, about how we black people can confront everyday racism. This confrontation occurs through self-care, affection and herbal healing. On the team we have a historian, musician, yogi and masseuse, Marcos Felinto, a *doula* and pedagogue, Edite Neves, a social scientist, cultural producer, feminist and human rights activist Lúcia Chiyere Ijeoma Udemezue. We have brought together a group of people aged between 18 and 80 years to talk about racism, to look into each other’s eyes, to provide affection, massages and caresses to other people who inhabit black bodies with the mediation of the power of herbs such as rosemary, basil and rue, among others. It is a work of recognition of our humanities, among us, among equals, sharing what the writer Vilma Piedade calls “*dorority*” (“*suffrority*”) as opposed to “*sorority*”. I extend the concept to black people beyond gender, in the sense that the trajectories are different, including the experiences of racism, but the feeling is similar and the care for the other, by the other, can also be so. It’s a long, multimedia work; there are people in this process of touching, the three ladies who knit the golden line, the images that demand the barbarism of the transatlantic slave-trade and how the descendants of these people are treated by the state and society, which is us, me and you, all with music being constructed in that moment. It is an immersion that brings elements of spirituality and ritualization; caring as a rite.

—

“Da Adversidade Vivemos” deve ter uma ressonância forte para uma artista mulher e negra. Como dar voz a essa dor indo além da denúncia?

O Brasil, como país com uma forte veia sádica, tem toda uma cultura de exploração do período escravocrata, seja pelas produções de telenovela, seja pelos enfeites que as pessoas possuem em suas salas de estar, pessoas negras carregando cestos, amas de leite amamentando, ou mesmo com a normalidade que se convive com estabelecimentos de nome “*Senzala*”, para citar apenas algumas aberrações de nossa sociabilidade racista. Essa naturalização evidentemente que dói porque atravessa a vida da pessoa negra no Brasil. Não somos nós que falamos sempre de racismo, são os brancos e brancas que estão a todo momento nos mostrando e nos lembrando, nos recolocando em lugares do passado sem conseguir compreender a necessidade de uma nova ética social entre pessoas diferentes que está mais do que explícita como uma urgência para não morrermos de ódio. Eu tenho tentado extrapolar a dor e me permitir imaginar lugares de acolhimento, de reconhecimento e de afeto. Um dos meus últimos trabalhos, “*AMOR-Tecimento*”, de 2019, é sobre isso, sobre como nós pessoas negras podemos enfrentar o racismo cotidiano. Esse enfrentamento se dá pelo autocuidado, pelo afeto e pela cura herbárea. Na equipe temos um historiador, músico, yogue e massagista, o Marcos Felinto, uma *doula* e pedagoga, a Edite Neves, uma cientista social, produtora cultural, ativista feminista e dos direitos humanos, Lúcia Chiyere Ijeoma Udemezue. Reunimos um grupo de pessoas com idade entre 18 e 80 anos para conversar sobre racismo, olhar nos olhos, fazer carinhos, massagens e carícias em outras pessoas que habitam corpos negros tendo a mediação do poder de ervas como alecrim, manjeriço, arruda, dentre outras. É um trabalho de reconhecimento de nossas humanidades, entre nós, entre iguais, compartilhando o que a escritora Vilma Piedade chama de “*dororidade*” em oposição à “*sororidade*”. Estendo o conceito para pessoas negras para além do gênero no sentido de que as trajetórias são diferentes, inclusive a experiência com o racismo o são, no entanto, o sentimento é semelhante e o zelo pelo outro, pela outra, também podem ser. É um trabalho longo, multimídia, tem as pessoas nesse processo de toque, as três senhoras que tricotam a linha dourada, as imagens que exigem a barbárie do tráfico transatlântico e de como a descendência dessas pessoas é tratada pelo Estado e pela sociedade, que somos nós, eu e você, tudo isso com música sendo construída naquele momento. É uma imersão que traz elementos de espiritualidade e de ritualização, o cuidar como rito.

—



“Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, ES, registro de Shay Peled // “Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, Brazil, register by Shay Peled

I read an interesting article by Djamila Ribeiro about the controversy prompted by Lilia Schwarcz’s criticism of Beyoncé’s film. She wrote: “as the visual artist Renata Felinto said, art is about imagination and ‘Beyoncé is an artist maturing as a person, woman and mother’”. Could you talk a little bit about the role of imagination in art and how you viewed this controversy?

We could say the attitude of superiority that Euro-Western society has ascribed to itself, as if it were its duty to “guide” and “lead” other populations around the world, especially in the “New World”, says a lot about what can be imagined in the field of art. The production of white people’s art is subject to the reverence of their own narratives, whether historical, religious or social, and this is already all very explicit in the classical period, with the representations of goddesses and gods, or even with the busts of emperors with heroic facial expressions. And following the timeline of the history of Euro-Western art we find this reiteration of a historical, religious and social importance, albeit with transformations in relation to the theme represented and on which it is created. After these cycles of realistic representation, we have the tearing up of the figure at the beginning of the 20th century, and many new experiences that take place based on other connections between artistic languages and in a more direct confrontation with the society that was engendered. When Lilia Schwarcz criticizes, in little depth, the production of a pop culture artist who precisely activates African history, religiosities and societies that have barely been visible in the context of this society that is said to be plural but which, however, is clinically Euro-Western, she says that other peoples cannot imagine it. She confines her understanding of imagination to what she knows and reveals the confinement of her mind to the limits of the fantastical read through the lens of Europe and the West. Not that she does this to vilify black people, but she shouldn’t feel so free to talk about everything; she should take time to understand what has no prior record in her broad repertoire in order that it be read through other lenses. And maybe she herself, as an anthropologist, needs to update these readings because we, black people, in our creative processes, in the field of human knowledge and not just the arts, are using reference sources that were denied to us within a process of territorial invasion, of oppression as a power struggle, of genocide, of epistemicide, of extreme violence against our existences, including erasures, so that we might understand ourselves based on the apocalyptic tragedy of the transatlantic slave-trade. In these movements of us re-seeing ourselves through our own lenses, as people who are part of other stories, from other places, from other times, from other cultures and, therefore, from other imaginaries, fantasies and mythologies. Aside from all this, please, “Black Is King” is from Disney, the largest fantasy and imagination industry

Li um artigo interessante da Djamila Ribeiro sobre a polêmica surgida pela crítica da Lilia Schwarcz ao filme da Beyoncé. Ela escreveu: “como disse a artista visual Renata Felinto, arte é sobre imaginação e ‘Beyoncé é uma artista amadurecendo como pessoa, mulher, mãe’”. Você poderia falar um pouco sobre o papel da imaginação na arte e como você viu essa polêmica?

Poderíamos dizer a postura de superioridade que a sociedade euro-ocidental se auto impingiu, como se fosse seu dever “guiar”, “liderar”, outras populações ao redor do mundo e especialmente no “Novo Mundo”, diz muito sobre o que pode ser imaginado no campo da arte. A produção de arte de pessoas brancas passa pela reverência às suas próprias narrativas, sejam as históricas, as religiosidades, sociais, e isso tudo já é muito explícito no período clássico com as representações de deusas e deuses, ou mesmo com os bustos de imperadores com expressões faciais heróicas. E seguindo a linha do tempo da história da arte euro-ocidental encontramos essa reiteração de uma importância histórica, religiosa, social, ainda que com transformações em relação ao tema representado sobre o qual se cria. Após esses ciclos do representar fidedignamente, temos o esgarçamento da figura no início do século 20 e novas e muitas experiências que se dão a partir de outras articulações entre as linguagens artísticas e num confronto mais direto com a sociedade que se engendrou. Quando a Lilia Schwarcz critica de forma pouco aprofundada a produção de uma artista da cultura pop que aciona justamente a história, as religiosidades, as sociedades africanas que pouco foram visibilizadas no contexto dessa sociedade que se diz plural e que, no entanto, é clinicamente euro-ocidental, ela diz que outros povos não podem imaginar. Ela confina a sua compreensão de imaginação àquilo que conhece e desnuda o confinamento de sua mente aos limites do fantástico lido pela lente da Europa, do Ocidente. Não porque ela faça isso para vilipendiar pessoas negras, mas porque ela não deveria sentir-se tão à vontade para falar sobre tudo, ela deveria dar-se tempo de compreender o que não tem registro anterior em seu amplo repertório para que seja lido a partir de outras lentes. E talvez ela mesma, como antropóloga, precise fazer essas leituras de atualização porque nós, pessoas negras, em nossos processos criativos, no âmbito do conhecimento humano e não apenas das artes, estamos utilizando de fontes de referências que nos foram negadas dentro de um processo de invasão territorial, de opressão como disputa de poder, de genocídio, de epistemicídio, de violências extremas contra as nossas existências, incluindo apagamentos para que nos entendêssemos a partir da tragédia apocalíptica do tráfico transatlântico de povos. Nesses movimentos de nos revermos a partir de nossas próprias lentes,



“Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, ES, registro de Shay Peled // “Axexê da Negra ou o descanso das mulheres que mereciam serem amadas”, 2017, performance, UFES, Brazil, register by Shay Peled

of the 20th and 21st century, so everything is possible and this “everything” shouldn’t be so rationalized. Beyoncé, like many Afro-diasporic people, is doing her reconnection. I feel honored to live in this time and to be able to watch this work.

—

In the late 1960s, the American artist Mierle Ukeles wrote the Manifesto for Maintenance Art, which questioned the poetic and productive dimension of care. Anticipating the later feminist discourse, she ascribed value to invisible, despised household work in the context of a patriarchal society. Nothing could be more current. How has this influenced your vision of art as a female artist, mother and teacher?

Luiz Camillo, what incredible questions! I’m learning from this exchange. This is very valuable. Regarding your question, our society is one of maladjustment, of paradox, of violence so normalized that it has become the rule. Everybody has already been in this situation or in both: we were either children and thus needed a mother, or we were children and mothers. And it seems to me that, as grown-ups, we forget the countless needs to raise a child in a healthy way. Just as, like women with adult, autonomous offspring, we forget what it was like to be a mother and how, even when one has some support, being a mother is an experience that leaves us naked before our frailties, disabilities, anxieties and anguishes. How much more difficult have we made this experience for women in a capitalist and patriarchal context. How much does the “macho-ization” of labor relations require women to present themselves as autonomous and to hide their needs as mothers and, consequently, those of their children, who need them. I think of ways of making professional work more flexible and how we should focus on improving the structure of formal education, which is the great support of most families with women exercising their right/need to have a profession, to pursue a paid activity. As an art educator I have read numerous wonderful texts about bringing together school and society, formal and informal education. But, in practice, this only occurs in very elitist, very expensive schools. Being a woman, black, single mother, professional, artist, in that order and at the same time, has been a huge challenge and it is imperative that we deal with this issue as seriously as possible in a country that prohibits abortion, but that does not criminalize and properly hold negligent men responsible for their role as fathers. At the same time, we, society, need to understand the importance of the community that surrounds these women and their children within the social project that we say we dream of. What is the role played by an uncle, brother or grandfather, thinking specifically of men, since women, aunts, sisters, grandparents already provide this assistance to mothers? Indigenous societies are not being

como pessoas que fazem parte de outras histórias, de outros lugares, de outros tempos, de outras culturas e, portanto, de outros imaginários, fantasias e mitologias. À parte isso tudo, por favor, “Black Is King” é da Disney, a maior indústria de fantasia e de imaginação do século 20 e 21, portanto, tudo é possível e esse tudo não deve ser assim tão racionalizado. Beyoncé, como muitas pessoas afro-diaspóricas, está fazendo a sua reconexão, me sinto honrada de viver nesta época e poder assistir esse trabalho.

—

No final dos anos 1960, a artista norte americana Mierle Ukeles escreveu o Manifesto for Maintenance Art, em que punha em questão a dimensão poética e produtiva do cuidado. Antecipando o discurso feminista posterior, ela valorizava os afazeres domésticos invisíveis e desprezados no contexto de uma sociedade patriarcal. Nada mais atual. Como isso tem interferido na sua visão de arte sendo uma artista mulher, mãe e professora?

Luiz Camillo, que perguntas incríveis, estou aprendendo nessa troca, isso é muito valioso. Sobre sua pergunta, nossa sociedade é do desajuste, do paradoxo, da violência tão normatizada que se torna uma regra. Todas as pessoas já estiveram nessa condição ou nas duas: ou fomos crianças e, portanto, precisamos de uma mãe, ou fomos crianças e mães. E me parece que, quando pessoas adultas, nos esquecemos das inúmeras necessidades para se criar uma criança de forma saudável. Bem como, enquanto mulheres com crias adultas e autônomas, nos esquecemos de como foi ser mãe e como, mesmo quando se conta com algum apoio, ser mãe é uma experiência que nos coloca nuas diante das nossas fragilidades, deficiências, ansiedades, angústias. O quanto temos tornado essa experiência mais e mais difícil para mulheres num contexto capitalista e patriarcal. O quanto a “machização” das relações de trabalho impõe que as mulheres se apresentem como autônomas e que escondam as suas necessidades como mães e, conseqüentemente, as de suas crianças, que precisam delas. Penso em formas de flexibilização do trabalho profissional e como devemos focar no aprimoramento da estrutura da educação formal, que é o grande amparo da maioria das famílias com mulheres em exercício de seu direito/necessidade de ter uma profissão, de exercer uma atividade remunerada. Como arte-educadora eu já li inúmeros textos maravilhosos sobre as aproximações escola e sociedade, educação formal e informal, entretanto, na prática, isso só ocorre nas escolas muito elitizadas, muito caras. Ser mulher, negra, mãe sozinha, profissional, artista, nessa ordem mesmo e ao mesmo tempo, tem sido um enorme

reevaluated at this time in vain. To look at these groups that have been animalized and rendered savages by the historical process of expropriation, is to restore to our society a broader notion of family and the responsibilities shared with men. Men no longer go hunting, they are no longer the only providers, they are not the ones who have more education, so all these responsibilities that were previously assigned to women urgently need to be redivided. Art was predominantly made by men because that was the assumption, that men had the freedom to create, imagine and produce. If art is about existing too, it is through it that I will share my ideas about existence based on my experience in this time-place.

—

**What do you imagine and wish for the future of your work?
After all, as Tunga used to say, we must live up to our dreams.**

Basically, I'm someone who dreams, and I have dreams written down on paper from when I was 13 years old. I have every project traced in some diary. I dream that my work talks about what it was like to be a woman, black, Brazilian, single mother, professional and artist between 1978 and the moment I pass, that this provides help in understanding the society in which I lived and the struggles I invented in order to survive as best as I could in it. I also dream that my art will provide a sense of how I allowed myself to live, create and imagine, understanding that this creative practice, that goes beyond thinking about the processes of marketing my work (though I want them to be in some collections in order to be accessed, enjoyed, understood and reflected on), is the reward and thanks I would like to offer to the men and women of my people who came before me and who allowed me to be who I am, especially the black women of the Benedito Nascimento and Felinto dos Santos family. Doing everything I do the best way I can is my grateful thanks!

"Performar a vida", 2018, múltiplo, frente // **"Performar a vida"**, 2018, múltiplo, front



desafio e é imperativo que tratemos dessa questão com a maior seriedade possível num país que proíbe aborto, mas que não criminaliza e responsabiliza devidamente o homem negligente em sua função de pai. Ao mesmo tempo nós, sociedade, precisamos entender a importância da comunidade que circunda essas mulheres e sua/s cria/s dentro do projeto de sociedade que dizemos sonhar. Como é o papel que se exerce como tio, irmão, avô, pensando especificamente nos homens, uma vez que as mulheres, tias, irmãs, avós já desempenham esse auxílio junto às mães? As sociedades autóctones não são retomadas nesse momento em vão, olhar para esses grupos que foram animalizados e tornados selvagens no processo histórico de expropriação é restituir a nossa sociedade de um pensamento mais amplo de família e de responsabilidades compartilhadas com os homens. Homens não saem mais para caçar, não são mais os únicos mantenedores, não são os que têm mais estudos, portanto essas responsabilidades todas que antes eram atribuídas às mulheres urgentemente precisam ser redivididas. A arte foi predominantemente feita por homens porque esse era o pensamento, de que os homens tinham a liberdade para criar, imaginar, produzir. Se a arte é sobre existir também, é a partir dela que vou compartilhar minhas ideias sobre existência considerando minha experiência neste tempo-lugar.

—

Como você imagina e deseja um futuro para sua obra? Afinal, como dizia o Tunga, devemos estar à altura dos nossos sonhos.

Basicamente, eu sou uma pessoa que sonha, e tenho meus sonhos anotados em papéis de quando eu tinha 13 anos de idade. Tenho cada projeto desenhado em alguma agenda diário. Eu sonho que minha obra diga sobre o que foi ser uma mulher, negra, brasileira, mãe sozinha, profissional, artista entre 1978 e o momento em que eu me for, e que esse dizer dê subsídios para que se compreenda a sociedade na qual eu vivi e as lutas que inventei para sobreviver da melhor maneira nela. Sonho também que a minha arte dê a dimensão de como me permiti viver, criar e imaginar, entendendo que essa prática criativa, que extrapola pensar nos processos de comercialização da minha obra (mas que quero que estejam em alguns acervos para serem acessadas, fruídas, entendidas, refletidas), é a recompensa e o agradecimento que gostaria de oferecer aos homens e mulheres do meu povo que vieram antes de mim e que me permitiram ser quem sou, especialmente às mulheres negras da família Benedito Nascimento e Felinto dos Santos. Fazer tudo que faço da melhor maneira que posso é meu muito obrigada!



"AMOR-Tecimento", performance, 2019, SESC 24 de Maio, foto de Georgia Niara (acima e na próxima página) // **"AMOR-Tecimento"**, performance, 2019, SESC 24 de Maio, photo by Georgia Niara (next page and above)



PIPA Online

Isael Maxakali

Artista mais votado em 2020, eleito através de votação online aberta a todos os artistas participantes do Prêmio PIPA 2020, recebendo 4.191 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 3 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.

—

The most voted artist in 2020, elected through online voting open to all participating artists of PIPA Prize 2020, receiving 4,191 votes in the 2nd round.

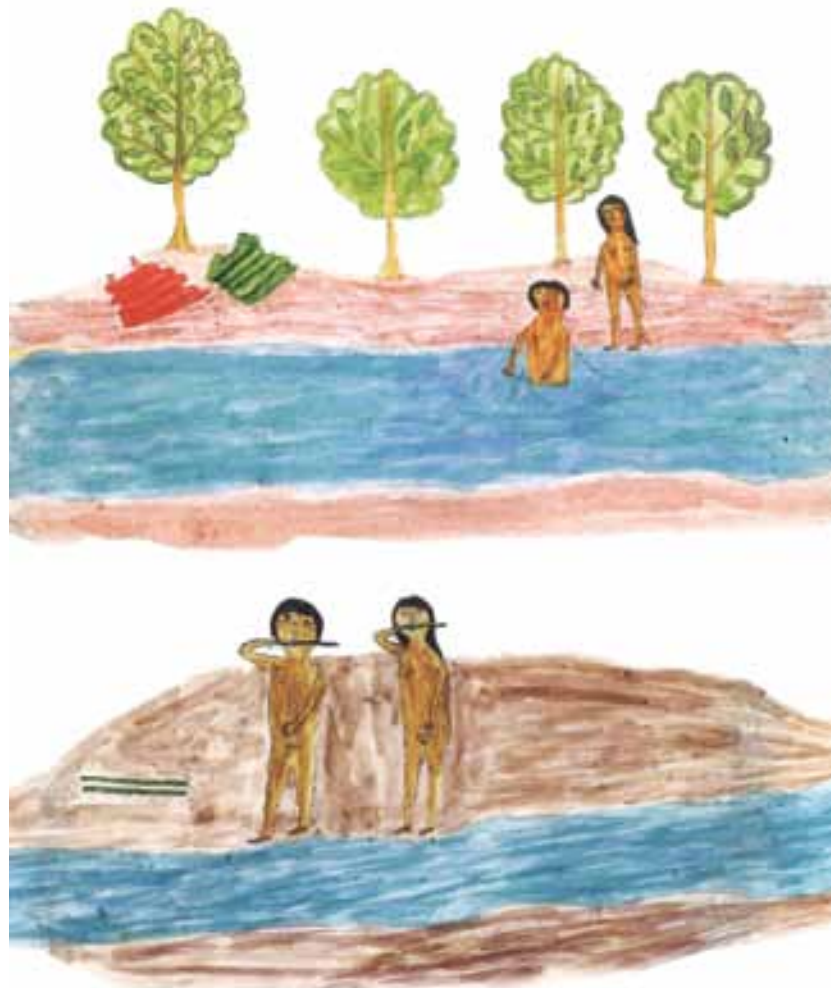
Known as the most democratic category of the PIPA Prize, the PIPA Online happens entirely on the internet. Since 2018, for a vote to be validated, there's a three minimum mandatory votes system. As in the previous editions, the PIPA Online is divided in two shifts. Only the artists who reach a minimum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

Isael Maxakali

Santa Helena de Minas, MG, 1978 //
Vive e trabalha em Ladainha, MG
// Indicado ao Prêmio PIPA 2020 e
Vencedor do PIPA Online 2020

Santa Helena de Minas, Brazil, 1978 //
Lives and works in Ladainha, Brazil //
PIPA Prize 2020 nominee and Winner
of the PIPA Online 2020

Ug āxet ax Yaet Maxakali.
Nuhte ug xip Apne Tup tu,
Nanain kopa. Ā te nō hām̄xomā
ax xohi xut hu nō pet xax mīy
xohi hām̄ xeka pu xi tappet
mīy ax xohi āyuhuk xop yōg
tappet pu xi yāymax xop yōg
xix mūyōg kama. Yā ātep
putup tām̄nāg nō pimā yā āte
ūg mūg hām̄xomā'ax mūg
putup hām̄xeka pu puyī āyuhuk
xop ūg mūg pip yūmūg xix
mūg xape xop yāymax xop hu
mūg ūg mūyōg kōtot xēēnāg
nū nōm Āyuhuk xop tex xip
yūmūg nūy yōg nemene
mōxex putup hu tak xanāha
yītak mōg kōmēn xeka tu
yā āte mīy putup pax neyēg
xokxop koxuk xi mām̄ koxuk
xi yām̄yxop koxuk xi yā pāhā
hām̄xomā'ax koxuk. Nōm pex
paxex nūhū ūg xeka nūy ūg
xape xop ka'ok Maxakali xop
pu yī Āyuhuk xeka ūg yūmūg
xi yōg apne yūmūg mai hu
tikmū'ūn Ā te prêmio gāyo ax
kopxi tikmū'ūn xohi gāyo ax
kama Yā hām̄ūn nūhū yōg hām̄
āgtux. Puxi.



“ Ūtixtu yiax nōg ūxetut mūtix tu tat xok, ‘ūtixtu yiax nōg tu kukxatināg kotxix [Acabou o resguardo dos dois e eles foram banhar, acabou o resguardo dos dois e eles mastigam jaborandi]”, 2005, aquarela, 18 × 23 cm // **“ Ūtixtu yiax nōg ūxetut mūtix tu tat xok, ‘ūtixtu yiax nōg tu kukxatināg kotxix [Couvade is over and they went to bathe, couvade is over and they chew jaborandi]”,** 2005, watercolor, 18 × 23 cm



Meu nome é Isael Maxakali, moro na Aldeia Nova, município de Ladainha - MG. Já fiz muitos filmes para as pessoas de todos os lugares assistirem e saberem que nós, os Tikmū'ūn, existimos. Eu também gosto muito de fazer desenhos dos bichos, dos peixes, dos espíritos yām̄yxop e de outras coisas também. Eu penso que, com o meu trabalho, eu cresço e fortaleço os Tikmū'ūn. Se eu fico conhecido, eles ficam também. Se eu ganho um prêmio, eles ganham também!

My name is Isael Maxakali, I live in Aldeia Nova, municipality of Ladainha - MG. I've made a lot of movies for people everywhere to watch and know that we Tikmū'ūn exist. I also really like making drawings of animals, fish, yām̄yxop spirits and other things too. I think that, with my work, I grow and strengthen the Tikmū'ūn. If I get known, they do too. If I win a prize, they win too!



“Mātānāg [A Encantada]”, 2005, aquarela, 13,5 × 12,5 cm // **“Mātānāg [The Enchanted]”,** 2005, watercolor, 13,5 × 12,5 cm

“Tatakox yīm xax xeka [Tatakox tem braço forte]”, 2005, aquarela, 29,5 × 28 cm // **“Tatakox yīm xax xeka [Tatakox has strong arm]”,** 2005, watercolor, 29,5 × 28 cm

“Ūpakut ha payexop te ta tuk tex yām̄yxop kutex, ax hā [Os pajés cantam para o doente o canto de ritual]”, 2005, aquarela, 16 × 12 cm // **“Ūpakut ha payexop te ta tuk tex yām̄yxop kutex, ax hā [The shamans sing the ritual song for the sick]”,** 2005, watercolor, 16 × 12 cm

Luiz Camillo Osorio conversa com Isael Maxakali

Luiz Camillo Osorio
in conversation with
Isael Maxakali

—
¹ The short film “Yiax Ka’ax - end of the postpartum confinement” is available at: <https://bit.ly/3n1AjPb>. Last access: 29.09.20.

² Grandfather or older man in the Maxakali language.

³ Child in the Maxakali language.

⁴ ‘Quilombola’ runaway slave community near Aldeia Verde.

⁵ ‘Bay’ is the Maxakali term for good/well or beautiful.

⁶ Charles Bicalho is a researcher and filmmaker, founder of the production company Pajé Filmes and collaborator on many of Isael’s audiovisual productions.

⁷ Indigenous people in the Maxakali language.

⁸ Reference to the book ‘Hitupmã’ax - Curar’, of which Isael is one of the co-authors, and which was published in 2008 by the Literaterras research center of the Federal University of Minas Gerais (UFMG). One of the central themes of this publication are the Maxakali postpartum confinement protocols necessary to guarantee the health and well-being of young parturients, newborn babies, parents and their close families.

⁹ Isael is probably referring to the attacks of neo-Pentecostal missionaries on Maxakali villages, which have intensified in recent times.

Isael, firstly congratulations on winning the PIPA online award and for your work – as an artist and an indigenous leader. What was it like to have this contact with film production - both documentary and fictional - within the Maxakali community?

I made a film - the first one was *Yiax Ka’ax*¹, - when we arrived at Aldeia Verde and wanted to show our true culture so that non-indigenous people could recognize our culture. Then Jupira, my daughter, got Ruan, and I asked Marivaldo, a teacher from Diamantina, to go to our village – he lived in Teófilo Otoni – and then he returned to Diamantina. I said, “Oh, Marivaldo, when I turn thirty, I’m going to need your camcorder (which was tiny) because I want to make a film about the end of the postpartum confinement.” So I filmed *Yiax Ka’ax*. I chatted to *Yayá*² Mamey and all the shamans too, and said that Jupira was going to do the end of her postpartum confinement with Zezão, her husband. So we accompanied them, all the *kutoks*³, the young ones, and the students who were too. Marivaldo lent me the camera. Then I filmed the things that happened. We spent a long time searching for the stone that cuts bamboo and jaborandi too. We searched for it there at the waterfall of Corvina⁴. Then I made a film, the first film. Then I said, “But is our movie going to come out *bay*⁵?”. Then I spoke to Charles [Bicalho]⁶: “This here was me who filmed “The end of the postpartum confinement”; let’s do the subtitles. We worked hard. Then I said to all the *tihik*⁷: “We’re going to film and record and document it”. But I did it. I followed the book of healing, of health⁸, too. So I did this end of the postpartum confinement with *Yayá* Octavio, who taught me how the postpartum confinement ends. So, I learned about it and did it to show the *kutok* to be very careful because confinement is no joke, you have to be careful. Then I made this video for the indigenous and non-indigenous school as well. That movie that came out first.

—
For you, is artistic creation about preserving Maxakali cultural heritage or is it about initiating a potential dialogue with the Western gaze – now constructed from the indigenous perspective? Or is it both?

It’s about preserving our culture and learning about new, non-indigenous technologies as well. Because there are a lot of things, some things that are very important, that help us and that don’t belong to the Maxakali. That’s because there are things that don’t come from the Maxakali culture, but they also help the community. But there are things that we don’t like, that are non-indigenous, and that are destroying our culture⁹. And we

Isael, primeiramente parabéns pela conquista do PIPA online e pelo seu trabalho – como artista e como liderança indígena. Como foi se dando dentro da comunidade Maxakali esse contato com a produção de filmes, tanto documentais como ficcionais?

Eu fiz um filme, o primeiro foi *Yiax Ka’ax*¹, quando nós chegamos em Aldeia Verde e quisemos mostrar a nossa cultura verdadeira para o não-índio reconhecer a nossa cultura. Depois, Jupira, minha filha, ganhou Ruan, e eu pedi para o Marivaldo, professor de Diamantina, ele ia na nossa aldeia, morava em Teófilo Otoni, depois voltou para Diamantina. Eu falei: “Ô, Marivaldo, quando completar trinta dias, eu preciso da sua câmera filmadora (que era pequenininha) porque eu estou querendo fazer filme de fim do resguardo.” Aí eu filmei *Yiax Ka’ax*, conversei com *Yayá*² Mamey e todos os pajés também e falei que a Jupira ia fazer o fim do resguardo com Zezão, marido dela. Aí nós acompanhamos, todos os *kutok*³, jovens, estudantes que estavam também. Marivaldo emprestou a câmera para mim. Aí eu filmei as coisas que aconteceram, nós procuramos muito a pedra que corta bambu e jaborandi também, nós procuramos ali na cachoeira da Corvina⁴. Aí eu fiz um filme, o primeiro filme. Aí eu falei: “Mas será que o nosso filme vai sair *bay*⁵?”. Aí eu falei com Charles [Bicalho]⁶: “Isso aqui foi eu que filmei, “O fim do resguardo”, vamos fazer legenda, nós trabalhamos muito. Aí eu falei pra todos os *tihik*⁷: “Nós vamos filmar para registrar, documentar”. Mas eu fiz também, acompanhei o livro de cura, da saúde⁸ também. Aí esse fim do resguardo eu fiz com *Yayá* Otávio, que me ensinou como é que termina o resguardo, aí eu aprendi e fiz para mostrar para *kutok* para ter muito cuidado porque resguardo não é brincadeira, você tem que tomar cuidado. Aí fiz esse vídeo para a escola indígena e não-indígena também. Esse filme que saiu primeiro.

—
A criação artística, para você, tem como foco a preservação de uma herança cultural Maxakali ou busca inaugurar um diálogo possível com o olhar ocidental – agora construído da perspectiva indígena? Ou seriam os dois?

É preservar a nossa cultura e aprender tecnologias novas do não-índio também. Porque tem muita coisa, algumas coisas que são muito importantes, que nos ajudam e que não pertencem aos Maxakali. Isso porque tem coisas que não são da cultura Maxakali, mas ajudam a comunidade também. Mas tem coisas que nós não gostamos, que são dos não-índios, e que acabam com a nossa cultura⁹. E nós estamos fortalecendo a nossa cultura, pintura,

¹ O curta-metragem “Yiax Ka’ax – fim do resguardo” está disponível em: <https://bit.ly/3n1AjPb>. Último acesso: 29.09.20.

² Avô ou homem mais velho na língua Maxakali.

³ Criança na língua Maxakali.

⁴ Comunidade quilombola próxima à Aldeia Verde.

⁵ ‘Bay’ é o termo em Maxakali para bom ou belo.

⁶ Charles Bicalho é pesquisador e cineasta, fundador da produtora Pajé Filmes e colaborador em muitas das produções audiovisuais de Isael.

⁷ Indígenas na língua Maxakali.

⁸ Refere-se ao livro ‘Hitupmã’ax - Curar’, do qual Isael é um dos co-autores, e que foi publicado em 2008 pelo núcleo de pesquisa Literaterras da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Uma das temáticas centrais desta publicação são os protocolos maxakali de resguardo necessários para garantia da saúde e bem-estar de parturientes, recém-nascidos, pais e sua família próxima.

⁹ Isael provavelmente se refere às investidas de missionários neopentecostais nas aldeias maxakali, intensificada nos últimos tempos.

¹⁰ 'Topa' is the maxakali demiurge.

¹¹ 'Yãmīyxop' is the spirit peoples of the Atlantic Rainforest who have visited the Maxakali villages to sing, dance, eat and heal since time immemorial.

¹² 'Koxuk' is the Maxakali word for images, shadows or tracks.

¹³ A reference to the Covid-19 pandemic.

are strengthening our culture, the painting, singing, history and territory, preserving our singing, the breeding of animals too, because *Topa*¹⁰ passed things on to all the different indigenous peoples and to the non-indigenous peoples too. Because there's a lot of different languages in Brazil. But we will observe our right, the path of our true culture, because we are not going to become weak. We are getting stronger because we are now preparing to strengthen the shamans and the yãmīyxop¹¹.

—

What is the relationship between the practice of drawing and animation like for you? Do you think of drawing as being independent of animation?

When we make drawings to do animation, videos, then to me it seems that the drawing I'm doing only needs a heart to come to life. When I do drawings for animation, for film, for me the drawing is alive, *koxuk*¹², the image. I make drawings to move, so that the drawing can live and be true. When I take the crayons and the paper, and I'm preparing to draw, for me the drawing is alive. Because we draw and the spiritual element, [the spirit] enters the drawing to move as well.

—

According to the Maxakali, is there any salvation for Westerners? After 500 years of forced Westernization, is there an indigenous past to be restored or is everything now an invention of the difference?

Our concern throughout Brazil, the whole of Brazil, is that non-indigenous people only think about money, lots of money. They only think about getting rich, and buying cattle to put on the land, cutting down the forest, drying out the water, making hydroelectric power plants, polluting everything. Asphalt, buildings, it's really destroying the environment and the land. It's really ruining the land, polluting the rivers; the sewage too, it kills a lot of fish, and destroys the game. And today the air temperature is hot and the earth is sick; the earth is hot, and burns under the sun. The forest has no scent either, the flowers have no scent and there's no fruit for the animals to feed on, there are no seeds for the animals to help us reforest, to plant ... Then it ends up bringing this disease¹³ that mixes with the hot air. When the heavy rains come, they're going to hit hard, because there's no forest to protect our homes, to protect the people. Then the wind comes with the rain and its going to destroy, it destroys everything, the city collapses, the earth on the hill

canto, história, território, preservando nosso canto, a criação de bichos também, porque *Topa*¹⁰ passou para cada povo indígena diferente e para o não-índio também. Porque tem muita língua diferente no Brasil todo. Mas nós vamos seguir o nosso direito, o caminho da nossa cultura verdadeira, porque nós não vamos enfraquecer. Nós estamos fortalecendo porque hoje nós abrimos espaço para fortalecer os pajés e os yãmīyxop¹¹.

—

Como é para você a relação entre a prática do desenho e as animações? Você pensa o desenho como sendo independente da animação?

Quando a gente faz desenho para fazer animação, vídeo, aí pra mim parece que o desenho que eu estou fazendo só falta coração para colocar. Quando eu faço desenho para animação, para o filme, para mim o desenho está vivo, *koxuk*¹², imagem. Eu faço desenho para movimentar, para o desenho estar vivo, verdadeiro. Quando eu pego o lápis de cor, a folha, e vou desenhar, para mim está vivo o desenho. Porque a gente faz desenho e o espiritual, [o espírito] entra no desenho para movimentar também.

—

Para os Maxakali, nós, ocidentais, temos salvação? Depois de 500 anos de ocidentalização forçada, existe um passado indígena a ser recuperado ou tudo agora é invenção da diferença?

A nossa preocupação no Brasil todo, no Brasil inteiro é porque o não-índio só pensa em dinheiro, muito dinheiro, só pensa em enriquecer, comprar gado para colocar nas terras, desmatar o mato, secar água, fazer usina hidrelétrica, vai poluindo tudo. Asfalto, prédio, vai estragando muito o ambiente, a terra. Estraga muito a terra, poluindo os rios, esgoto também, mata muito peixe, acabando com a caça. E hoje a temperatura do ar está quente e a terra está doente, a terra está quente, queima com o sol. Não tem cheiro de mato também, não tem cheiro de flor e não tem nenhuma fruta para os bichos se alimentarem, não tem nenhuma semente para os bichos nos ajudarem a reflorestar, a plantar... Aí acaba trazendo essa doença¹³ que vai misturando com o ar quente. Quando vir a chuva forte, vai vir brava, porque não tem mato para proteger as nossas casas, proteger as pessoas. Aí o vento vem com chuva e vai destruir, destrói tudo, acaba a cidade, cai a terra que fica no morro, faz erosão, e aí vai acabando *ãyuĩhuk*¹⁴. E também hoje não tem nenhuma comida de animal,

¹⁰ 'Topa' é o demiurgo maxakali.

¹¹ 'Yãmīyxop' são os povos-espírito da mata Atlântica que visitam as aldeias maxakali para cantar, dançar, comer e curar desde os tempos imemoriais.

¹² 'Koxuk' é a palavra maxakali para imagens, sombras ou rastros.

¹³ Refere-se à pandemia de Covid-19.

¹⁴ 'Ãyuĩhuk' é o termo em Maxakali para se referir aos não-indígenas, também traduzido como "brancos"



"Sem título", 2017, desenho, 58 x 43,5 cm // **"Untitled"**, 2017, drawing, 58 x 43,5 cm

¹⁴ 'Āyūhuk' is the Maxakali term used to refer to non-indigenous people, also translated as "whites".



"Kopkuphi yôg kāyā - kāyā kumuk kix" [Cobra coral mata cobra ruim], 2005, aquarela, 17 × 11, 5 cm // **"Kopkuphi yôg kāyā - kāyā kumuk kix"** [Coral snake kills bad snake], watercolor, 17 × 11, 5 cm

falls away and erodes, and that will be the end of the āyīhuk¹⁴. And also today there is no animal food, from animals, monkeys, any animals, bats ... Today the monkey stays in the city, eating garbage, drinking sewage and dirty water, and the bat is also drinking dirty water and getting sick, and it's transmitting this to the āyīhuk. And we eat sick fish too. The āyīhuk are eating sick fish, and passing the on to the āyīhuk, and passing it on to others, passing it on to other people. That's how it is, because it is weakening our nature, because the āyīhuk is destroying it, right. If you return all the land to us, we will restore it. We're going to restore our land, we have to preserve it, to restore the forests; the fruit will return, the animals won't get sick anymore because there won't be sewage, you understand? Because we, the Maxakali and indigenous peoples, it was we who came out first and discovered the land here in Brazil. So, when we arrived, when our elders arrived here, the land, everything was preserved, none of the forest was destroyed, there was nothing spoiling the river, no city made of bricks, it was all natural. Because we came out and discovered the land first, here in Brazil. And today, our young people grow up and look at the land and the city today, and they think this was what it was like in the past, but it wasn't. Students need to better understand the indigenous peoples, how the Maxakali first arose here in Brazil. But today there are people who study this, lots of teachers who have to explain it better in college; they need to show who the indigenous peoples are. It was the indigenous people who discovered Brazil, it is the indigenous people who discovered it. But there are many people who hide this. The teachers, the anthropologists, the researchers know it. Many teachers understand it but don't want to teach it in college. There are good - bay - researchers who will explain it, but there are researchers who conceal and don't want to tell the truth, which is that the indigenous people discovered Brazil.

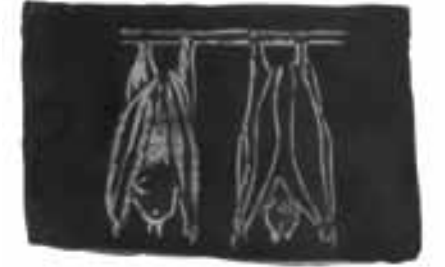
To conclude, recently you and your companion Sueli Maxakali led this process of moving over 100 Maxakali families to another area of land, where you have this project to create a forest school, to preserve the environment, the Atlantic Rainforest, in addition to a space to train new artists, new shamans. Could you tell me a little bit about this project of yours?

Where we live now, today, there are two villages in the municipality of Ladainha. Where I live is the *Aldeia Nova* or New Village, we call it the school-village. We want to preserve this land where we live so that lots of forest can grow, to preserve the river. And we also have difficulties because the river is not at

de bicho, de macaco, qualquer bicho, morcego... Hoje o macaco vai ficar na cidade, vai comendo lixo, vai beber esgoto, água suja, morcego também vai beber água suja e vai adoecer, vai transmitir para āyūihuk. E nós comemos peixe doente também, āyūihuk vai comer peixe doente, vai passando doença para āyūihuk, vai passando para outro, passa para outra pessoa, é assim, porque está enfraquecendo a nossa natureza, porque āyūihuk está destruindo né. Se devolver todo o território para nós, nós vamos recuperar. Nós vamos recuperar nossas terras, nós temos que preservar, voltar com a mata, fruta vai voltar, bicho não vai adoecer mais porque não vai ter esgoto, entendeu? Porque nós, Maxakali e os povos indígenas, nós que saímos primeiro e descobrimos a terra aqui no Brasil. Aí, quando nós chegamos, quando os nossos mais velhos chegaram aqui, a terra, era tudo preservado, não tinha nenhum mato destruído, nada estragando o rio, nenhuma cidade com tijolo, era tudo natural. Porque nós saímos e descobrimos a terra primeiro aqui no Brasil. E hoje, o nosso jovem que cresceu e olha agora a terra, a cidade e pensa que antigamente tinha, mas não tinha. Os estudantes precisam entender melhor os povos indígenas, como é que surgiu Maxakali primeiro aqui no Brasil. Mas hoje tem pessoa que estuda, muito professor tem que explicar melhor na faculdade, precisa mostrar quem são os povos indígenas. Quem descobriu o Brasil foi o povo indígena, é o povo indígena que descobriu. Mas tem muita gente que esconde, professor sabe, antropólogo, pesquisador, muito professor que entende mas não quer dar aula na faculdade. Tem pesquisador bay que vai explicar, mas tem pesquisador que esconde e não quer contar a verdade que é que o povo indígena descobriu o Brasil.

Para terminar, recentemente você e sua companheira Sueli Maxakali lideraram esse processo de mudança de mais de 100 famílias maxakali para uma outra terra, onde vocês têm o projeto de criar uma escola-floresta de preservação do meio ambiente, da mata-atlântica, além de um espaço para formar novos artistas, novos pajés. Você podia contar um pouco sobre esse seu projeto?

Onde nós moramos agora, hoje tem duas aldeias¹⁵ no município de Ladainha. Onde eu moro é a Aldeia Nova, nós chamamos de aldeia-escola. Nós queremos preservar essa terra onde nós moramos para sair muita floresta, preservar o rio. E também nós temos dificuldade porque o rio não é assim normal, porque tem usina hidrelétrica aqui em Ladainha. Aí quando fecha [as comportas] para arrumar, aí o rio abaixa, seca. Não é normal, quando o pessoal quer fazer manutenção da usina que vai secar,



"Xūnūn" [Morcegos], 2005, aquarela, 15 × 10,5 cm // **"Xūnūn"** [Bats], 2005, watercolor, 15 × 10,5 cm

¹⁵ A reference to Aldeia Verde, where he lived until a few months ago, and the newly founded Aldeia Nova, where he currently lives.

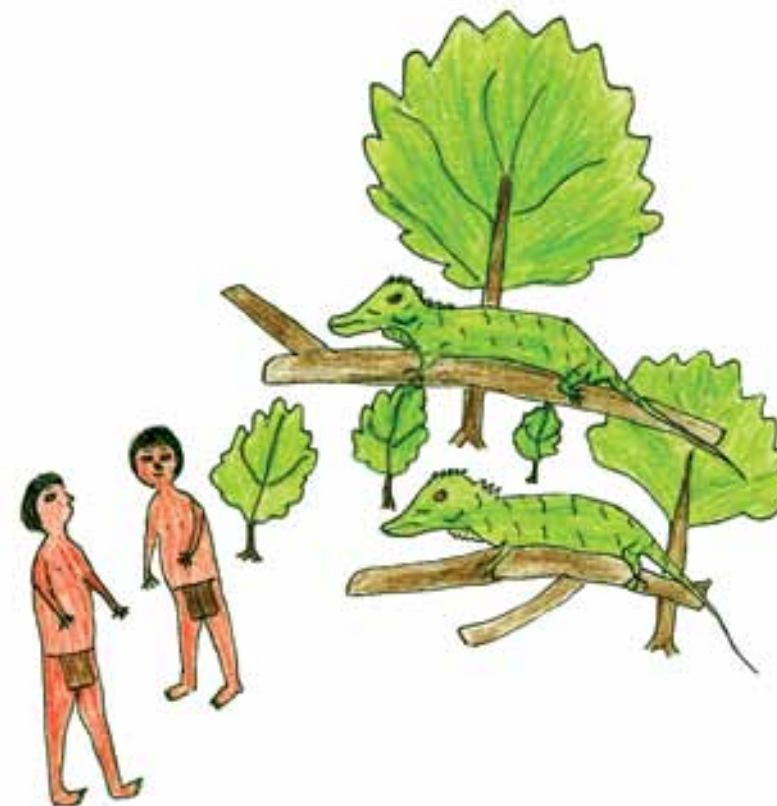
¹⁶ The land to which they moved was provisionally leased by the city of Ladainha and there is so far no provision for the acquisition of the new territory. The new land, where more than 100 families have settled since the end of June 2020, has a river, forest and flat area, as Isael, Sueli and maxakali leaders have demanded for over a decade.

all normal, because there's a hydroelectric power plant here in Ladainha. So when it closes [the floodgates] to do its work, then the river below dries up. It's not normal. When the personnel want to maintain the plant, to actually close it, then the river dries up, and the fish die, they are dying; the capybara suffers, it stays down here. The *tihik*¹⁵ came by and saw the dry river, and saw the capybara sitting under the stone. And the *tihik* saw it when they went to fetch bamboo to make arrows and [the capybara] fled. So we need to preserve the river and the game, because there is little game, there are few animals and we need real land for ourselves. Because this land here is not ours, it's leased¹⁶, and we have a hard time buying land to ensure that we can restore the forest. There are a lot of non-indigenous teachers studying and graduating within UFMG, at college, any college, who are studying and learning more, and we, the Maxakali also, the Xakriabá Krenak, are studying at college today. So our focus is on restoring the forest, to preserve our territory; they think like me and Sueli; they only think about strengthening our forest, the territory, land for the Maxakali people, to preserve the culture and the painting. There are a lot of teachers who are studying today, non-indigenous teachers, who want to help the indigenous people, to restore our spiritual [dimension], which is inside the forest. That's how it is.



“Sem título”, 2017, desenho, 69,5 × 65,5 cm // “Untitled”, 2017, drawing, 69,5 × 65,5 cm

fechar mesmo, aí o rio seca, aí o peixe vai morrer, está morrendo, capivara sofre, fica aqui embaixo. Os *tihik* passaram e viram o rio seco, e viram capivara sentada debaixo da pedra. E *tihik* viu quando foi buscar bambu para fazer flecha e [a capivara] fugiu. Aí nós precisamos preservar o rio e as caças, porque tem pouca caça, tem pouquinho bicho e nós precisamos de uma terra verdadeira para nós. Porque essa terra aqui não é nossa, é alugada¹⁶, e nós temos dificuldade para comprar terra para garantir que nós vamos fazer voltar a mata. Tem muito professor não-índio que está estudando, formando dentro da UFMG, faculdade, qualquer faculdade, que está estudando que aprende melhor e nós, Maxakali também, Xakriabá Krenak, estamos estudando hoje na faculdade. Aí o nosso foco é fazer voltar a mata, é preservar o nosso território, eles pensam igual eu e Sueli, só pensam em fortalecer a nossa floresta, o território, terra para o povo Maxakali, preservar a cultura, a pintura. Tem muito professor que está estudando hoje, não-índio, que quer ajudar o povo indígena, para voltar o nosso espiritual, que fica dentro do mato. É assim.



¹⁶ A terra para onde se mudaram foi provisoriamente arrendada pela Prefeitura Municipal de Ladainha e não há até o momento previsão de aquisição do novo território. A terra nova, onde mais de 100 famílias se instalaram desde o final de Junho de 2020, possui rio, mata e área plana, como Isael, Sueli e as lideranças maxakali reivindicavam há mais de uma década.

“Sem título”, 2017, desenho, 87 × 72 cm // “Untitled”, 2017, drawing, 87 × 72 cm

Artistas participantes

Participating Artists

Cada um dos 26 membros do Comitê de Indicação nomeou até três artistas, totalizando 72 indicados. Dentre eles, 66 enviaram material para participar do Prêmio PIPA 2020.

Each of the 26 Nominating Committee members nominated up to three artists, totalizing 72 nominees. Among them, 66 sent the requested material to participate in the PIPA Prize 2020.

Agrade Camíz

Rio de Janeiro, RJ, 1988 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

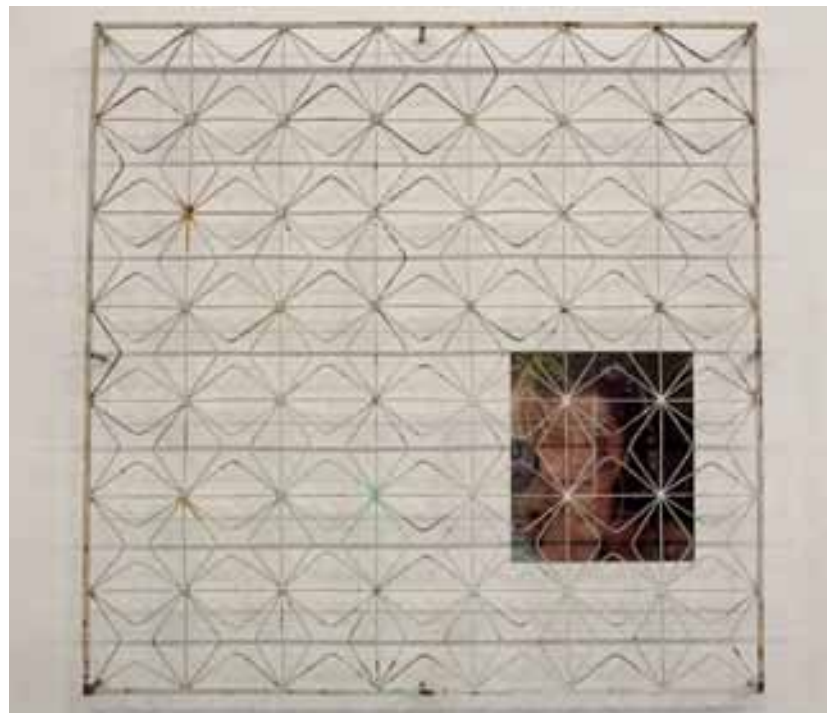
Rio de Janeiro, Brazil, 1988 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

A visual artist, Agrade Camíz blends in her works, by the popular architecture's aesthetics of the North Zone of Rio de Janeiro, sexuality, beauty and feminine oppression related matters. She inserts in many of her works grids, which refer to the impositions and patterns of behavior. She explores the spelling of the word grade [grid]; a grade [the grid], agrade [please], agradecer [to please], from the ambiguity of the meanings to please and to restrain.



“Desabituação, a descartabilidade da remoção”, 2019, acrílica, spray, papel e látex, 4,20 × 1,20 m // **“Desabituação, a descartabilidade da remoção”**, 2019, acrylic, spray, paper and latex, 4,20 × 1,20 m

“Namoradeira”, 2019, grades de ferro sobre fotografia impressa em pvc, 170 × 170 cm // **“Namoradeira”**, 2019, iron grids on photography printed on pvc, 170 × 170 cm



“Bloco 4”, 2019, escultura em metal // **“Bloco 4”**, 2019, metal sculpture

“Sem título”, 2019, látex, spray e pastel seco sobre lona de algodão // **“Untitled”**, 2019, latex, spray and dry pastel on cotton canvas

—
Artista visual, Agrade Camíz mescla em seus trabalhos, a partir da estética da arquitetura popular da zona norte carioca, questões relacionadas com a sexualidade, a beleza e a opressão feminina. Incorpora em muitos trabalhos grades, que remetem às imposições e padronizações do comportamento. Explora a grafia da palavra grade; a grade, agrade, agradecer, a partir da ambiguidade dos sentidos de agradecer e de limitar.



Alex Cervený

São Paulo, SP, 1963 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Casa Triângulo, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

São Paulo, Brazil, 1963 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Casa Triângulo, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

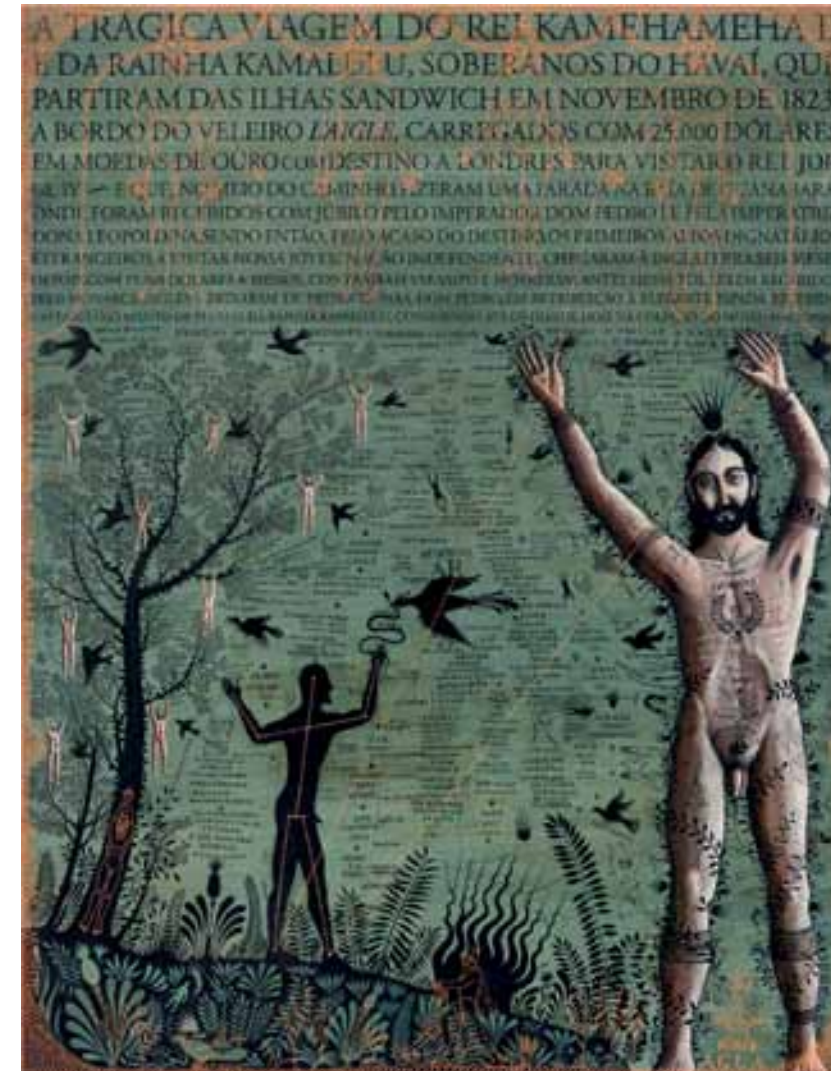
alexcervený.com

In the wake of the great art of the 20th and 21st centuries, Brazilian and worldwide, Alex Červený's work is based on these two complementary movements: it navigates the countercurrent of this fracture between subject and object and explores free imaginary territories, enhanced by the American heritage and the atavism of a robust fantasy.



"Los hombres no deben llorar", 2015, óleo sobre tela, 180 × 140 cm, edição única, foto de Edouard Fraipont // **"Los hombres no deben llorar"**, 2015, oil on canvas, 180 × 140 cm, unique edition, photo by Edouard Fraipont

"Hornet", 2017, óleo sobre tela, 100 × 74 cm, edição única, foto de Edouard Fraipont // **"Hornet"**, 2017, oil on canvas, 100 × 74 cm, unique edition, photo by Edouard Fraipont



"O Profeta Náufrago", 2018, óleo sobre tela, 180 × 140 cm, edição única, foto de Filipe Berndt // **"O Profeta Náufrago"**, 2018, oil on canvas, 180 × 140 cm, unique edition, photo by Filipe Berndt

"Glossário dos Nomes Próprios", 2015, óleo sobre linho, 120 × 160 cm, edição única, foto de Edouard Fraipont //

"Glossário dos Nomes Próprios", 2015, oil on linen, 120 × 160 cm, unique edition, photo by Edouard Fraipont

Na esteira da grande arte dos séculos XX e XXI, brasileira e mundial, a obra de Alex Červený se baseia nestes dois movimentos complementares: navega na contracorrente dessa fratura entre sujeito e objeto e desbrava territórios imaginários livres, potencializados pela herança americana e pelo atavismo de uma fantasia robusta.



Alexandre Canônico

Pirassununga, SP, 1974 | Vive e trabalha entre Londres, RU e São Paulo, SP // Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP e Silvia Cintra + Box 4, Rio de Janeiro // Indicado ao Prêmio PIPA 2017 e 2020

Pirassununga, Brazil, 1974 | Lives and works between London, UK and São Paulo, Brazil // Galeria Marília Razuk, São Paulo and Silvia Cintra + Box 4, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2017 and 2020 nominee

alexandrecanonico.com



"Glow Hole", 2020, tinta spray sobre compensado laminado e arruela de aço // **"Glow Hole"**, 2020, spray paint on laminated plywood and steel washer

"But", 2020, tinta spray sobre compensado laminado e arruelas de aço // **"But"**, 2020, spray paint on laminated plywood and steel washers



Alexandre Canonino has a degree in Architecture and Urbanism from the College of Fine Arts of São Paulo, in 1999. His practice is strongly influenced by the logic and aesthetics of architectural designs and geometric abstractions. His works are born from the interest in specific materials and the exploration of their plastic possibilities results in a series of works in which the use of this material is repeated. The chosen materials are industrialized and easily available. Formally, his works tend to have a simple resolution and an economy of gestures, and the process that structures them is evident.



"Fita preta e arruelas", 2019, fita de nylon, arruelas de aço e parafuso, 25 m, 9P, 7G // **"Fita preta e arruelas"**, 2019, nylon tape, steel washers and screw, 25m, 9P, 7G

"3 pontos (elipse) chapa branca e fita", 2019, MDF com revestimento melaminico branco, fita de nylon e capas de parafuso // **"3 pontos (elipse) chapa branca e fita"**, 2019, MDF with white melamine coating, nylon tape and screw covers

Alexandre Canonico é formado em Arquitetura e Urbanismo pela Faculdade de Belas Artes de São Paulo, em 1999. Sua prática é fortemente influenciada pela lógica e estética do desenho arquitetônico e da abstração geométrica. Os trabalhos nascem do interesse em materiais específicos e a exploração de suas possibilidades plásticas resulta em séries de trabalhos nas quais o uso desse material se repete. Os materiais escolhidos são industrializados e facilmente disponíveis. Formalmente, os trabalhos tendem a uma resolução simples e a uma economia de gestos, e os processos que os estruturam são evidentes.

Alice Lara

Brasília, DF, 1987 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Brasília, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

alicelara.com.br

—

With the language of painting, I think over life questions from representations of non-human animals, thinking about the relationships we've established with those beings. I search for the deconstruction of the distinction between the human and the animal. I realize animality as an element used to repression of certain human identities and understand that some individuals are doomed to suffer oppression alongside the animals. I try to construct a very haptic painting, as if it was possible to touch the furs.



"Anta", 2020, da série "As ordens no Paraíso", 2020, acrílica, encáustica e óleo sobre tela, 100 × 70 cm, foto de Jamila Maria // **"Anta"**, 2020, from the series "As ordens no Paraíso", 2020, acrylic, encaustic and oil on canvas, 100 × 70 cm, photo by Jamila Maria

"Reflexões da família", 2020, da série "As ordens no Paraíso", 2020, acrílica, encáustica e óleo sobre tela, 100 × 70 cm, foto Jamila Maria // **"Reflexões da família"**, 2020, from the series "As ordens no Paraíso", 2020, acrylic, encaustic and oil on canvas, 100 × 70 cm, photo by Jamila Maria



"Bebê olhando", 2020, da série "As ordens no Paraíso", 2020, acrílica, encáustica e óleo sobre tela, 45 × 70 cm, foto de Jamila Maria // **"Bebê olhando"**, 2020, from the series "As ordens no Paraíso", 2020, acrylic, encaustic and oil on canvas, 45 × 70 cm, photo by Jamila Maria

"Recinto dos elefantes", 2019, da série "As ordens no Paraíso", 2020, acrílica, encáustica e óleo sobre tela, 190 × 70 cm, foto de Jamila Maria // **"Recinto dos elefantes"**, 2019, from the series "As ordens no Paraíso", 2020, acrylic, encaustic and oil on canvas, 190 × 70 cm, photo by Jamila Maria

—

Na linguagem da pintura, reflito questões da vida a partir de representações de animais-não-humanos, pensando sobre as relações que estabelecemos com esses seres. Busco a desconstrução da distinção entre o humano e o animal. Percebo a animalidade como um elemento usado para reprimir certas identidades humanas e entendo que certos sujeitos estão fadados a sofrer opressão junto com o animal. Busco construir uma pintura bastante háptica, como se fosse possível tocar pelagens.



Ana Almeida

Rio de Janeiro, RJ, 1993 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1993 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
Painting and drawing are the starting points for Ana Almeida's work. Through them, she creates surfaces that, among their multiple possibilities, show layers that reveal the performance of extended time or climate. They apprehend solidity, fluidity and what is between them; announce by blocks of colour and lines an agile time in making or even allow themselves to be modified by the use of moving images superimposed in themselves. Abstract landscapes from the presence and our affection for rivers in cities guide many of these formal developments, welcoming the artist's interest in the study of narratives and materialities.



"Sem titulo", óleo sobre tela, 89 × 102,5 cm // **"Untitled"**, oil on canvas, 89 × 102,5 cm



"Piracema de Pirapora de Davi", 2018, acrílica e massa PVA sobre papel resinado, 550 × 270 cm // **"Piracema de Pirapora de Davi"**, 2018, acrylic and PVA mass on resin paper, 550 × 270 cm

"Interesses da Continuidade", 2020, instalação composta por pintura em acrílica, massa PVA e massa acrílica, sobre papel resinado com projeção de 1'40", 400 × 280 cm // **"Interesses da Continuidade"**, 2020, installation composed by acrylic painting, PVA mass and acrylic mass, on resin paper with projection, 1'40", 400 × 280 cm

"Sem titulo", 2020, pastel oleoso sobre papel, 42 × 59,4 cm // **"Untitled"**, 2020, oil pastel on paper, 42 × 59,4 cm



Ana Almeida tem a pintura e o desenho como seus pontos de partida. Através deles cria superfícies que, dentre suas múltiplas possibilidades, possuem camadas que revelam a atuação de um tempo estendido ou do clima; apreendem em si solidez, fluidez e o que se encontra entre ambos; anunciam por blocos de cor e linhas um tempo ágil no fazer, ou até mesmo se permitem modificar pelo recurso das imagens em movimento sobrepostas em si. Paisagens abstratas oriundas da presença e nossa afetividade com rios em cidades orientam muitos destes desdobramentos formais, acolhendo o interesse da artista pelos estudos de narrativas e materialidades.

Ana Prata

Sete Lagoas, MG, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Millan, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2017, 2018, 2019 e 2020

Sete Lagoas, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Millan, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2017, 2018, 2019 and 2020 nominee

anaprata.net

—
"Big Small", 2020, óleo sobre tela, 24 × 30 cm, foto de Everton Ballardin // **"Big Small"**, 2020, oil on canvas, 24 × 30 cm, photo by Everton Ballardin



Ana Prata 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.



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 33^a 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.



"Oferenda para rainha do deserto", 2019, óleo sobre tecido, 40 × 30 cm, foto de Everton Ballardin // **"Oferenda para rainha do deserto"**, 2019, oil on fabric, 40 × 30 cm, photo by Everton Ballardin

"Galáxia I", 2019, óleo sobre tecido, 30 × 24 cm, foto de Everton Ballardin // **"Galáxia I"**, 2019, oil on fabric, 30 × 24 cm, photo by Everton Ballardin

"Tapetinho", 2019, óleo e caneta esferográfica sobre tela, 24 × 30 cm, foto de Everton Ballardin // **"Tapetinho"**, 2019, oil and ballpoint pen on canvas, 24 × 30 cm, photo by Everton Ballardin

Ana Sario

São Paulo, SP, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Marcelo Guarnieri, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

São Paulo, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Marcelo Guarnieri, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

galeriamarceloguarnieri.com.br/ana-sario-2/

—
“Polaroid”, 2018, óleo sobre madeira, 10,5 × 10,5 cm // “Polaroid”, 2018, oil on wood, 10,5 × 10,5 cm



The image then becomes a question in itself, photographic frames and other signs of reproduced images begin to integrate their paintings, and sometimes the frames are the only element of such paintings. Symbols of an absence, what is represented in this empty frame becomes present as possibility or impossibility of representation. It is a new landscape, which is now empty, or full of itself.

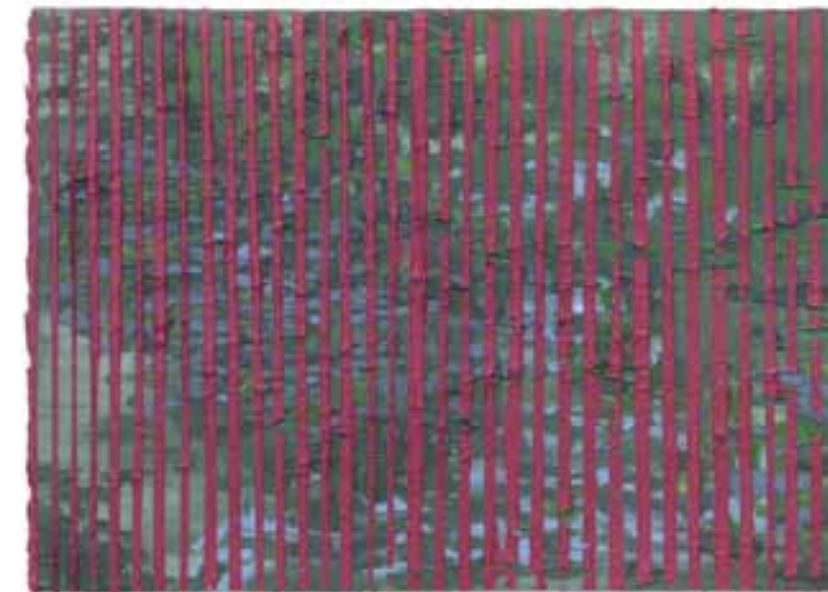
Douglas de Freitas, solo show “Onde não deveria estar”, Galeria Marcelo Guarnieri, dec.2016



“Sem título”, 2016, óleo sobre tela, 15 × 18 cm // “Untitled”, 2016, oil on canvas, 15 × 18 cm

“Persiana e Jardim”, 2016, óleo sobre tela, 50 × 70 cm // “Persiana e jardim”, 2016, oil on canvas, 50 × 70 cm

“Sem título”, 2016, óleo sobre tela, 80 × 100 cm // “Untitled”, 2016, oil on canvas, 80 × 100 cm



A imagem então vira questão em si, frames fotográficos e outros signos de imagens reproduzidas passam a integrar suas pinturas, e por vezes, os frames são o único elemento delas. Símbolos de uma ausência, o que está representado nesse frame vazio se faz presente como possibilidade ou impossibilidade de representação. É uma nova paisagem, que agora está vazia, ou cheia dela mesma.

Douglas de Freitas, exposição “Onde não deveria estar”, Galeria Marcelo Guarnieri, dezembro de 2016

Anna Costa e Silva

Rio de Janeiro, RJ, 1988 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Galeria Superfície, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2018 e 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1988 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Galeria Superfície, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2018 and 2020 nominee

annacostaesilva.com

—

Anna Costa e Silva works in the intersections between visual and scenical arts, cinema and relatable practices, having the encounter as the main matter. Interested in fragilities and subtleties, in time suspension, from which subverts the spectacle. She's a Master in Visual Arts from SVA, NY, and has won awards such as FOCO ArtRio, American Austrian Foundation and was finalist of the Marcantonio Vilaça prize. She's exposed her work in institutions such as BienalSur, Centro Cultural São Paulo, Casa França Brasil, Caixa Cultural, Art In Odd Places.



"Púrpura", 2018, situação construída para 2 pessoas // **"Purple"**, 2018, constructed situation for 2 people

"Se eu pudesse te falar alguma coisa antes de existir", 2018, instalação sonora // **"Se eu pudesse te falar alguma coisa antes de existir"**, 2018, sound installation



"Assíntotas", 2014, videoinstalação em 3 canais, duração 45', dimensões variáveis // **"Asymptotes"**, 2014, 3 channel video installation, duration 45', variable dimensions

—

Anna Costa e Silva trabalha nas interseções entre artes visuais e cênicas, cinema e práticas relacionais, tendo o encontro como principal matéria. Interessada nas fragilidades e sutilezas, na suspensão do tempo, no que subverte o espetáculo. Mestre em Artes Visuais pela SVA, NY, ganhou prêmios como FOCO ArtRio, American Austrian Foundation e foi finalista do Marcantonio Vilaça. Expôs seu trabalho em instituições como BienalSur, Centro Cultural São Paulo, Casa França Brasil, Caixa Cultural, Art In Odd Places.



Antonio Tarsis

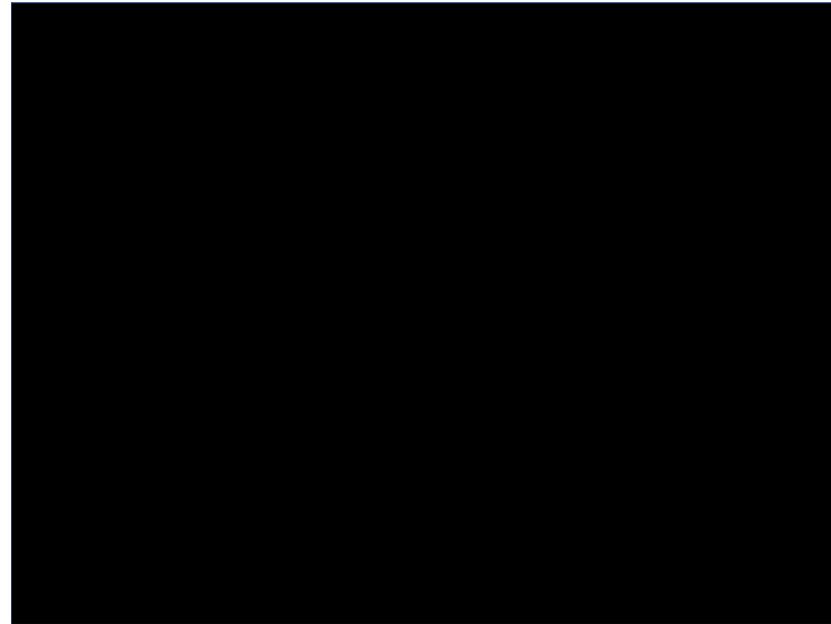
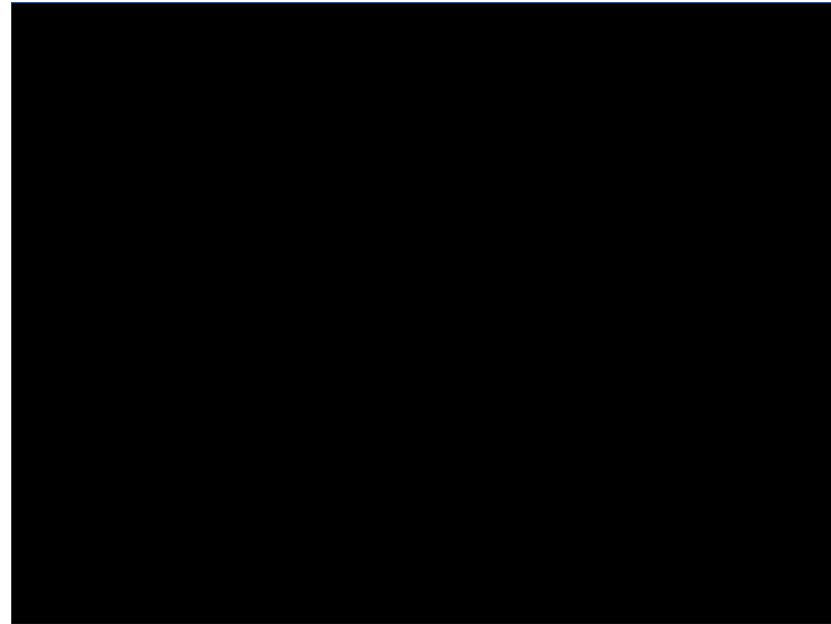
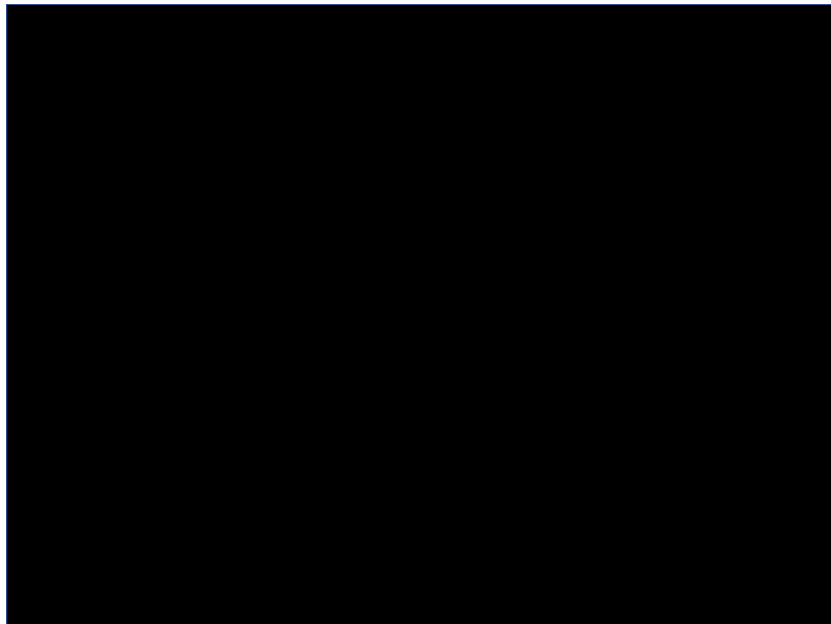
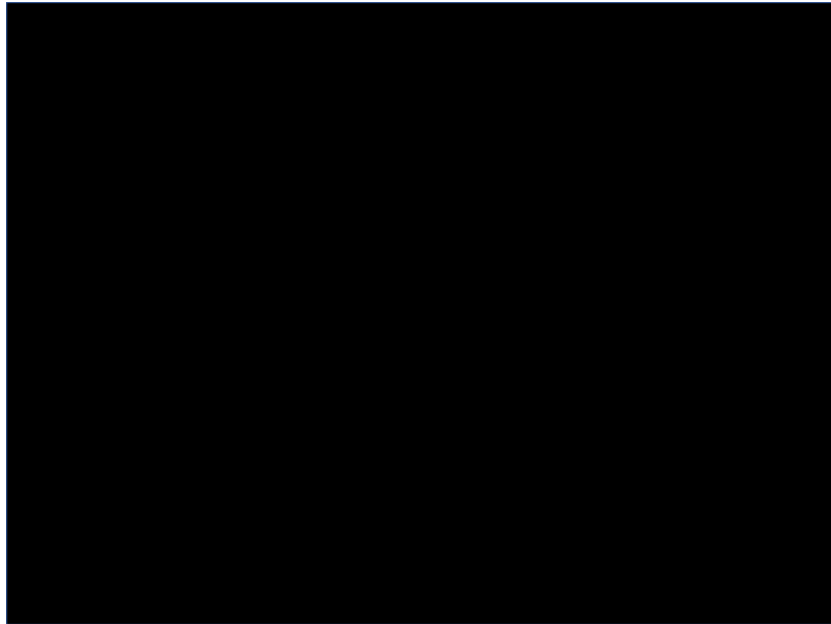
Salvador, BA, 1995 // Vive e trabalha entre Rio de Janeiro, RJ e Londres, RU // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Salvador, Brazil, 1995 // Lives and works Between Rio de Janeiro, Brazil and London, UK // PIPA Prize 2020 nominee

cargocollective.com/AntonioTarsis

—

Maid's son, unknown father, grandson of market vendors of Feira das Sete Portas [Sete Portas' market], born in Arraial do Retiro *favela*, at Cabula, in Salvador, Bahia, Brazil. He went to school until the 5th grade. He initiated his production while still young, at 14 years old.



Filho de empregada doméstica, pai desconhecido, neto de feirantes da Feira das Sete Portas, nasceu na favela do Arraial do Retiro, no Cabula, em Salvador, Bahia. Frequentou a escola até a 5ª Série. Iniciou sua produção ainda jovem, com 14 anos.

Bia Leite

Fortaleza, CE, 1990 // Vive e trabalha entre Fortaleza, CE e Brasília, DF // Orlando Lemos Galeria, Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2019 e 2020

Belo Horizonte, Brazil, 1989 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // Orlando Lemos Galeria, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2019 and 2020 nominee

[instagram.com/_bilork](https://www.instagram.com/_bilork)



Parte do políptico **"carne da minha carne, sangue do meu sangue"**, 2018, acrílica e óleo sobre tela, 35 x 35 cm, foto de Jorge Silvestre // part of the polyptych **"carne da minha carne, sangue do meu sangue"**, 2018, acrylic and oil on canvas, 35 x 35 cm, photo by Jorge Silvestre



Parte do políptico **"carne da minha carne, sangue do meu sangue"**, 2018, acrílica e óleo sobre tela, 40 x 40 cm, foto de Jorge Silvestre // part of the polyptych **"carne da minha carne, sangue do meu sangue"**, 2018, acrylic and oil on canvas, 40 x 40 cm, photo by Jorge Silvestre

Bia Leite was born in May of 1990, studied visual arts at Universidade de Brasília, lived nine years in the capital and today lives in her hometown Fortaleza. She works with painting, drawing, literature, cinema, illustration and video. As a part of the creative process, she collects archives and authorial writings that are used in the media she is working on. The Horror and Sci-fi genre are used as background for love stories.



"comentário a respeito de john/drowned world/substitute for love", 2019, da série "mêdo de avião/GHV2", 30 x 40 cm, foto de Jorge Silvestre // **"comentário a respeito de john/drowned world/substitute for love"**, 2019, from the series "mêdo de avião/GHV2", 30 x 40 cm, photo by Jorge Silvestre

"raio de luz/espacial", 2019, da série "mêdo de avião/GHV2", 40 x 50 cm, foto de Jorge Silvestre // **"raio de luz/espacial"**, 2019, from the series "mêdo de avião/GHV2", 40 x 50 cm, photo by Jorge Silvestre



Bia Leite nasceu em maio de 1990, estudou artes plásticas na Universidade de Brasília, morou nove anos na capital e hoje reside na sua cidade natal Fortaleza. Trabalha com pintura, desenho, literatura, cinema, gravura e vídeo. Como parte do processo criativo, coleciona arquivos e escritos autorais que vão ser usados nas mídias com que trabalha. O gênero Horror e Sci-fi são usados como plano de fundo de histórias de amor.

Bira Carvalho

Niterói, RJ, 1970 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Niterói, Brazil, 1970 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

I was born in Niterói, I am the fifth child of the seven. At three months, I was handed over to my aunt because my mother was unable to raise me. At the age of two, my father died, and in 1975, when I was five, my family went to live in the Nova Holanda *favela*, in Complexo da Maré, in Rio. My world experience is formed by the suburb of Rio and the *favela*. At 22, I was shot and since then I have been in a wheelchair. At 29, I took my first photography course at CEASM, with great difficulty because it was at Morro Timbau, also at Maré. In 2004, I was part of the first class at the popular photographer school and today I am the coordinator of the project *Imagens do Povo*.



Nasci em Niterói, sou o quinto filho dos sete. Aos três meses sou entregue a minha tia pois minha mãe não teve condições de criar, aos dois meu pai falece e em 1975 minha família vem morar na favela Nova Holanda. Minha vivência de mundo é formada pelo subúrbio do Rio e favela. Aos 22 anos fico cadeirante devido ter levado um tiro, e com vinte nove faço o primeiro curso de fotografia no CEASM, com muita dificuldade pois era no Morro Timbau. Em 2004 faço parte da primeira turma da escola de fotografia popular, e hoje estou como coordenador do projeto *Imagens do Povo*.

As imagens captadas pelo meu sentimento se refletem em fotografias, refletindo uma favela que quase nunca é divulgada, uma favela não de mídias tradicionais e sim de sambas exaltação que ouvi desde criança, uma periferia na qual eu me reconheço, e ela me reconhece.

The images captured by my feelings are reflected in photos, picturing a 'favela' that is almost never shown, a favela not from the traditional media but the one from sambas exaltação [praising sambas] I've heard since I was a kid, a urban fringe in which I recognize myself, an it recognizes me.



Bruno Rios

Belo Horizonte, MG, 1989 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Orlando Lemos Galeria, Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Belo Horizonte, Brazil, 1989 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // Orlando Lemos Galeria, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

brunorios.org

—
"Porta-bandeira", 2018, vaso de cerâmica, terra, galho e folhas de Murta costurada, 135 × 60 × 20 cm // **"Porta-bandeira"**, 2018, pottery, soil, twig and Myrtle leaves sewn, 135 × 60 × 20 cm

—
Bruno Rios holds a Master's degree in Arts and Bachelor degree in Visual Arts by Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). The questions related to the body, the landscape the displacement, the play and the draw are concepts tools used by him in an intent to open possibilities for world's interpretation and reconfiguration.



"Chama", 2014, impressão fine arts sobre papel de algodão, 100 × 100 cm // **"Chama"**, 2014, fine art print on cotton paper, 100 × 100 cm

"Sístole/Diástole", 2013, mapas picotados, dimensões variáveis // **"Sístole/Diástole"**, 2013, cut out maps, variable dimensions

"Tudo é curso, rio, coração, tesouro sem mapa", 2020, monotipia sobre papel mataborrão 250 g, 210 × 150 cm // **"Tudo é curso, rio, coração, tesouro sem mapa"**, 2020, monotype on blotting paper 250 g, 210 × 150 cm



—
Bruno é graduado em Artes Visuais pela UFMG e Mestre em Artes pela mesma instituição. Trabalha com diversas linguagens onde conceitualmente se interessa pelas questões relacionadas ao corpo, à paisagem, ao deslocamento, ao jogo e ao desenho como ferramentas possíveis de interpretação e reconfiguração do mundo.

Carolina Cordeiro

Belo Horizonte, MG, 1983 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Belo Horizonte, Brazil, 1983 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

[cordeirocarolina.tumblr.com](https://www.tumblr.com/cordeirocarolina)

—

Carolina Cordeiro graduated at Federal University of Minas Gerais, with a master at Federal University of Rio de Janeiro, continues her research currently in a PhD at the University of São Paulo with a scholarship for Visiting Students at Chelsea College of Arts, London. She has held solo shows, collective exhibitions in Brazil and abroad. She also participated in artistic residencies in Barcelona, Berlin and São Paulo.



"As impurezas do branco", 2019, díptico fotográfico, 30 × 45 cm cada // **"As impurezas do branco"**, 2019, photographic diptych, 30 × 45 cm each



"Dizem que há um silêncio todo negro", 2019, chapas de zinco perfuradas, site specific, dimensão variável, projeto realizado como intervenção na biblioteca do Auroras, São Paulo, 2019. Fotografia de Ding Musa // **"Dizem que há um silêncio todo negro"**, 2019, drilled zinc plates, site specific, variable dimension project made as an intervention at Auroras' library, São Paulo, 2019. Photo by Ding Musa

"Último fôlego para seguir rio", 2016, três vasos de cerâmica cheios de água contendo uma gota de água da Baía de Marajó (onde o Rio Amazonas deságua no oceano atlântico). Homenagem aos três rios soterrados sob o prédio onde o trabalho foi apresentado em São Paulo. Fotografia de Lost Art // **"Último fôlego para seguir rio"**, 2016, three ceramic vases filled with water containing a water drop from the Baía de Marajó (where the Amazon River enters the Atlantic ocean). Homage to the three rivers buried under the building where the work has been presented in São Paulo. Photo by Lost Art



Graduada pela Escola de Belas Artes da UFMG, mestre em Linguagens Visuais UFRJ, cursa o doutorado na ECA-USP, com bolsa de doutorado sanduiche na Chelsea College of Arts em Londres. Realizou diversas exposições no Brasil e exterior, além de residências artísticas em Berlim, Barcelona e São Paulo.

Cecilia Lima

Brasília, DF, 1997 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Brasília, Brazil, 1997 // Lives and works in Brasília, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

cecilialima.com

—

"Cosmografias", 2016-2018, monotipia, papel jornal, tinta guache, dimensões variáveis // **"Cosmographies"**, 2016-2018, monotyping paper newspaper, gouache ink, variable dimensions

"Arquiteturas cambiantes", 2019, instalação, resto de construção, tela de proteção e parafina, dimensões variáveis, Vítor Shcietti via Espronceda // **"Converting architectures"**, 2019, installation, construction rest, protective screen and paraffin, variable dimensions, Vítor Shcietti via Espronceda

Cecilia Lima is a visual artist who lives and works in Brasília, Brazil. Her production investigates the relations established due to walking in the city as a process, where the daily routes are the driving force in her field of research. She also takes interest in architecture and diverse materials, as objects, images and sounds that she gathers during those walks through the streets. The artist studies Visual Arts in the University of Brasilia - UnB. Exhibits regularly since 2017.



Cecília Lima é artista visual, vive e trabalha em Brasília, Brasil. Em sua produção investiga as relações estabelecidas a partir do deslocamento na cidade, onde faz dos percursos cotidianos o eixo condutor de seu campo de pesquisa. Também têm interesse pela arquitetura e por materiais diversos como objetos, imagens e sons que coleta durante seu trânsito pelas ruas. A artista é discente no curso de Artes Visuais na Universidade de Brasília - UnB. Expõe regularmente desde 2017.

—

"Ensaio para um Menir", instalação, gesso, cabo de aço, dimensões variáveis // **"Rehearsal for a Menhir"**, installation, plaster, steel cable, variable dimensions

"Verter o rio", 2018, vídeo, 4' // **"Pour the river"**, 2018, video, 4'



Clarissa Tossin

Porto Alegre, RS, 1973 // Vive e trabalha em Los Angeles, EUA // Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Porto Alegre, Brazil, 1973 // Lives and works in Los Angeles, USA // Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

clarissatossin.net

—

Clarissa Tossin uses installation, sculpture, moving-image, satellite-generated photography, and performance to engage with questions of displacement, repressed histories, and ecological degradation following haptic, sonic, and affective approaches to material beyond didacticism. Tossin received a 2019 Foundation for Contemporary Arts Grant and has works in the collections of the Whitney Museum of American Art, the Los Angeles County Museum of Art, and The Museum of Fine Arts, Houston, among others.



"Gasto", 2009-2011, porcelana e lixo, dimensões variáveis // **"Spent"**, 2009-2011, porcelain and trash, variable dimensions

"Serpente de duas cabeças nos braços de humanos, ou, Janela da Bilheteria", 2017, silicone, madeira noqueira, cerâmica terracota falsa (gesso tingido), 117 × 136 × 13 cm // **"A two-headed serpent held in the arms of human beings, or, Ticket Window"**, 2017, silicone, walnut, faux terracotta (dyed plaster), 46 × 53 1/2 × 5 inches



"Ch'u Mayaa", 2017, videostill HD single-channel vídeo digital, cor, som, 17'56" //

"Ch'u Mayaa", 2017, (videostill) HD single-channel digital video, color, sound, 17'56"

"Fóssil do Futuro", 2018, tronco de árvore de cedro, rochas, raízes, folhas, terra, areia, gesso, cimento, silicone, espuma, resina, papel alumínio, resíduos eletrônicos, plástico reciclado do lixo da próprio artista, 6 m × 5,5 cm × 2,75 cm // **"Future Fossil"**, 2018, cedar tree trunk, rocks, roots, leaves, bark, soil, sand, plaster, cement, silicone, foam, resin, aluminum foil, electronic waste, recycled plastics from artist's own waste, 20 ft. × 14 in. × 17 in

Clarissa Tossin utiliza instalação, escultura, imagem-em-movimento, fotografia gerada por satélite e performance para abordar questões de deslocamento, histórias reprimidas e degradação ecológica, através de abordagens hápticas, sônicas e afetivas para além do didatismo. Tossin recebeu um prêmio da Foundation for Contemporary Arts em 2019 e tem obras nas coleções do Whitney Museum of American Art, do Los Angeles County Museum of Art, e do Museum of Fine Arts Houston, entre outros.

Claudio Cretti

Belém, PA, 1964 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Belém, Brazil, 1964 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Marília Razuk, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
“The works by Claudio Cretti articulate through couplings: one thing connects to the other, which in turn, associates with the former. The prongs of an umbrella fit the rubber taken from another object which has already lost its original purpose. Similarly, the bow-shaped berimbau pole is attached successively to the other rubber parts, and from one of them stem red rods. There is a problem-solving game resulting in the assembly of a whole idea by joining parts that do not come - apparently - from the same origin, given that the materials vary in nature, thickness, shape and color.”

Ana Avelar



“**Sem título**”, da série Quimera, 2019, madeiras, objeto de bambu e lã (baqueta para tímpano), tela de nylon, tinta acrílica e espaguete térmico, aproximadamente 37,5 × 29 × 66 cm // “**Untitled**”, from the Quimera series, 2019, woods, bamboo and wool object (timpani drumstick), nylon meshes, acrylic paint and thermal insulator, approximately 37,5 × 29 × 66 cm



“**Sem título**”, da série Quimera, 2018, borrachas madeiras, escova de limpeza para instrumento de sopro, piteira de plástico, ponta de chifre e mármore travertino, aproximadamente 173 × 61 × 54 cm // “**Untitled**”, from the Quimera series, 2018, borrachas madeiras, escova de limpeza para instrumento de sopro, piteira de plástico, ponta de chifre e mármore travertino, approximately 173 × 61 × 54 cm

“**Sem título**”, da série Quimera, 2019, borrachas, madeiras (vergas de berimbau, estilingue), couro, fornilhos de cachimbo, piteira de plástico, escova de limpeza para instrumento de sopro, abraçadeira de nylon e espaguete térmico, aproximadamente 72 × 114 × 79 cm // “**Untitled**”, from the Quimera series, 2019, rubber, woods (berimbau sticks, slingshot), leather, pipe bowls, piteira de plástico, escova de limpeza para instrumento de sopro, abraçadeira de nylon e espaguete térmico, approximately 72 × 114 × 79 cm

“**Sem título**”, da série Quimera, 2019, madeiras variadas, borrachas, artefatos indígenas e da cultura popular, abraçadeira de nylon, aproximadamente 182 × 170 × 100 cm // “**Untitled**”, from the Quimera series, 2019, various woods, rubbers, indigenous and popular culture artifacts, nylon clamps, approximately 182 × 170 × 100 cm



“Os trabalhos de Claudio Cretti articulam-se por encaixes: uma coisa liga-se à outra, que por sua vez associa-se àquela. As varetas do guarda-chuva encaixam-se na borracha retirada de outro objeto já destituído de sua finalidade original. Da mesma maneira, a verga do berimbau é anexada sucessivamente a outras partes de borracha; de uma delas despontam hastes vermelhas. Há um jogo de solucionar problemas resultando na construção de um todo por meio da junção de partes que não provêm - aparentemente - de uma mesma origem, dado que os materiais variam de natureza, espessura, forma, cor”

Ana Avelar

Dan Coopey

Stroud, Reino Unido, 1981 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Estação, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Stroud, Brazil, 1981 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Estação, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

dancoopey.com

—

Time is central to Coopey's production. Not only because of his interest in the ancestral making of basketry, but also in the way the artist discreetly weaves out objects and images of different temporalities. One eye explores the organic fragility and ephemerality of his materials, while the other manipulates objects that desired eternal life and can already be seen as ruins. Between them, we see Coopey's central preoccupation, a question of permanence."

Raphael Fonseca 'Sunday' 2020.



"sem título", 2019, lápis encontrados, fio de borracha, 112 x 18 x 0,5 cm //

"untitled", 2019, found pencils, rubber thread, 112 x 18 x 0,5 cm



"Sunday", 2019-2020, vista de instalação na Galeria Estação //

"Sunday", 2019-2020, installation view at Galeria Estação

"sem título", 2019, caixas de fósforos, algodão, 32 x 32 x 7 cm //

"untitled", 2019, matchbooks, cotton, 32 x 32 x 7 cm



"sem título", 2019, rattan, corda sintética, 115 x 32 x 32 cm //

"untitled", 2019, rattan, synthetic rope, 115 x 32 x 32 cm

—

Esta exposição me parece tornar possível perceber o lugar central que o tempo ocupa na produção de Dan Coopey. Isso se dá não apenas no seu interesse pelo fazer ancestral da cestaria, mas também na maneira como o artista discretamente cria tramas com objetos e imagens de diferentes temporalidades. Um olho explora os mistérios da organicidade de um material frágil e efêmero, ao passo que o outro manipula objetos que desejavam a vida eterna e que já podem ser vistos como ruínas. Entre um e outro olhar, algo em comum: uma indagação a respeito da permanência.

Raphael Fonseca 'Sunday' 2020

Davi de Jesus do Nascimento

Pirapora, MG, 1997 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Pirapora, Brazil, 1997 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
When I was born - in the blaze of the northern region of Minas Gerais - they baptized me with my father's name: Davi de Jesus do Nascimento. I'm a riverside artist, supporter of agglomerations and on the cuff writer. Conceived at the margins of the São Francisco river - waterway of my life - I collect affections from the riverside ancestry and realize "almost-rivers" in the arid. I was raised alongside "carranqueiros", fishermen and washerwomen. The weight of carrying the river on my back drinks from the source of the first suns that I cried in my life.



"enlace", 2018, fotografia digital, 60 × 40 cm, foto Bicho Carranca // **"enlace"**, 2018, digital photograph, 60 × 40 cm, photo Bicho Carranca



"corpo-embarcação", 2019, fotografia analógica, 22 × 21 cm, foto de Alexandre Lopes // **"corpo-embarcação"**, 2019, film photograph, 22 × 21 cm, photo by Alexandre Lopes



"furo de peito e remela", 2019, objeto de águas guardadas, travesseiro preenchido com conchas de caramujos do rio Parnaíba, dimensão pulverizada, 46 × 60 × 18 cm // **"furo de peito e remela"**, 2019, object from kept waters, pillow filled with shells of snails from the Paraíba river, pulverized dimension, 46 × 60 × 18 cm

"a correnteza zanza silêncios", 2017, aguamento barranqueiro, aquarela sobre papel, 21 × 29 cm // **"a correnteza zanza silêncios"**, 2017, "aguamento barranqueiro", watercolor on paper, 21 × 29 cm

—
Quando nasci - no fulgor nortemineiro - banharam-me com o mesmo nome de meu pai: Davi de Jesus do Nascimento. Sou artista barranqueiro, arrimo de muvuca e escritor fiado. gerado às margens do Rio São Francisco - curso d'água de minha vida - coeto afetos da ancestralidade ribeirinha e percebo "quase-rios", no árido. Fui criado dentro do embolso da cumbuca de carranqueiros, pescadores e lavadeiras. o peso de carregar o rio nas costas bebe da nascente dos primeiros sóis que chorei na vida.

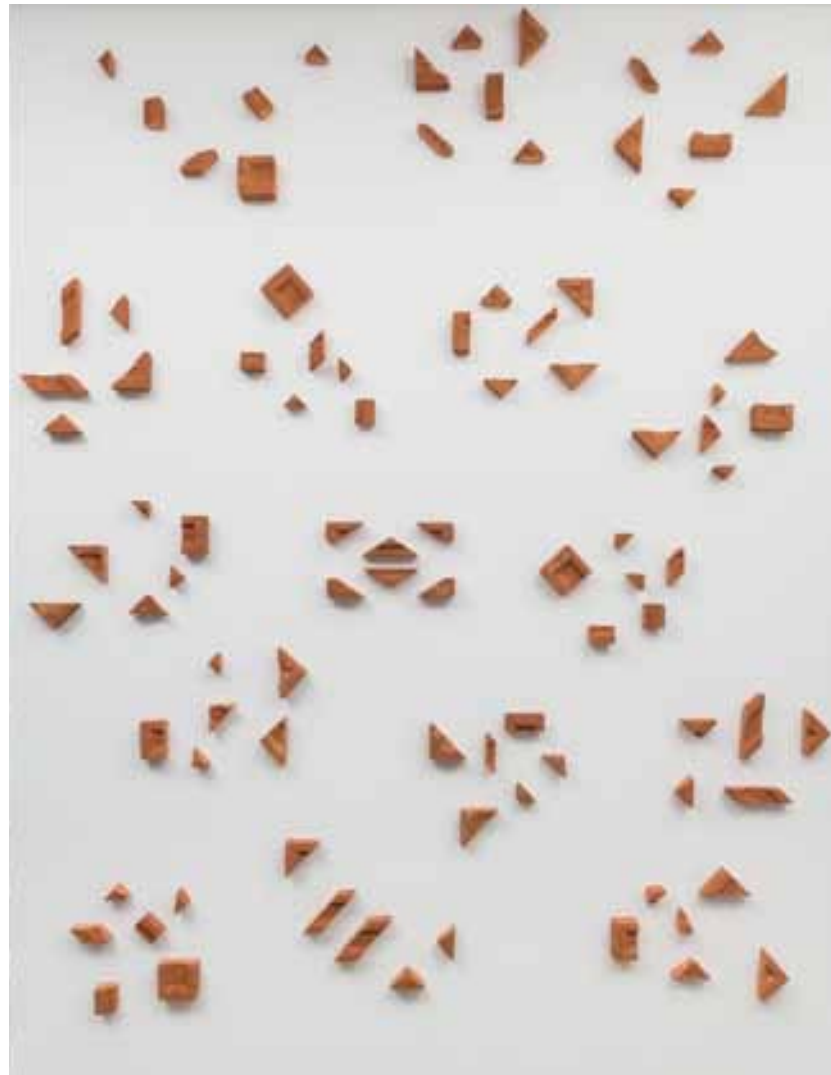
Ding Musa

São Paulo, SP, 1979 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Estação, São Paulo, SP e Ponce + Robles, Madrid, Espanha // Indicado ao Prêmio PIPA 2012 e 2020

São Paulo, Brazil, 1982 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, Brazil and Ponce + Robles, Madrid, Spain // PIPA Prize 2012 and 2020 nominee

dingmusa.com

—
Ding Musa has his practice guided by photography. Although using different techniques in his works, amongst the main principles are the process of representation through the camera, abstraction, point of view and other vicissitudes involved in the photographic process of image construction and the political dimension of the look and the responsibilities involved. Every Look is political!



"Tangram (Bandeira)", 2019, tijolo, dimensões variáveis // **"Tangram (Bandeira)"**, 2019, brick, variable dimensions



"Working System", 2017, instalação com fotografia, tijolo, espelho, pintura na parede, dimensões variáveis //

"Working System", 2017, installation with photography, bricks, mirror, wall painting, variable dimensions

—

Ding Musa tem sua prática artística pautada pela fotografia. Apesar de fazer uso de diferentes técnicas em suas obras, entre os conceitos principais explorados estão o processo de representação pela câmera, abstração, ponto de vista e outras vicissitudes envolvidas no processo fotográfico de construção de imagens e a dimensão política do olhar e as responsabilidades envolvidas. Todo Olhar é político!



"Working System", 2017, instalação com fotografia, tijolo, espelho, pintura na parede, dimensões variáveis // **"Working System"**, 2017, installation with photography, bricks, mirror, wall painting, variable dimensions

"Unidade de Construção (bidimensional)", 2017, quebra-cabeças branco em quina, dimensões variáveis // **"Unidade de Construção (bidimensional)"**, 2017, white puzzle in corner, variable dimensions

Eder Muniz

Salvador, BA, 1982 // Vive e trabalha em Salvador, BA // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Salvador, Brazil, 1982 // Lives and works in Salvador, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

[instagram.com/calangoss/](https://www.instagram.com/calangoss/)

—

To create “a link between Humankind and Nature” is the main objective of the artist’s graffiti, whose works are spread throughout the city of Salvador in a call to “ecological” contemporary thinking. Earth, water, beings and air in a rhythmic harmony, proposed in a colorful and poetic manner, are the main characteristics of Eder Muniz’s work. In Salvador, his works can be found in peripheral communities, as well as in upscale neighborhoods, without any social distinction. Internationally solicited, Eder Muniz has artworks in the Botanical Garden of Cornell University in the US and artistic projects in Italy, Angola and Senegal.



“Ofrenda”, 2018, spray sobre parede, 500 × 460 cm, Salvador, BA // “Offering”, 2018, spray paint on wall, 196.8 × 181.1 in, Salvador, Brazil

“Levando meu Amigo pra passear”, 2015, spray sobre parede, 250 × 350 cm, Salvador, BA // “Taking my Friend for a Walk”, 2015, spray paint on wall, 98.4 × 137.7 in, Salvador, Brazil



“Protegido”, 2019, spray sobre parede, 400 × 2000 cm, Colorado Springs, Estados Unidos // “Protected”, 2019, spray paint on wall, 157.4 × 787.4 in, Colorado Springs, USA

“A cura azul”, 2018, acrílico sobre tela, 100 × 100 cm, Salvador, BA // “The blue cure”, 2018, acrylic on canvas, 39.37 × 39.37 in, Salvador, Brazil

—

Criar “um elo entre o Homem e a Natureza” é o objetivo principal dos grafites do artista, com trabalhos espalhados pela cidade de Salvador, num chamado ao pensamento “eco-lógico” contemporâneo. Terra, água, seres e ar em harmonia rítmica, proposta de forma colorida e poética, características principais do trabalho de Eder Muniz. Em Salvador, seu trabalho pode ser encontrado em comunidades periféricas, assim como em bairros nobres, sem distinção social. Solicitado internacionalmente, o artista tem obras no Jardim Botânico da Cornell University nos EUA e projetos artísticos na Itália, em Angola e no Senegal.

Eduardo Montelli

Porto Alegre, RS, 1989 // Vive e trabalha em Porto Alegre, RS // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Porto Alegre, Brazil, 1989 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

cargocollective.com/eduardomontelli

Eduardo Montelli's work moves through performance, video, photography and archiving. His artworks expose/show various concerns around documenting influences, narratives and other ways to "inscription of self" as we live and are recognized socially. From a process of improvisation and daily experimentation in the places where he inhabits, especially the houses where he lives, he produces images that intercross fiction and reality, materiality and virtuality, revealing an identity in constant construction and deconstruction.



"Operários", 2019, fotoescultura gesso e fotografias 3 x 4 cm // **"Operários"**, 2019, plaster photo sculpture and 3 x 4 cm photos

"We are making art", 2019, vídeo // **"We are making art"**, 2019, video



"Fundos", 2013, vídeo // **"Fundos"**, 2013, video

"Minha mãe e suas ferramentas", 2014, vídeo // **"Minha mãe e suas ferramentas"**, 2014, video

A prática de Eduardo Montelli transita entre performance, vídeo, fotografia e arquivamento. Seus trabalhos expõem diversas inquietações acerca da influência de documentações, narrativas e outras formas de "inscrição de si" no modo como vivemos e somos reconhecidos socialmente. A partir de um processo de improvisação e experimentação cotidiana nos espaços que habita, especialmente as casas em que vive, produz imagens que entrecruzam ficção e realidade, materialidade e virtualidade, revelando uma identidade em constante construção e desconstrução.

Elias Maroso

Sarandi, RS, 1985 // Vive e trabalha em Porto Alegre, RS // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Sarandi, Brazil, 1985 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

eliasmaroso.art.br/



"Diagrama 88.8", 2019, radio transmissor FM, 5,3 × 2,4 × 16,2 cm (peça em destaque) // **"Diagram 88.8"**, 2019, FM radio transmitter, 5.3 × 2.4 × 16.2 cm (detailed piece)



"Furo do Olho", 2019, instalação eletrônica com luminárias em anamorfose, 47 × 32 × 16 cm // **"Eyehole"**, 2019, electronic installation with anamorphic lamps, 47 × 32 × 16 cm

Without restrictions of media or sources, I produce graphic essays, electrical diagrams, urban interventions, indoor signs, voluminous shapes and energetic pulses that can pass through one or two walls. I draw myself to things that, directly or indirectly, involve circulatory and crossing dynamics, which may be artistic, philosophical or scientific. Before being considered a disciplinary and isolated field of knowledge, art is comprehended as a force that moves language and affects reality.



"Ok / Cancel", 2020, placa de circuito impresso para dispositivo bloqueador de sinais telefônicos, 10 × 10 cm // **"Ok / Cancel"**, 2020, printed circuit board for cell phone signal jammer, 10 × 10 cm

"Intervenção #4", 2013, intervenção sobre edifício em demolição, objetos em papelão, 442 × 385 × 160 cm, foto de Paulo Fernando Machado // **"Intervention #4"**, 2013, intervention in demolition site, cardboard objects, 442 × 385 × 160 cm, photos by Paulo Fernando Machado



Sem restrição de meios ou fontes, faço ensaios gráficos, diagramas elétricos, intervenções de rua, sinalizações para ambientes fechados, formas corpulentas e pulsos energéticos que podem atravessar uma ou duas paredes. Levo-me a coisas que direta ou indiretamente envolvem dinâmicas circulatorias, sejam elas das artes, filosofia ou ciência. Antes de ser vista como um campo disciplinar e isolado, entendo a arte como uma força que pode mexer com a linguagem e seus efeitos sobre a realidade.

Erre erre

Santos, SP, 1987 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Santos, Brazil, 1987 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

erreerre.info
instagram.com/erre___erre
issuu.com/erre___erre

erre erre is a visual artist, graphic designer and editor of the 'fera miúda edições'. His artwork transits among drawings, collages, paintings, engravings, installations and printed matter. He makes use of both authoral productions and appropriations of images and/or elements already in circulation. A practice that is guided by encounters and shocks; by contingencies, confluences and deviations.



"conhecer o luminoso ~ ~ preservar o sombrio", 2017, da série "vala", técnica mista, dimensões variadas // "know the luminous ~ ~ preserve the dark", 2017, from the series "ditch", mixed media, varied dimensions

"não há poder d pedra q estanque", 2018, da série "eu nunca tive mãe", tinta à óleo, caneta esferográfica, colagem e entalhe sobre madeira e papel, 37 x 34 cm // **"não há poder d pedra q estanque"**, from the series "eu nunca tive mãe", 2018, oil paint, ballpoint pen, collage and carving on wood and paper, 37 x 34 cm



"tomar o céu de assalto", 2019, técnica mista, 141 x 51 cm // **"tomar o céu de assalto"**, 2019, mixed medium, 141 x 51 cm

"our cities were built to be destroyed", 2019, da série 'caos rainha', técnica mista, 28 x 30 cm // **"our cities were built to be destroyed"**, from the series 'caos rainha', 2019, mixed medium, 28 x 30 cm

erre erre é artista visual, designer gráfico e editor da 'fera miúda edições'. Realiza trabalhos que transitam entre desenhos, colagens, pinturas, gravuras, instalações e impressos. Valendo-se tanto de produções autorais, quanto de apropriações de imagens e/ou elementos já em circulação. Uma prática que se orienta por encontros e choques; por contingências, confluências e desvios.

Fernanda Grigolin

Curitiba, PR, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Curitiba, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

tendadelivros.org/fernanda-grigolin

Fernanda Grigolin (1980) Visual artist, editor, PhD researcher in Visual Arts at Unicamp. Her latest work is the book "I am that Women in the Corner of the Frame", an embodied narrative about anarchist women who lived in Brazil, Mexico and Argentina in the last century. Participated in festivals and exhibitions in Brazil and abroad. Received the following awards: Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012) and Proac Livro de Artista (2014), Proac Publications (2015) and Proac Artes Visuais (2016).



"Photomaton e Vox", 2017, impressão tipografia, tamanho A3 // **"Photomaton & Vox"**, 2017, typography print, A3 size



"ARQUIVO 17", exposição individual, MIS, Campinas // **"ARQUIVO 17"**, solo exhibition, MIS, Campinas

"Livro recôncavo", 2015, autoria de Fernanda Grigolin, registro de Daniela de Moraes // **"Book recôncavo"**, 2015, authorship by Fernanda Grigolin, register by Daniela de Moraes

"Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro", 2019, livro (32 páginas) // **"I'm That Woman in the Left Corner of the Frame"**, 2019, book (32 pages)



Fernanda Grigolin (1980) Artista visual, editora, pesquisadora e doutora em Artes Visuais na Unicamp. Seu último trabalho é o livro "Sou Aquela Mulher do Canto Esquerdo do Quadro", uma narrativa encarnada sobre mulheres anarquistas que viveram no Brasil, México e Argentina no século passado. Já participou de festivais e exposições no Brasil e no exterior. Recebeu os seguintes prêmios: Funarte Marc Ferrez de Fotografia (2012) e o Proac Livro de Artista (2014), Proac Publicações (2015) e Proac Artes Visuais (2016).



Flávia Bertinato

Pouso Alegre, MG, 1980 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Pouso Alegre, Brazil, 1980 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

flaviabertinato.com

Flávia Bertinato earned a BA in Fine Arts from IA / UNESP, a Master's in Visual Arts from ECA / USP and currently she is a Ph.D. student in Fine Arts, Visuals and Interartes at EBA / UFMG. From a wide range of materiality and transpositions in the symbolic field, Flávia Bertinato has been exploring in her paintings, photographs, installations and sculptures, matters about ways of social interaction, intimacy, anonymity and allegorical constructions that problematizes the female gender.



"AMANTE", 2008, instalação, cortinas em suspensão, suporte de madeira com trilhos 320 x 300 x 220 cm e música Ad Ogni Costo de Ennio Morricone, em repeat, exposição coletiva "Realidades Imprecisas", 2009, SESC Pinheiros, São Paulo, Brasil, curadoria de Carolina Soares, foto de Milena Ricaldi // **"LOVER"**, 2008, installation, suspended curtains, wooden stand, curtain rails 320 x 300 x 220 cm and music "Ad Ogni Cost" of Ennio Morricone, in repeat, group exhibition "Imprecised Realities", 2009, SESC Pinheiros, São Paulo, Brazil, curated by Carolina Soares, photo Milena Ricaldi



"RAPUNZEL", 2016, instalação/esculturas, tranças realizadas manualmente com fibras de sisal, carretel de ferro com revestimento em madeira e tesouras cirúrgicas, 175 x 85 x 70 cm; 175 x 145 x 122 cm; 70 x 26 x 50 cm; visualização de exposição individual, Prêmio CCBB Contemporâneo, Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, 2016 // **"RAPUNZEL"**, 2016, installation/sculptures, handmade sisal braids, Iron reel coated with wood sheet and surgical shears, 175 x 85 x 70 cm; 175 x 145 x 122 cm; 70 x 26 x 50 cm; view of solo exhibition, CCBB Contemporary Award, Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, 2016

"BANDIDA", 2013, instalação, 1 reboque 100 x 120 x 300 cm; 500 quilos de glitter; Pisca-Alerta, 4 réguas para recarga de lanternas 220 x 30 x 10 cm; 5 réguas para recarga de lanternas 70 x 30 x 10 cm; 160 lanternas revestidas manualmente com folhas de madeira 24 x 8 x 8 cm, exposição individual Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP, foto de Douglas Garcia // **"OUTLAW"**, 2013, solo exhibition, installation, 1 Trailer 100 x 120 x 300 cm; 500 kilos of glitter; Hazard light, 4 Electric charging 220 x 30 x 10 cm; 5 Electric charging 70 x 30 x 10 cm; 160 Lanterns coated with wooden sheets 24 x 8 x 8 cm, Marília Razuk Gallery, São Paulo, Brazil, photo by Douglas Garcia



"DAMA DA NOITE", 2020, pintura à óleo sobre papel, 100 x 110 cm, estúdio e dormitório da artista (Fevereiro – Junho), Residência Artística FAAP, São Paulo // **"PRINCESS OF THE NIGHT"**, 2020, oil painting on paper, 100 x 110 cm, artist's studio (February – June), Residência Artística FAAP, São Paulo, Brazil

Flávia Bertinato é bacharel em Artes Plásticas pelo IA/UNESP, mestre em Artes Visuais pela ECA/USP e atualmente cursa o doutorado em Artes Plásticas, Visuais e Interartes na EBA/UFMG. Formas de interação social, limites entre o espaço público e privado, intimidade, anonimato e construções alegóricas que problematizam o gênero feminino são algumas das questões que a artista vem explorando, a partir de uma ampla gama de materialidade, espacialidades e de relações no campo simbólico.

Gabriela Mureb

Niterói, RJ, 1985 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Central Galeria, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

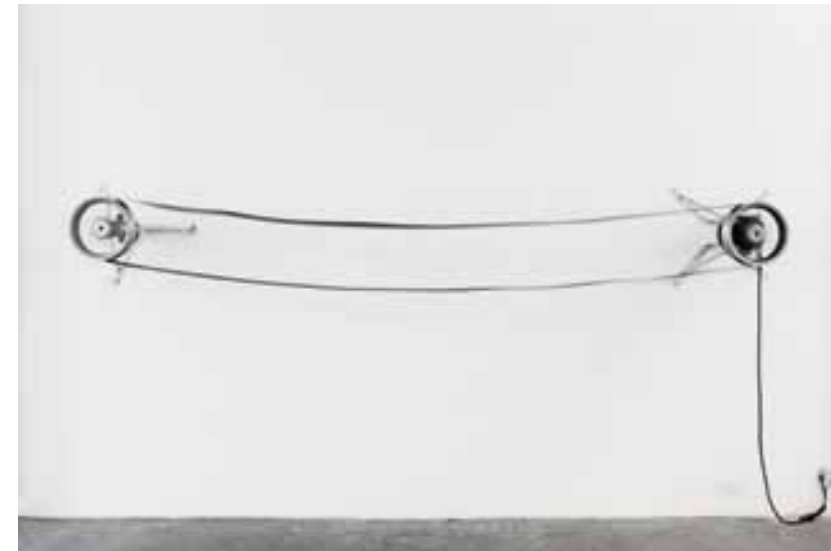
Niterói, Brazil, 1985 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Central Galeria, São Paulo // PIPA Prize 2020 nominee

vimeo.com/gabrielamureb

—
Professor at the Department of Visual Arts / Sculpture of the Federal University of Rio de Janeiro and doctoral student at the Visual Arts Postgraduate Program at the same institution. She's interested in the body and it's technical productions and uses primarily machines in works situated between sculptures, installations, performances and sound pieces. Recently held the solo exhibition Rrrrrrrrrrr at Central Gallery (SP, 2017), joined the collective exhibition Women in MAR Collection at Museu de Arte do Rio (2018) and the festivals: Antimatéria/ QTV (Parque Lage, 2018), Multiplicidade (Oi Futuro, 2017) and Novas Frequências (Audio Rebel, 2017).



"Sem Título (motor)", 2019, motor elétrico, amplificador, microfone e pedestal, 170 × 100 × 50 cm // **"Untitled (motor)"**, 2019, electrical engine, amplifier, microphone, table and tripod, 170 × 100 × 50 cm



"Máquina #3: correia (grande)", 2017, motor, correia e ferro, 60 × 350 × 60 cm // **"Machine #3: belt (big)"**, 2017, engine, belt, pulleys and aluminium, 60 × 350 × 60 cm



"Máquina #4: pedra (chão)", 2017, motor, alumínio e pedra, 35 × 75 × 25 cm // **"Machine #4: stone (ground)"**, 2017, engine, stone and aluminium, 35 × 75 × 25 cm

"Máquina", 2017, performance apresentada no FIME – Festival Internacional de Música Experimental, fotografia de Marcos Fantini // **"Machine"**, 2017, performance presented at FIME – Festival Internacional de Música Experimental, photography by Marcos Fantini

—
É doutoranda em Linguagens Visuais pelo PPGAV/ UFRJ e professora do departamento de Artes Visuais - Escultura da UFRJ. Interessa-se pelo corpo e suas produções técnicas. Seus trabalhos situam-se entre escultura, performance, instalação e obras sonoras. Entre suas apresentações mais recentes estão a exposição individual Rrrrrrrrrr na Central Galeria (SP, 2017), a coletiva Mulheres na Coleção MAR (Museu de Arte do Rio, 2018), e os festivais Antimatéria/ QTV (Parque Lage, 2018), Multiplicidade (Oi Futuro, 2017) e Novas Frequências (Audio Rebel, 2017).



Guilherme Ginane

Rio de Janeiro, RJ, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Millan, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Millan, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
In Guilherme Ginane's paintings, the apprehension of the real is a way of establishing an affirmation in the face of the anxious oscillations of contemporary time. It is in the struggle for the harmony of these forces that the surface accumulates different temporalities, managing to impose its chromatic construction and establishing cohabitation between disparate elements. The work calls into question how autonomous camps can live peacefully in the same space.



"(CeD) amarelo", 2019-2020, óleo sobre papel, 21 × 29 cm // **"(CeD) amarelo"**, 2019-2020, oil on paper, 21 × 29 cm



"(CeD) camarista", 2019-2020, óleo sobre papel, 21 × 29 cm // **"(CeD) camarista"**, 2019/2020, oil on paper, 21 × 29 cm



"Caravaggio em Quintino", 2020, óleo sobre tela, 210 × 175 cm // **"Caravaggio em Quintino"**, 2020, oil on canvas, 210 × 175 cm

"Vermelhão", 2016, óleo sobre tela, 160 × 134 cm // **"Vermelhão"**, 2016, oil on canvas, 160 × 134 cm

—
Nas pinturas de Guilherme Ginane a apreensão do real é uma forma de estabelecer uma afirmação frente as oscilações ansiosas do tempo contemporâneo. É na luta pela harmonia dessas forças que a superfície vai acumulando temporalidades distintas, conseguindo impor uma construção cromática própria e estabelecendo a coabitação entre elementos díspares. O trabalho põe em questão como campos autônomos podem viver pacificamente no mesmo espaço.

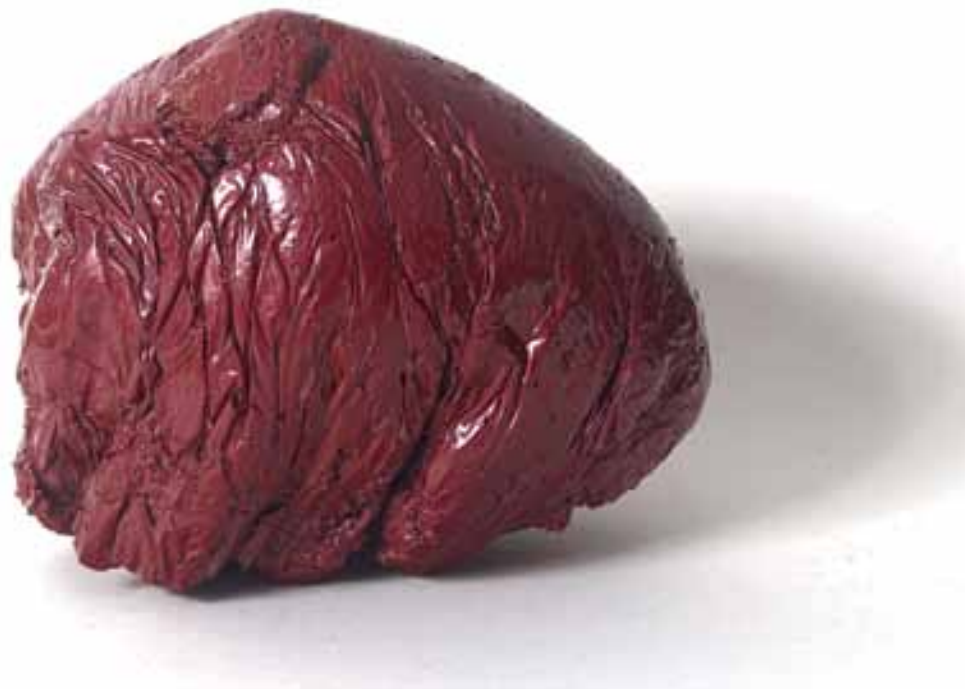


Hugo Houayek

Rio de Janeiro, RJ, 1979 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1979 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Hugo Houayek is a visual artist and develops a research on the pictorial field, questioning its margins and limits and understanding painting as a body of a thousand eyes looking at us incessantly, confronting us with its implicit frontality. With this behaviour painting assumes the behaviour of a language with all its imperfections, impossibilities and failures. PhD in Visual Languages in the Postgraduate Program in Visual Arts at the School of Fine Arts, UFRJ. He is a substitute professor in the Visual Arts course at EBA-UFRJ.



"Coração", 2018, cimento pintado, 20 × 20 × 15 cm // **"Coração"**, 2018, painted cement, 20 × 20 × 15 cm



"Pintura Reflexiva Amarela", 2010, vinil adesivo, espuma e madeira, 20 × 20 cm // **"Pintura reflexiva amarela"**, 2010, adhesive vinyl, foam and wood, 20 × 20 cm

"Falange", 2010, infláveis, vinil adesivo, espuma e madeira, 2 × 6 m // **"Falange"**, 2010, inflatables, adhesive vinyl, foam and wood, 2 × 6 m

"Queda", 2012, lona plástica, 400 m², exposição "Palácio" – Projéteis Prize FUNARTE // **"Queda"**, 2012, plastic canvas, 400 m²



Doutor em Linguagens Visuais no programa de pós-graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes na UFRJ. Possui Mestrado em Linguagens Visuais (2010) e graduação em Pintura (2006) pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trabalha como professor substituto na Escola de Belas Artes-UFRJ. Tem experiência na área de Artes Visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: arte contemporânea, história da arte, pintura e desenho. Atua como professor em cursos de História da Arte Possui experiência com curadoria e produção de exposições, edição e publicação de livros. Expõe regularmente desde 2002 e possui 2 livros publicados.

Irmãs Brasil

Amparo, SP, 1994 // Vivem e trabalham no Rio de Janeiro, RJ // Indicadas ao Prêmio PIPA 2020

Amparo, Brazil, 1994 // Live and work in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominees

[instagram.com/irmasbrasil_/](https://www.instagram.com/irmasbrasil_/)

—
“Serpentes Noturnas”, 2019, performance, tapa sexo de ouro, braceletes e colares de cobra, cinto de cobra usado como um top. Mamba Negra edição Rio de Janeiro, RJ. Registros: Codificada por IABAH // **“Night Serpents”**, 2019, performance, gold sex slap, snake bracelets and necklaces, snake belt used as a top. Black Mamba edition Rio de Janeiro, Brazil. Photos: Coded by IABAH



“Irmãs Brasil, we are a double existence of strange bodies, artists and transvestites. We were born and raised in Amparo-SP, today we live and work in Rio de Janeiro. Our work puts into shock the languages of dance, theatre and performance with operations of images and signs to create deviations in heteronormative and colonial technologies. A constant state of accidents listens and relationships in the creation of meat preparation rituals that give access to the supernatural starting from the need to escape alive, to present ghosts and raptures. We want to be targeted with Life and give our testimony; that’s about it...”



“Irmãs Brasil, somos uma dupla existência de corpos estranhos artistas e travestis. Nascemos e crescemos em Amparo-SP, hoje vivemos e trabalhamos no Rio de Janeiro. Nosso trabalho coloca em choque as linguagens da dança, do teatro e da performance com operações de imagens e signos para criar desvios nas tecnologias heteronormativas e coloniais. Um estado constante de acidentes escuta e relações na criação de rituais de preparação da carne que dão acesso ao sobrenatural partindo da necessidade de escaparmos vivos, de presentificar fantasmas e arrebatamentos. Queremos ser alvejadas de Vida e entregar o nosso testemunho; é sobre isso...”

“Eunucos”, 2019, performance, temporada na exposição “Elã – o nome que a gente dá às coisas”, Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, RJ. Registros de Davi Marcos, Nyl de Sousa e Imagens do Povo // **“Eunuchs”**, 2019, performance, season at the exhibition “ELÃ – o nome que a gente dá às coisas”, Galpão Bela Maré, Rio de Janeiro, Brazil. Photos by Davi Marcos, Nyl de Sousa and People’s Images

“Mundo Selvagem”, 2019, foto-performance, fardas militares operadas, gargantilha de ouro usada como soco inglês, Beauty Artist por Vermenojo – Rená. Produção sal403studio, Style de Irmãs Brasil. Fotógrafo Yuri Landarin, Rio de Janeiro, RJ // **“Wild World”**, 2019, photo-performance, military uniforms cut in half, a gold choker used as an English punch, Beauty Artist by Vermenojo – Rená. Production sal403studio. Style Sisters Brazil. Photographer Yuri Landarin. Rio de Janeiro, Brazil

“Agosto, 2054.”, 2019, fotografia de iphone 8, nº de série DV6YDO2UJC69, direção criativa Lucas Wollker, styling Malaria Kelly, direção de imagem David Lannes, beleza Vermenojo – Rená, pós produção Vendavalllll, assistência Caio Barros num dia ensolarado. Modelos Performers Irmãs Brasil – Viní Ventania e Vitória Jovem, Rio de Janeiro, RJ // **“August, 2054.”**, 2019, photograph of an iphone 8 with serial number DV6YDO2UJC69, creative direction Lucas Wollker, styling Malaria Kelly, image direction David Lannes, beauty Vermenojo - Rená, post production Vendavalllll, assistance Caio Barros on a sunny day. Performers and Models Irmãs Brasil - Viní Ventania and Vitória Jovem. Rio de Janeiro, Brazil

João Trevisan

Brasília, DF, 1986 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Am Galeria, Belo Horizonte, MG, Central Galeria, São Paulo SP, Ford.Space, São Paulo, SP, Galeria Karla Osorio, Brasília, DF e São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2019 e 2020

Brasília, Brazil, 1986 // Lives and works in Brasília, Brazil / Am Galeria, Belo Horizonte; Central Galeria, São Paulo, Ford.Space, São Paulo and Galeria Karla Osorio, Brasília and São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2019 and 2020 nominee

joaotrevisan.carbonmade.com

—
“**intervalos n° 67**”, 2019, óleo sobre tela e encáustica, 53 × 48 cm e “**maquetinhas n° 4**”, 2019, 18 × 17 × 3 cm // “**intervalos n° 67**”, 2019, oil on canvas and encaustic, 53 × 48 cm and “**maquetinhas n° 4**”, 2019, 18 × 17 × 3 cm

“**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, detalhes da exposição, pintura instalativa // “**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, details of the exhibition installative painting

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.



“**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, instalação desfechar para despertar, madeira e ferro, 230 × 90 × 700 cm // “**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, installation disclose to wake up, wood and iron, 230 × 90 × 700 cm

“**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, detalhes da exposição // “**exposição das noites uma livre sensação**”, 2020, details of the exhibition

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.

José Diniz

Niterói, Brazil, 1954 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // DOC Galeria, São Paulo and ArtMedia Gallery, Miami, USA // PIPA Prize 2020 nominee

Niterói, RJ, 1954 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // DOC Galeria, São Paulo, SP e ArtMedia Gallery, Miami, EUA // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

josediniz.com.br



"Periscope 1", 2010, da série "Periscope", 2010, fotografia, 80 × 80 cm // **"Periscope 1"**, 2010, from the series 'Periscope', 2010, photography, 80 × 80 cm

"Solidão 1", 2019, da série "Solidão", 2019, fotografia, 100 × 50 cm // **"Solidão 1"**, 2019, from the series 'Solidão', 2019, photography, 100 × 50 cm

—

José Diniz Born in Niterói, lives in Rio. He studied postgraduate studies in photography at UCAM and at EAV at Parque Lage. It has photography as its axis and also works with videos, printmaking and large production of artist books. Participated in individual and group exhibitions in Brazil and abroad. Contemplated with several awards, including the FUNARTE Marc Ferrez Photography Award. His works are included in collections such as Museum of Fine Arts Houston, BnF France, MAR - Rio, MAM-Rio / Joaquim Paiva, among others.



"A Última Travessia do Navio Azul 2", 2018, da série "A Última Travessia do Navio Azul", 2018, fotografia, 30 × 45 cm // **"A Última Travessia do Navio Azul 2"**, 2018, from the series 'A Última Travessia do Navio Azul', 2018, photography, 30 × 45 cm

"MAM Terebentina 1", 2015, da série "MAM Terebentina", 2015, serigrafia, 60 × 60 cm // **"MAM Terebentina 1"**, 2015, from the series 'MAM Terebentina', 2015, serigraphy, 60 × 60 cm

—

José Diniz Nasceu em Niterói, vive no Rio. cursou pós-graduação em fotografia da UCAM e na EAV do Parque Lage. Tem a fotografia como eixo e atua também com vídeos, gravura e grande produção de livros de artista. Participou de exposições individuais e coletivas no Brasil e exterior. Contemplado com vários prêmios, incluindo o Prêmio FUNARTE Marc Ferrez de Fotografia. Seus trabalhos constam em coleções como Museum of Fine Arts Houston, BnF France, MAR - Rio, MAM-Rio/Joaquim Paiva, dentre outros.



Júnior Pimenta

Orós, CE, 1983 // Vive e trabalha entre Fortaleza, CE e Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Orós, Brazil, 1983 // Lives and works between Fortaleza and Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Júnior Pimenta has his poetics permeated by daily life, focused in the aspects related to displacements, migrations and territorial disputes. This way, he traces a critical reflection on who's given the right to belong or not belong to a certain place. The artist has his own production made by a wish of experimentation, he doesn't fix himself to a specific media and understands that each work asks for a solution of its own. Pimenta is also editor of the magazine Revista Reticências, and holds curatorial and editorial projects, in a process undissociated from his work as an artist

"Me aguento", 2018, bandeira, 110 x 70 cm, foto de Elton Gomes //

"Me aguento", 2018, flag, 110 x 70 cm, photo by Elton Gomes

"Mal-vindos", 2018, instalação com tapetes, 74 x 60 cm cada, foto de Elton Gomes // **"Mal-vindos"**, 2018, installation with carpets, 74 x 60 cm each, photo by Elton Gomes



"Do que eu era", 2018, instalação com tecidos bordados industrialmente, 230 x 110 cm, foto de Cris Ameln // **"Do que eu era"**, 2018, installation with industrial embroidery fabric, 230 x 110 cm, photo by Cris Ameln

"Refúgio", 2018, instalação com madeira e telha de demolição, 25 x 50 x 40 cm, foto de Elton Gomes // **"Refúgio"**, 2018, installation with wood and demolition tile, 25 x 50 x 40 cm, photo by Elton Gomes

Júnior Pimenta tem sua poética permeada pela vida cotidiana, com foco em aspectos relacionados aos deslocamentos, migrações e disputas territoriais. Assim, ele traça uma reflexão crítica sobre a quem é dado o direito ou não de pertencer a um certo lugar. O artista tem sua produção marcada por um desejo de experimentação, não se prende a um suporte específico e entende que cada trabalho pede uma solução própria. Pimenta é também editor da Revista Reticências, realiza projetos curatoriais e editoriais, em um processo indissociado de sua prática como artista.

Leandro Vieira

Rio de Janeiro, RJ, 1983 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1983 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee



“**Judas**”, 2018, foto de Alexandre Cassiano // “**Judas**”, 2018, photo by Alexandre Cassiano

“**Baiana Cosme e Damião**”, 2018, foto de Léo Martins // “**Baiana Cosme e Damião**”, 2018, photo by Léo Martins

Graduated from Escola de Belas Artes, UFRJ, he works in the carnival scene since 2015. Head of the artistic projects of Estação Primeira de Mangueira, he won the championships of 2016 and 2019. In 2017 he had his production documented by IPHAN in the publishing *Arte e Patrimônio* at carnival and presented at the Paço Imperial do Rio de Janeiro in the solo show “*Bastidores da Criação – Arte aplicada ao Carnaval*”. In 2018, he created the interactive installation “*Carnaval: grito de quê?*”, with Ernesto Neto, for “*O Rio de samba: resistência e reinvenção*”, at Museu de Arte do Rio (MAR). In his most recent parade (Mangueira, 2020) he faced the conservant resistance for Christ’s biography with contemporary social/political shades.

“**Bandeira de Vestir - Maria Madalena**”, 2020 // “**Bandeira de Vestir - Maria Madalena**”, 2020

“**Caricatura Política - Marechal Deodoro**”, 2019 // “**Caricatura Política - Marechal Deodoro**”, 2019



“**Cristo Negro**”, 2019, foto de Agência Enquadrar // “**Cristo Negro**”, 2019, photo by Agência Enquadrar

“**Bandeira Brasileira**”, 2019, photo by Fernando Grilli // “**Bandeira Brasileira**”, 2019, photo by Fernando Grilli

Formado pela Escola de Belas Artes, UFRJ, atua na cena carnavalesca desde 2015. À frente de projetos artísticos da Estação Primeira de Mangueira conquistou os campeonatos de 2016 e 2019. Em 2017 teve sua produção documentada pelo IPHAN na publicação *Arte e Patrimônio* no carnaval e apresentada no Paço Imperial do Rio de Janeiro na individual “*Bastidores da Criação – Arte aplicada ao Carnaval*”. Em 2018, criou a instalação interativa “*Carnaval: grito de quê?*”, com Ernesto Neto, para “*O Rio de samba: resistência e reinvenção*”, no Museu de Arte do Rio (MAR). Em seu mais recente desfile (Mangueira, 2020) enfrentou a resistência conservadora pela biografia de Cristo com nuances político/ sociais contemporâneas.

Leticia Bertagna

Porto Alegre, RS, 1983 // Vive e trabalha em Juiz de Fora, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Porto Alegre, Brazil, 1983 // Lives and works in Juiz de Fora, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

leticiabertagna.wordpress.com/

From the sensation of strangeness and disorientation, I am interested in building images and situations that seek to explore the challenge of attributing meanings to everyday actions and objects, stimulating the imagination by releasing them from their usual logic. They are exercises that aim to open space for perceptions, experiences and narratives capable of considering paradoxes and uncertainties.



"aqui", 2010-2020, objeto, peça de metal, 8,5 × 0,8 cm // **"Here"**, 2010-2020, object, 8.5 × 0.8 cm

"Fundo do fora (Potlatch)", 2015-2016, fotografia, impressão jato de tinta em papel matte, 42 × 62 cm // **"Bottom of out (Potlatch)"**, 2015-2016, photography, inkjet printing on matte paper, 42 × 62 cm



"Situações domésticas para corpos clandestinos", 2011, fotografia, 60 × 84 cm // **"Domestic situations for clandestine bodies"**, 2011, photography, 60 × 84 cm

"Fundo do fora (Mapa)", 2015-2016, fotografia, impressão em jato de tinta matte, 42 × 62 cm // **"Bottom of out (Map)"**, 2015-2016, photography, inkjet printing on matte paper, 42 × 62 cm



A partir da sensação de estranhamento e desorientação me interessa construir imagens e situações que buscam explorar o desafio de atribuir sentidos às ações e aos objetos cotidianos, estimulando a imaginação ao liberá-los da sua lógica habitual. São exercícios que visam abrir espaço para percepções, experiências e narrativas capazes de considerar os paradoxos e as incertezas.

Letícia Lampert

Porto Alegre, RS, 1978 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Mamute, Porto Alegre, RS e ArteFormato, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Porto Alegre, Brazil, 1978 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Mamute, Porto Alegre and ArteFormato, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

leticialampert.com.br

—
“Random City”, 2019, exposição individual, instalação fotográfica, impressão em papel cartaz, 13 × 3,5 m, EAC Montevideú, Uruguai // **“Random City”**, 2019, solo exhibition, photographic installation, print on paper, 13 × 3,5 m, EAC, Montevideo, Uruguay

“Topografia do Horizonte”, 2018, políptico de 60 peças, impressão pigmento mineral sobre papel matte e suporte de MDF, 20 × 20 cm (cada), Câmera Sete, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, MG // **“Topografia do Horizonte”**, 2018, 60 piece polyptych, mineral pigment print on matte paper and MDF support, 20 × 20 cm (each), Câmera Sete, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, Brazil



Lens-based artist, Letícia Lampert has been focusing her work mainly on the ways of seeing the landscape, especially in the urban environment, and how architecture and culture can mediate our relationship with places. She has been participating in international art residencies and has her work highlighted in national awards such as the Pierre Verger National Prize (2013) and the Chico Albuquerque Prize of Photography (2019), among others.



Utilizando-se principalmente da fotografia, Letícia Lampert vem focando seu trabalho na investigação das formas de compreender a paisagem, especialmente a urbana, e em como a arquitetura e a cultura podem mediar as relações que estabelecemos com as cidades. A artista tem participado de residências internacionais e teve seu trabalho destacado no Prêmio Pierre Verger de Fotografia (2013), no Prêmio de Fotografia Chico Albuquerque (2019), entre outros.

“Random City #6 [São Paulo, Xangai e Belém]”, 2017, da série “Random City”, impressão pigmento mineral sobre papel matte, 160 × 100 cm // **“Random City #6 [São Paulo, Xangai e Belém]”**, 2017, from the series “Random City”, mineral pigment print on matte paper, 160 × 100 cm

“Práticas para destrinchar a cidade”, 2018, instalação fotográfica, impressão em vinil adesivo, 7 × 2 m, Câmera Sete, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, MG // **“Práticas para destrinchar a cidade”**, 2018, photography installation, print on adhesive vinyl, 7 × 2 m, Câmera Sete, Fundação Clóvis Salgado, Belo Horizonte, Brazil

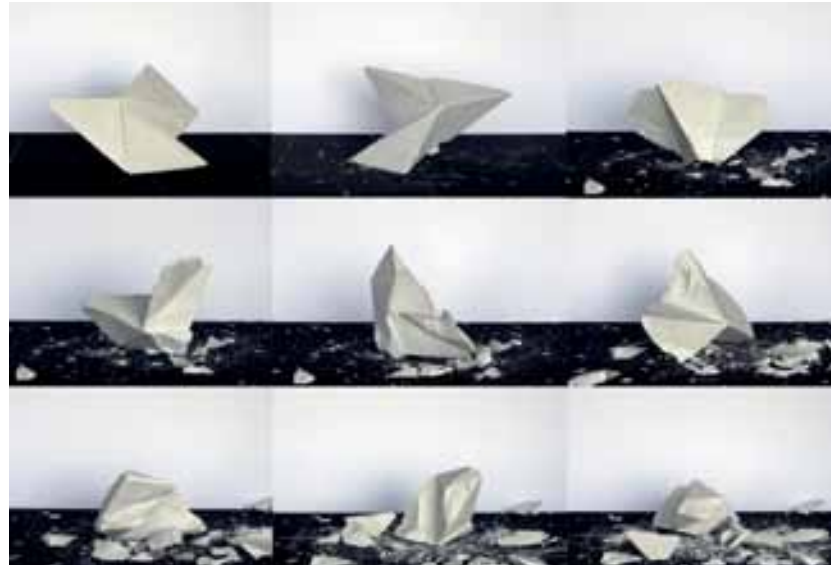
Lucas Simões

Catanduva, SP, 1980 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Casa Triângulo e Galeria Luciana Caravello Arte Contemporânea, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Catanduva, Brazil, 1980 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Casa Triângulo and Galeria Luciana Caravello Arte Contemporânea, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

lucassimoes.com.br

The exploration of material as a form of expression in the work of Lucas Simões is not, as may appear, a fetish for materiality, but rather a research aiming to fill the support of the artistic object with meaning. His training as an architect, where technique and poetics are deeply linked, gives one of the keys to understand his production. Through experimentation with materials and know-how, the artist finds his means of expression, as in sculptures and installations, which reflect his research into architecture and the failure of its utopian sense.



"Engessados (sequência do processo de desgaste das peças)", 2019, gesso e lixa, dimensões variáveis, foto de Lucas Simões // **"Engessados (sequence of the deterioration of the pieces)"**, 2019, plaster and sandpaper, variable dimensions, photo by Lucas Simões

"Ressaca", 2018, aço inoxidável, PVC, chapa perfurada de madeira, espuma, telas de aço, tela de mosquiteiro, papel e policarbonato alveolar, 208 x 6500 cm, foto de Filipe Brandt // **"Ressaca"**, 2018, stainless steel, PVC, perforated wood sheets, foam, steel screens, mosquito netting, paper and cellular polycarbonate, 208 x 6500 cm, photo by Filipe Brandt



"Recalque Diferencial", 2015, instalação (piso de concreto), dimensões variáveis, foto de Paulo Peixoto // **"Perpetual Instability"**, 2015, installation (concrete floor), variable dimensions, photo by Paulo Peixoto

"As Built", 2019, aço, papel, corte na parede, 140 x 140 x 30 cm, foto de Colin Doyle // **"As Built"**, 2019, steel, paper, intervention on wall, 140 x 140 x 30 cm, photo by Colin Doyle

—
A exploração da matéria como forma de expressão na obra de Lucas Simões não é, como poderia parecer, um fetiche pela materialidade; ao contrário é uma pesquisa que pretende preencher de significado o suporte do objeto artístico. Sua formação como arquiteto, onde técnica e poética estão profundamente entrelaçadas, dá uma das chaves de entendimento de sua produção. Através de uma experimentação com a matéria e o saber-fazer, o artista encontra seus meios de expressão, como esculturas e instalações, que refletem sua pesquisa sobre arquitetura e o fracasso do seu sentido utópico.



Lyz Parayzo

Campo Grande, RJ, 1994 // Vive e trabalha entre Rio de Janeiro, RJ e Paris, França // Casa 70 Lisboa, Lisboa, Portugal, Espace L, Genebra, Suíça, Casa Triângulo, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2017 e 2020

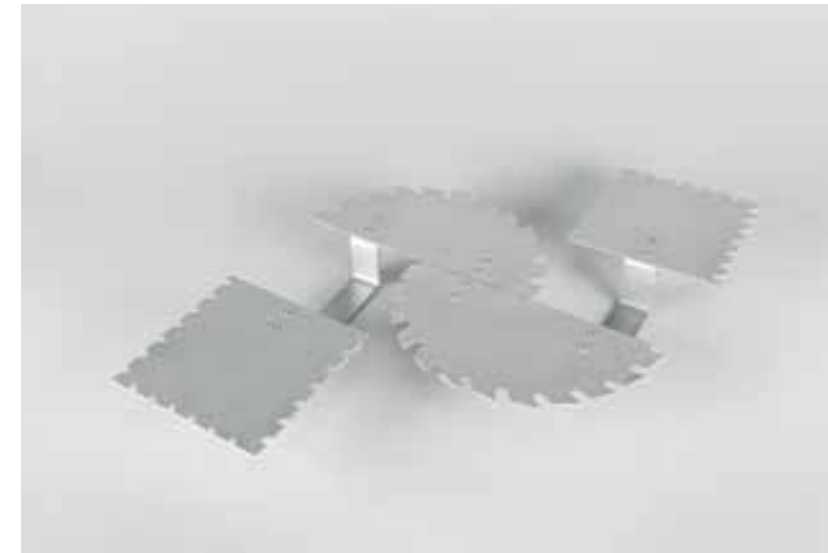
Campo Grande, Brazil, 1994 // Lives and works between Rio de Janeiro, Brazil and Paris, France // Casa 70 Lisboa, Lisbon, Portugal, Espace L, Geneva, Switzerland, Casa Triângulo, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2017 and 2020 nominee

cargocollective.com/lyzparayzo
lyzparayzo.tumblr.com

Lyz Parayzo is a sculptress and performer. She studied theatre at the Federal University of Rio de Janeiro (UNIRIO) and also visual arts at EAV Parque Lage (Escola de Artes Visuais do Parque Lage) and at Beaux-Arts in Paris. She has the body as her main work support and her daily performativity as a research platform. In her current research, Lyz has developed objects for self-defense that move from silver jewelry to armor, shields, bixinhas and aluminum weapons. Her works are part of public collections such as MAC-Niterói, Museu de Arte do Rio (MAR) and Museu de Arte de São Paulo (MASP).



"Série Putinha Terrorista", papel couchê, 10 × 15 cm, flyers de prostituição (site specific) com telefone e endereço de instituições de arte. Na ação, 10.000 panfletos são distribuídos durante uma abertura de exposição // **"Slut Terrorist series"**, 2018, Matte paper, 10 × 15 cm, prostitution flyers (site specific) with telephone numbers and addresses of art institutions. In the action, 10,000 flyers are distributed during an exhibition opening



"PopCretinho #2", 2020, alumínio jateado, 60 × 40 × 5 cm, foto de Daniel Nicolaevsky // **"PopCretinho #2"**, 2020, shot blasted aluminium, 60 × 40 × 5 cm, photo by Daniel Nicolaevsky

"Top dentado", 2018, alumínio, 30 × 23 × 14 cm, foto de Ana Pigosso // **"Toothed Top"**, 2018, aluminium, 30 × 23 × 14 cm, photo by Ana Pigosso

"Bixinha Circular Pentagonal", 2020, alumínio jateado, 40 × 40 × 40 cm // **"Bixinha Circular Pentagonal"**, 2020, sandblasted aluminium, 40 × 40 × 40 cm

Lyz Parayzo é uma escultora e performer. Estudou teatro na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO) e também artes visuais na EAV Parque Lage (Escola de Artes Visuais do Parque Lage) e na Beaux-Arts de Paris. Tem o corpo como principal suporte de trabalho e sua performatividade diária como plataforma de pesquisa. Em sua pesquisa atual, Lyz tem desenvolvido objetos para autodefesa que transitam de jóias em prata a armaduras, escudos, bixinhas e armas em alumínio. As suas obras fazem parte de coleções públicas como MAC-Niterói, Museu de Arte do Rio (MAR) e Museu de Arte de São Paulo (MASP).

Marc Davi

Formiga, MG, 1980 | Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Formiga, Brazil, 1980 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
Artist graduated in Visual Arts from Escola Guignard UEMG and medicine from Faculdade de Medicina UFMG. He studied popular singing at the Babaya Casa de Canto and lyrical singing with Marilene Gangana, Neyde Ziviane and Sergio Anders. Today he develops his research at the ESPAI atelier. His works propose the integration of speech as a crossing strategy facing the failure of languages - and the subjectivities annihilation threat. His performances come from body engagement as the last possibility of reinventing the dominance systems. Founder and director of the platform GLORY HOLE.



"Camisa social", 2009, performance // **"Camisa social"**, 2009, performance



"vasos comunicantes", 2020, escultura, técnica mista, 32 × 23 × 14 cm //

"vasos comunicantes", 2020, sculpture, mixed techniques, 32 × 23 × 14 cm

"vasos comunicantes", 2020, escultura, técnica mista, 32 × 23 × 14 cm //

"vasos comunicantes", 2020, sculpture, mixed techniques, 32 × 23 × 14 cm

"Ensaio para um corpo", 2013-2015, performance // **"Ensaio para um corpo"**, 2013-2015, performance

—

Artista graduado em Artes plásticas pela Escola Guignard UEMG e medicina pela Faculdade de Medicina UFMG. Estudou canto popular na Babaya Casa de Canto e canto lírico com Marilene Gangana, Neyde Ziviane e Sergio Anders. Atualmente desenvolve sua pesquisa no atelier ESPAI. Seus trabalhos propõem a incorporação do discurso como estratégia de atravessamento diante da falência das linguagens - e da ameaça de aniquilamento das subjetividades. Suas performances partem do engajamento corporal como possibilidade última de reinvenção dos sistemas de domínio. Idealizador e diretor da plataforma GLORY HOLE. Vive e trabalha em Belo Horizonte, Brasil.



Marcelo Cipis

São Paulo, SP, 1959 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Bergamin & Gomide, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2013 e 2020

São Paulo, Brazil, 1959 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Bergamin & Gomide, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2013 and 2020 nominee

—



"Lamentation Wall My Wall", 1996, óleo sobre tela, 80 × 64 cm, assinada no verso // **"Lamentation Wall My Wall"**, 1996, oil on canvas, 80 × 64 cm, signed on the back

"Inferno Moderno", 2019, óleo sobre tela, 160 × 140 cm, assinada e datada no verso // **"Inferno Moderno"**, 2019, óleo sobre tela, oil on canvas, 160 × 140 cm, signed and dated on the back



Marcelo Cipis was born in 1959 in São Paulo. Graduated from FAUUSP. In 1991 participated in the 21st São Paulo Biennial with the installation "Cipis Transworld, Art, Industry & Commerce". In 2000 won the Pollock-Krasner Foundation Scholarship. In 2018 presented at Galeria Mendes Wood DM in São Paulo, the exhibition "Alface". In 2019 at Galeria Anita Schwartz with the exhibition "DeaRio" and from then on has been represented by Bergamin & Gomide Gallery in São Paulo, Brazil.



Marcelo Cipis nasceu em 1959 em São Paulo. Formou-se pela FAUUSP. Em 1991 participou da 21^a Bienal de São Paulo com a instalação "Cipis Transworld, Art, Industry & Commerce". Em 2000 ganhou a bolsa da Pollock-Krasner Foundation. Em 2018 expôs na Galeria Mendes Wood DM em São Paulo, com a exposição "Alface". Em 2019 expôs na Galeria Anita Schwartz com a exposição "DeaRio" e passou a ser representado pela Galeria Bergamin & Gomide em São Paulo.



"Villa Lobos Fumando Um Charuto", da série Slices, 2018, acrílica sobre papel, 51 × 41 cm, assinada (inferior direito) // **"Villa Lobos Fumando Um Charuto"**, from the Slices series, 2018, acrylic on paper, 51 × 41 cm, signed (lower right)

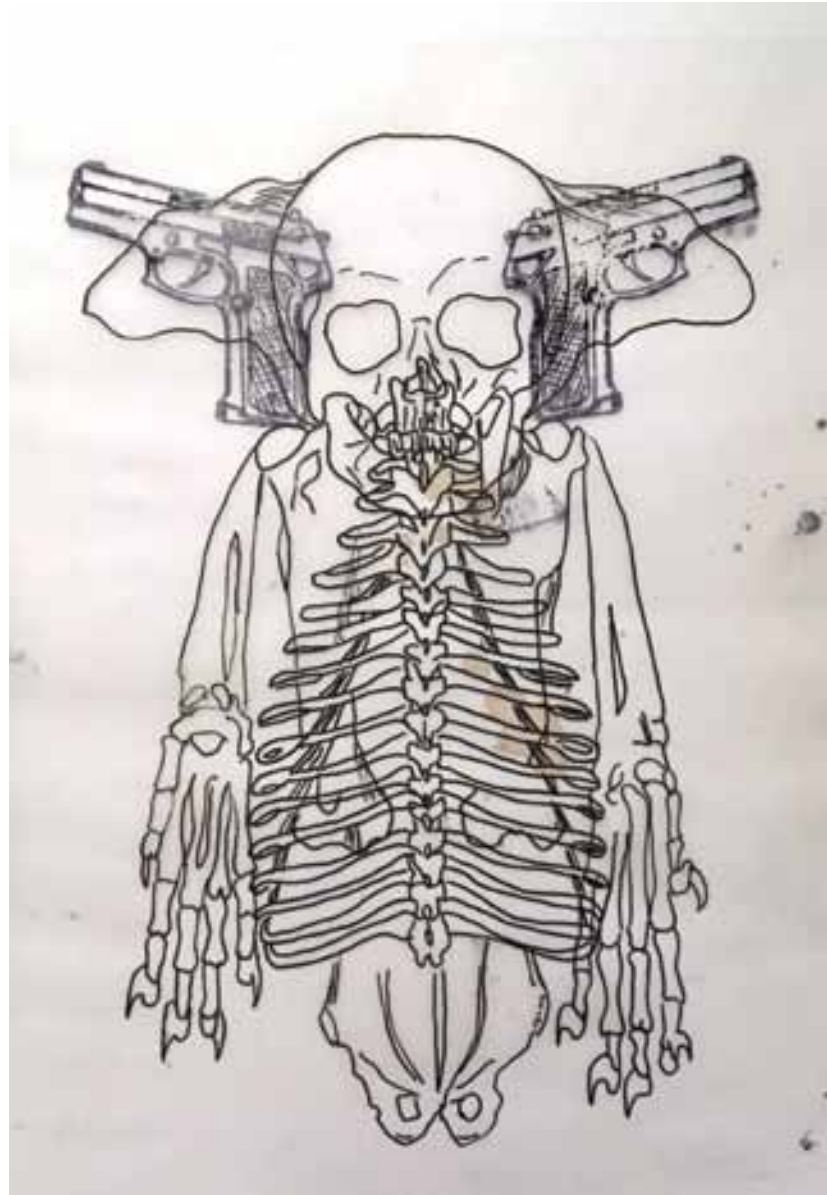
"Sala de Estar Moderna 5", 2020, óleo sobre tela, 160 × 140 cm, assinada e datada no verso // **"Sala de Estar Moderna 5"**, 2020, oil on canvas, 160 × 140 cm, signed and dated on the back

Marcelo Gandhi

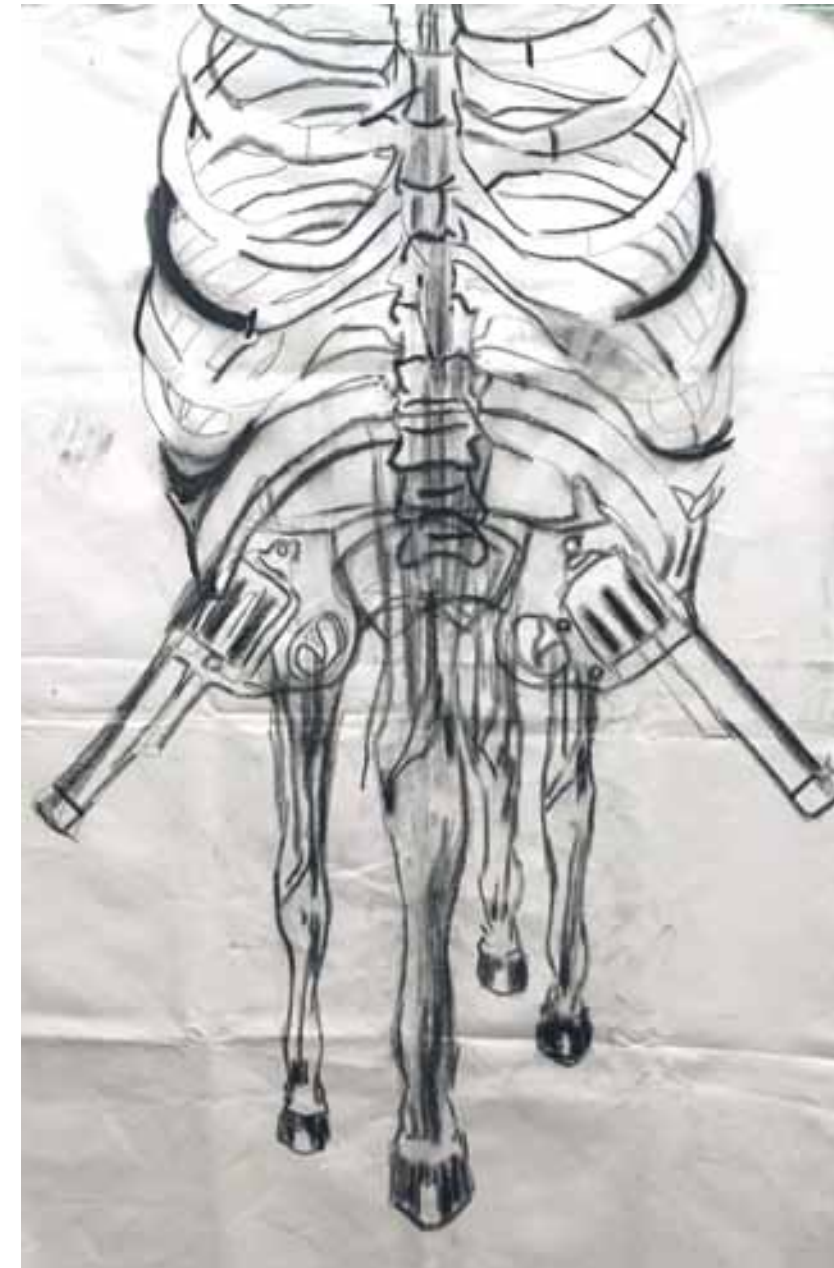
Natal, RN, 1975 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Natal, Brazil, 1975 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

—
Graduated in Visual Arts and Education. Artist selected and mapped by the project Rumos Paradoxos do Itaú Cultural, 2006, SP; 13ª Bienal Naif, Sesc Piracicaba, 2016; Projeto Tripé, Sesc Pompeia, 2008, SP; Bienal Deformes, Chile; 5º Festival Extra, Universidade Autônoma do México, 2014, México; Jogos de Guerra, Centro Cultural da Caixa, 2011, RJ; À Nordeste, Sesc 24 maio, 2019, SP; Salão de Abril, CE; Festival Fora do Eixo, Funarte Brasília, 2008, DF; Assentamento, Spa das Artes, 2001, PE; Corpo sub corpo, Sesc Santos, 2015, SP.



"Série necroantropoceno", 2019, desenhos, caneta preta e papel vegetal e carimbo, 30 × 21 cm // **"necroantropoceno series"**, 2019, drawings, black pen and tracing paper and stamp, 30 × 21 cm



"Série necroantropoceno", 2019, pintura, acrílica e tela, 1,55 × 1 m // **"necroantropoceno series"**, 2019, painting, acrylic and canvas, 1,55 × 1 m

"Lugar de fala", 2019, da série necroantropoceno, 2019, tripé, microfone, pistola de ar comprimido, 1,54 m // **"Lugar de fala"**, 2019, from the series necroantropoceno, 2019, tripé microfone, pistola de ar comprimido, 1,54 m

Formado em Artes Visuais e Educação. Artista selecionado e mapeado pelo projeto Rumos Paradoxos do Itaú Cultural, 2006, SP; 13ª Bienal Naif, Sesc Piracicaba, 2016; Projeto Tripé, Sesc Pompeia, 2008, SP; Bienal Deformes, Chile; 5º Festival Extra, Universidade Autônoma do México, 2014, México; Jogos de Guerra, Centro Cultural da Caixa, 2011, RJ; À Nordeste, Sesc 24 maio, 2019, SP; Salão de Abril, CE; Festival Fora do Eixo, Funarte Brasília, 2008, DF; Assentamento, Spa das Artes, 2001, PE; Corpo sub corpo, Sesc Santos, 2015, SP.



Marcelo Pacheco

Campinas, SP, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Quadra Galeria, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Campinas, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Quadra Galeria, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

marcelopacheco.net

—
“Banca n.4”, 2019, óleo sobre tela, 160 × 100 cm // “Banca n. 4”, 2019, oil on canvas, 160 × 100 cm



Graduated in Law School from USP (2009) and with a Master's Degree in Economic Law (2013) from the same institution. He started to paint in 2013. He's participated in group exhibitions and art saloons, such as Salão dos Artistas Sem Galeria (2017) and a solo exhibition at Galeria Sancovsky, in 2018, curated by Douglas de Freitas. He's installed himself at the atelier Massapê Projetos, where he participated at the group show Featuring, in 2019. Today he dedicates himself to painting and the production of objects and painted sculptures made by collage and fabrics sewing.



Formado em direito pela USP (2009) com mestrado em Direito Econômico (2013) pela mesma instituição. Começou a pintar em 2013. Participou de exposições coletivas e salões de arte, como o Salão dos Artistas Sem Galeria (2017) e uma individual na Galeria Sancovsky, em 2018, com curadoria de Douglas de Freitas. Instalou-se no ateliê Massapê Projetos, onde participou da coletiva Featuring, em 2019. Dedicou-se atualmente à pintura e à produção de objetos e esculturas pintadas e obras confeccionadas com colagem e costura de tecidos.



“Canto de Olho”, 2019, composição com tecidos e tira de couro, 50 × 30 cm // “Canto de Olho”, 2019, composition with fabric and leather, 50 × 30 cm

“Constituição Federal/Caixa de Feira”, 2020, óleo sobre madeira, 40,5 × 40,5 cm // “Caixa de Feira ou Constituição Federal”, 2020, oil on wood box, 40,5 × 40,5 cm

“Fim de caminho”, 2019, óleo sobre madeira, 200 × 10 cm × dimensões variáveis (conforme abertura) // “Fim de caminho”, 2019, oil on wood, 200 × 10 cm × variable dimensions (depending on the opening)

max willà morais

Rio de Janeiro, RJ, 1993 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Sé Galeria, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1993 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Sé Galeria, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

maxwillamorais.wixsite.com/portfolio

max willà morais presents herself today in threads, objects, colors, putty, traces and as a bicha [fag]. She experiments the body tension and the transformation in stories apparently finished, overall when in reference to the black diasporic and family encounters

—

“Corda dourada com minha mãe Elenice Guarani, minha tia Marilúcia Moraes, minha vó Maria da Graça e minha tia Gracilene Guarani”, 2020, fotografia 35mm

“Corda dourada com minha mãe Elenice Guarani, minha tia Marilúcia Moraes, minha vó Maria da Graça e minha tia Gracilene Guarani”, 2020, 35mm photography



“Embaixo do ouro com Jandir Jr., de Exercício elementar de vitalidade”, 2018, aparição e fotografia digital // “Embaixo do ouro com Jandir Jr., de Exercício elementar de vitalidade”, 2018, appearance and digital photography

“Distribuir o ouro”, 2019, carvão e spray sobre papel, 21 × 29,7 cm // “Distribuir o ouro”, 2019, charcoal and spray on paper, 21 × 29,7 cm

max willà morais atualmente se apresenta em linhas, objetos, cores, massas, rastros e enquanto bicha. Experimenta a extensão do corpo e a transformação em histórias aparentemente terminadas, sobretudo ao se referir aos encontros negros diaspóricos e familiares.

Mayra Martins Redin

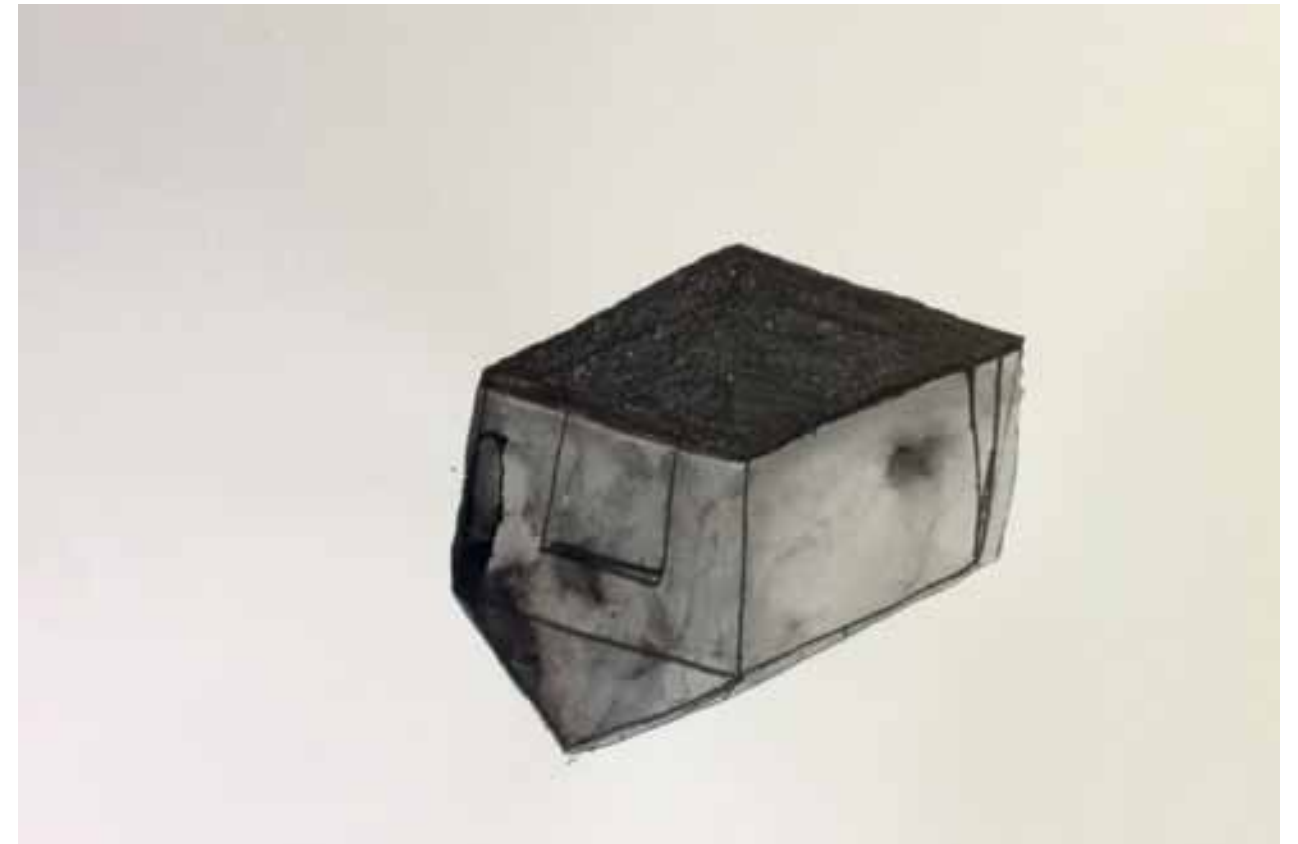
Campinas, SP, 1982 // Vive e trabalha em Porto Alegre, RS // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Campinas, Brazil, 1982 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Mayra Martins Redin works at the intersection between art, writing and psychoanalyst clinics. P.h.D in Arts, she also works at the clinic and as a teacher. She has participated in exhibitions and artistic residencies since 2004. She's published the book "Poema de começo de construção" (Quelônio, 2018) and "Histórias de observatório" (Confraria do Vento, 2013), and also rehearsals and articles on the subjects of the word, image and listening. Since 2018 she's been a part of the workshop-group Artesania dos Dias which works from the collection of dreams and collective collages.



"A escuta da escuta (A surdez de quem ouve: cantos)", 2013, objeto, conchas fixadas com cola, 14 × 15 × 8 cm, premiado no Salão Novíssimos do IBEU, RJ // **"A escuta da escuta (A surdez de quem ouve: cantos)"**, 2013, object, shells fixed with glue, 14 × 15 × 8 cm, awarded at Salão Novíssimos do IBEU, Brazil



Mayra Martins Redin atua na intersecção entre a arte, a escrita e a clínica psicanalítica. Doutora em Artes, atua também na clínica e como professora. Participa de exposições e residências artísticas desde 2004. Publicou o livro "Poema de começo de construção" (2018) e "Histórias de observatório" (2013), e também textos em torno das temáticas da palavra, imagem e escuta. Compõe o grupo-oficina Artesania dos Dias, que trabalha a partir de coleta de sonhos e colagens coletivas.

"Poema de começo de construção", 2018, caneta de nanquim sobre papel Canson, 29,7 × 42 cm // **"Poema de começo de construção"**, 2018, nanquim pen on Canson paper, 29,7 × 42 cm

"Aterro 3", 2018, fotografia digital, papel Heiner Muller, 21 × 30 cm, intervenção realizada na ecovila Terra Una, Liberdade, MG // **"Aterro 3"**, 2018, digital photography, Heiner Muller paper, 21 × 30 cm, intervention made at ecovillage Terra Una, Liberdade, Brazil



Paul Setúbal

Aparecida de Goiânia, GO, 1987 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Casa Triângulo, São Paulo, SP e C Galeria, Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2017, 2019 e 2020

Aparecida de Goiânia, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Casa Triângulo, São Paulo and C Galeria, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2017, 2019 and 2020 nominee

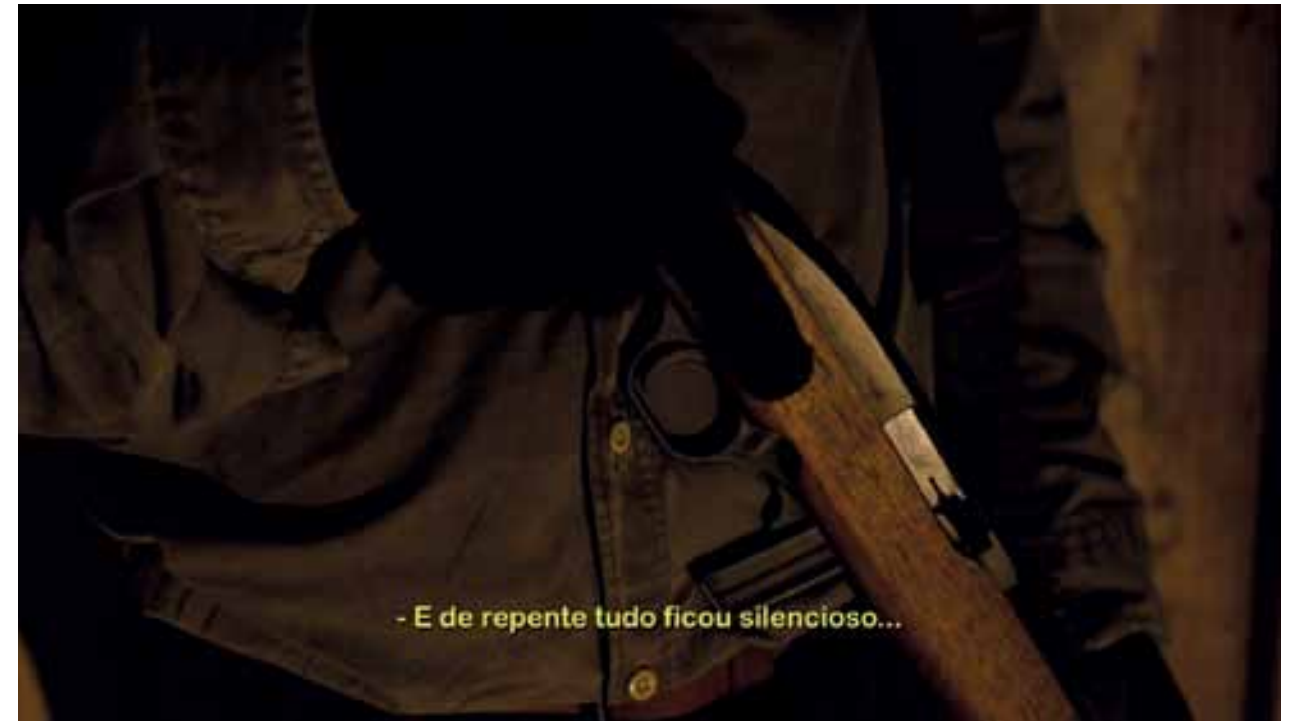
paulsetubal.com

I've been studying archetypes of masculinity that perpetuate violence and dominance as a way of making politics. In recent works such as "Tropeiros" (2019), I've operated sculptorically the building of a body shaped by trauma, which reproduces persistently in its violent cycle shaping. In "Conto da roça" (2020), I re-create a narrative moved by pride and vengeance, exposing values such as repression, property and money as broken archetypes of masculinity, but insistently in our history.

—



"Tropeiros III", 2019, bronze, 46 × 34 cm, Ed 3 + PA // "Tropeiros III", 2019, bronze, 46 × 34 cm, Ed 3 + PA



"Conto da Roça", 2020, vídeo, 1080p, 6'00", cor, som, (still de vídeo 1, 2 e 3) // "Conto da Roça", 2020, vídeo, 1080p, 6'00", color, sound, (vídeo still 1, 2 e 3)

—

Tenho pesquisado os arquétipos da masculinidade que perpetuam a violência e dominação como meio de se fazer política. Em trabalhos recentes como "Tropeiros" (2019), operei escultoricamente na construção de um corpo formado pelo trauma, que reproduz insistentemente seu violento ciclo de formação. Em "Conto da roça" (2020), recrio uma narrativa movida pelo orgulho e vingança, expondo valores como repressão, propriedade e dinheiro como arquétipos falidos da masculinidade, mas insistentes em nossa história.



Paulo Nimer Pjota

São José do Rio Preto, SP, 1988 //
Vive e trabalha em São Paulo, SP //
Mendes Wood DM, São Paulo, SP e
Maureen Paley, Londres, RU // Indicado
ao Prêmio PIPA 2014, 2019 e 2020 e
Vencedor do PIPA Online 2014

São José do Rio Preto, Brazil, 1988 //
Lives and works in São Paulo, Brazil
// Mendes Wood DM, São Paulo and
Maureen Paley, London, UK // PIPA
Prize 2014, 2019 and 2020 nominee and
PIPA Online 2014 Winner

paulopjota.com

His interest is in, above all, the mechanisms and processes that produce, edit and disseminate human manifestations in an internet and ultra communication era. Through rhythm, rhyme and repetition are risen images that index the common perceptions of a globalized planet and that, consequently, expose its profound inequalities. Effectively, its made possible to question the way we phrase/formulate information and distribute our affections, resetting our sensibilities to what surrounds us and promoting possibilities of social interactions unthinkable before.



"Ying Yang", 2017, acrílica, lápis, caneta, esmalte sintético sobre tela e chapa de ferro, 210 × 240 cm // **"Ying Yang"**, 2017, acrylic, pencil, pen, synthetic enamel on canvas and iron plate, 210 × 240 cm

"Medley", 2018, Mendes Wood DM, São Paulo, SP // **"Medley"**, 2018, Mendes Wood DM, São Paulo, Brazil



"Pokas", 2018, acrílica, óleo e pigmento sobre tela, esmalte sintético em placa de metal, objeto de bronze e pedestal de metal, 250 × 250 × 29 cm // **"Pokas"**, 2018, acrylic, oil and pigment on canvas, synthetic enamel on metal plate, bronze object and metal pedestal, 250 × 250 × 29 cm



"Savage and Sweet", 2017, acrílica, lápis, caneta, esmalte sintético sobre tela e chapa de ferro, 215 × 255 cm // **"Savage and Sweet"**, 2017, acrylic, pencil, pen, synthetic enamel on canvas and iron plate, 215 × 255 cm

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 e que, conseqüentemente, expõem suas profundas desigualdades. 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.

Pedro Victor Brandão

Rio de Janeiro, RJ, 1985 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Portas Vila Seca Galeria, Rio de Janeiro, RJ e Sé Galeria, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1985 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Portas Vila Seca Galeria, Rio de Janeiro and Sé Galeria, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

pedrovictor.com.br

Pedro Victor Brandão is an artist. He develops works in photography, painting, moving image, and social experiments presented as a practice that confronts artistic traditions on evaluations about the present and the future of capitalism and its landscapes. He has presented solo shows at Casa França- Brasil, Portas Vilaseca Galeria, and Sé. His works were featured on groups shows at Villa Medici, Fundação Iberê Camargo, MAM-Rio, EAV Parque Lage, among others. ICCo / SP-Arte at Residency Unlimited (USA, 2014).



"Sem Título #16 (Desigualdade de Renda Antes da Tributação, Mundo, 1990-2015)", 2020, da série "Totalidades", 2020, acrílica e nanquim sobre tela, 20 × 20 cm // **"Untitled #16 (Pre-tax Income Inequality, World, 1990-2015)"**, 2020, from "Totalities" series, 2020, acrylics and Chinese ink on canvas, 20 × 20 cm



"Sem Título (Cédulas)", 2011-2018, da série "Pintura Antifurto", instalação com impressões offset e caixas eletrônicas explodidas dimensões variáveis quarta edição (50.000 cópias) // **"Untitled (Banknotes)"**, 2011-2018, from Anti-theft Painting series, installation with offset prints and exploded ATMs variable dimensions fourth edition (50.000 copies)

"Cynthia nos vê de perto", 2015, da série "A Quinta Renda", foto-instalação com impressões cromogênicas, 180 × 720 cm, edição única // **"Cynthia sees us closely"**, 2015, from "The Fifth Income" series, photo-installation with c-prints, 180 × 720 cm, unique edition

"Sem Conserto #20", 2018, da série "Tela Preparada", assemblage com papelão, fita adesiva e telas de telefone celular quebradas, 35 × 38 cm // **"No Repair #18"**, 2018, from "Prepared Screen" series, assemblage with cardboard, masking tape, and broken cell phone screens, 35 × 38 cm



Pedro Victor Brandão é artista. Desenvolve trabalhos em fotografia, pintura, imagem em movimento e experimentos sociais apresentados em uma prática que confronta tradições artísticas em avaliações sobre o presente e o futuro do capitalismo e suas paisagens. Realizou exposições individuais na Casa França-Brasil, na Portas Vilaseca Galeria e na Sé; e coletivas em instituições como Villa Medici, Fundação Iberê Camargo, MAM-Rio, EAV Parque Lage, entre outras.

Rafa Silvaes

Santos, SP, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Santos, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

cargocollective.com/rafasilvaes

—

Rafa Silvaes' work is based on the juxtaposition of everyday objects and cultural cut-outs of different origins. By playing with collage and painting, elements with a strong mundane character are agglutinated in the work. Household utensils, references to literature, art history, figures and color blocks are combined in a flow of consciousness that floats on the canvas. With the accumulation of these elements, humorous interactions are established between different visual worlds where objects are personified and the human figure is reified. The strategy of collage is not only thematic. There are in the paintings juxtapositions of different techniques and pictorial codifications.



"A breve história da sardinha", 2019, óleo e acrílica sobre linho, 2 × 1,20 cm //

"A breve história da sardinha", 2019, oil and acrylic on linen, 2 × 1,20 cm



"Cicatrixx", 2019, óleo sobre tela, 50 × 65 cm // **"Cicatrixx"**, 2019, oil on canvas, 50 × 65 cm

—

O trabalho de Rafa Silvaes opera por meio da justaposição de objetos cotidianos e múltiplas referências. No jogo da colagem com a pintura, são aglutinados elementos com forte caráter mundano onde objetos são personificados e a figura humana é coisificada. O dado figurativo faz concessão ao abuso de efeitos metálicos, ranhuras, maquiagens e máscaras de informação. As pinturas teatralizam a relação que há entre as coisas e propõem uma reflexão acerca dos nossos modos de configuração do mundo.



"Alho e óleo", 2019, óleo sobre linho, 1,90 × 1,70 m // **"Alho e óleo"**, 2019, oil on linen, 1,90 × 1,70 m

"Walpurgis limonada", 2020, óleo sobre tela, 100 × 95 cm // **"Walpurgis limonada"**, 2020, oil on canvas, 100 × 95 cm

Ralph Gehre

Três Lagoas, MS, 1952 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Referência Galeria de Arte, Brasília, DF e Andrea Rehder Arte Contemporânea, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Três Lagoas, Brazil, 1952 // Lives and works in Brasília, Brazil // Referência Galeria de Arte, Brasília, and Andrea Rehder Arte Contemporânea, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

[instagram.com/ralphtadeugehre](https://www.instagram.com/ralphtadeugehre)

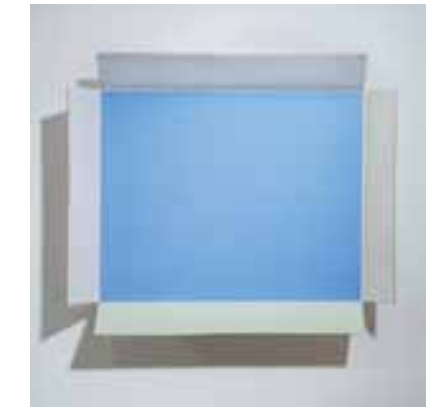
—
“**Jogo de simples 6**”, 2019, pintura acrílica sobre tela com aletas, 50 × 40 × 13 cm, foto de Jean Peixoto // “**Simple game 6**”, 2019, acrylic painting on canvas with fins, 50 × 40 × 13 cm, photo by Jean Peixoto



Ralph Gehre lives in Brasília since 1962, exhibiting since 1980 his paintings and graphic media works, placing his research between the image, the word and the reading process of the body of painting, dealing with the composition. Has participated in more than 120 shows, with a retrospective at the Museu Correios, in 2016. Has works in the collections of Museu de Arte do Rio and Museu Nacional da República and is mentioned at the Document of Brasilia as Cultural Heritage of Humanity, UN.



Ralph Gehre vive em Brasília desde 1962 expondo desde 1980. Trabalha pintura e mídias gráficas e situa sua pesquisa entre imagem e palavra, processo de leitura e o corpo da pintura, tratando da composição. Participou de mais de 120 exposições, teve mostra retrospectiva no Museu Correios em Brasília, em 2016, tem obras nas coleções Museu de Arte do Rio e Museu Nacional da República - Brasília. Está citado no Documento de Tombamento de Brasília como Patrimônio Cultural da Humanidade, da ONU.



“**Jogo de simples 4**”, 2019, pintura acrílica sobre tela com aletas, 59 × 40 × 8 cm, foto de Jean Peixoto // “**Simple game 4**”, 2019, acrylic painting on canvas with fins, 59 × 40 × 8 cm, photo by Jean Peixoto

“**Jogo de simples 8**”, 2019, pintura acrílica sobre tela com aletas, 50 × 40 × 9 cm, foto de Jean Peixoto // “**Simple game 8**”, 2019, acrylic painting on canvas with fins, 50 × 40 × 9 cm, photo by Jean Peixoto

“**Jogo de simples 9**”, 2019, pintura acrílica sobre tela com aletas, 53 × 62 × 9 cm, foto de Jean Peixoto // “**Simple game 9**”, 2019, acrylic painting on canvas with fins, 53 × 62 × 9 cm, photo by Jean Peixoto

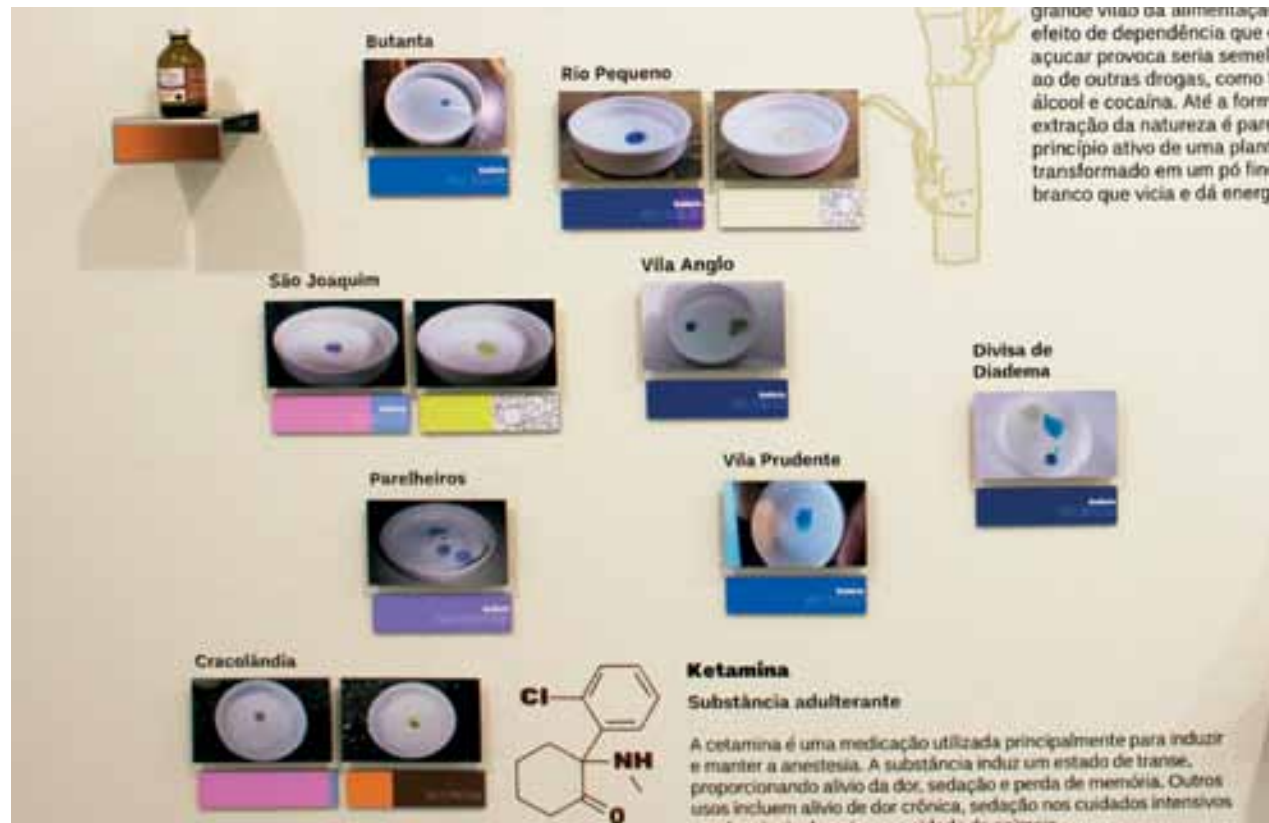
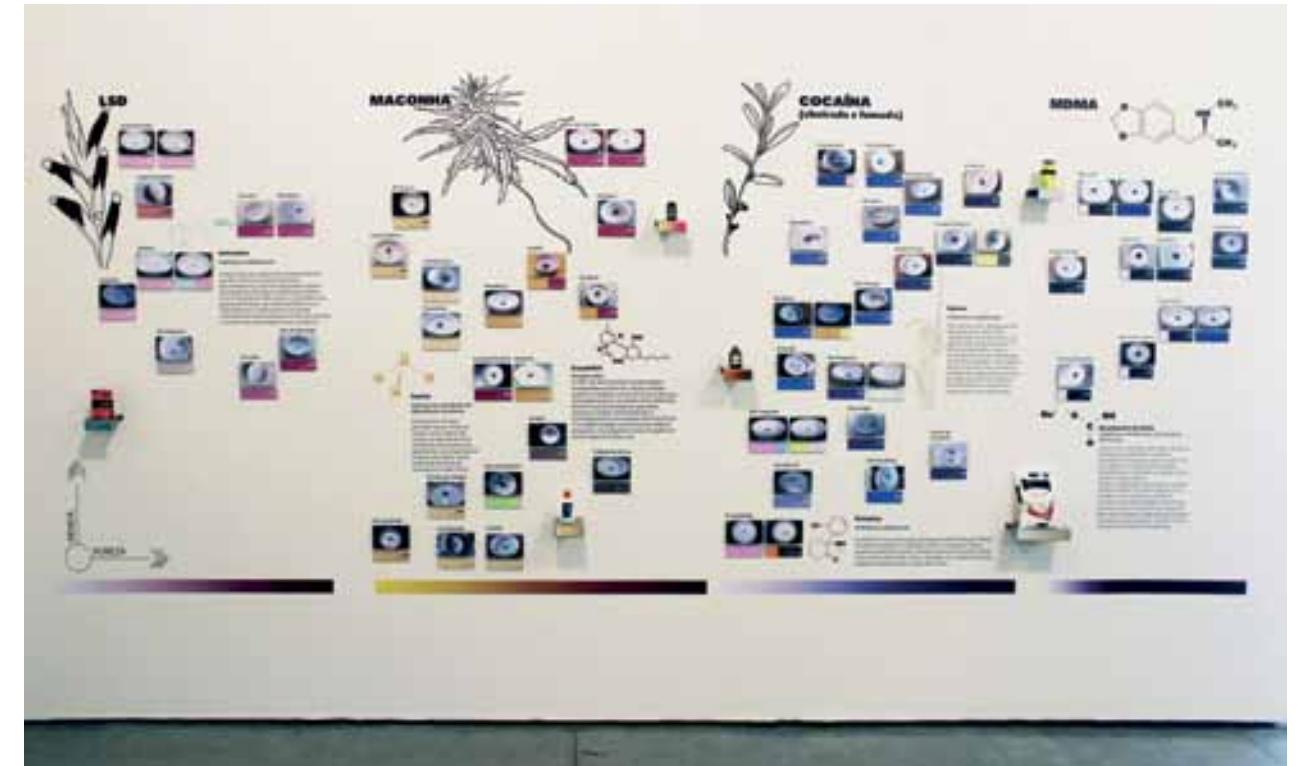
Raphael Escobar

São Paulo, SP, 1987 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Leme, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

São Paulo, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Leme, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

raphaelescobar.weebly.com

Since 2009, he has been working on non-formal education in contexts of social vulnerability or political disputes, such as Fundação CASA, Cracolândia and hostels. By operating in these contexts serves as research and often activation of his work[s]. His research addresses[is about/talk about/deals with] sensitive issues in contemporary issues such as homeless people, drug users, criminalization of peripheral groups and social class discussions from a non-moral perspective [vision/point of view]. In this way he uses the institutions and his works as tools and education mediating the spaces inside and outside the circuit.



"Usuário", 2019, distribuição de testagens de qualidade de droga por classe social na cidade de São Paulo entre os meses de abril e julho // "Usuário", 2019, distribution of drug's quality tests by social classes in the city of São Paulo between April and July

Desde 2009 atua com educação não formal em contextos de vulnerabilidade social ou de disputas políticas, como Fundação CASA, Cracolândia e Albergues. A atuação nesses contextos servem como pesquisa e muitas vezes ativação do trabalho que desenvolve. Sua pesquisa trata temas delicados na contemporaneidade, como moradores de rua, usuários de droga, criminalização de grupos periféricos e discussões de classe a partir de uma visão não moral. Deste modo, usa das instituições e do seu trabalho como ferramentas de fomento e educação mediando os espaços de dentro e fora do circuito.

Rodrigo Braga

Manaus, AM, 1976 // Vive e trabalha em Paris, França // Anita Schwartz Galeria, Rio de Janeiro, RJ e Galeria Amparo 60, Recife, PE // Indicado ao Prêmio PIPA 2011, 2012, 2014, 2015 e 2020 e Finalista do Prêmio PIPA 2012

Manaus, Brazil, 1976 // Lives and works in Paris, France // Anita Schwartz Galeria, Rio de Janeiro, and Galeria Amparo 60, Recife, Brazil // PIPA Prize 2011, 2012, 2014, 2015 and 2020 nominee and PIPA Prize 2012 Finalist

rodrigobraga.com.br

—
“Corpo cal”, 2019, fotografia, 100 × 110 cm // “Body Lime”, 2019, photography, 100 × 110 cm



Born in Manaus (Amazon, Brazil) in 1976, he moved to Recife (Northeast of Brazil) where he got a degree in Visual Arts at UFPE, 2002. Exhibiting since 1999, he joined the 30th São Paulo Bienal 2012 showing the video installation Tone, one year later this work was screened on MoMA PS1 Cinema, New York. In 2016 he had a solo exhibition at Palais de Tokyo, Paris. Braga got several awards, such as the Emerging Talent Prize of São Paulo Art Museum - MASP 2013 and the Prix SAM Art Projects 2015. His works are held in collections such as Modern Art Museum of São Paulo and Maisón Européene de La Photographie, Paris.



Nascido em Manaus em 1976, logo mudou-se para Recife, onde graduou-se em Artes Plásticas pela UFPE, 2002. Expondo desde 1999, em 2012 participou da 30ª Bienal de São Paulo; um ano depois exibe a obra Tônus no Cinema do MoMA PS1 em Nova York, em 2016 realizou individual no Palais de Tokyo, Paris. Recebeu diversas premiações, a exemplo do Prêmio MASP Talento Emergente 2013 e do Prix SAM Art Projects 2015. Possui obras em acervos como MAM-SP, MAM-RJ e Maison Européene de La Photographie - Paris.



“Mão carvão sangue”, 2019, fotografia, 120 × 80 cm // “Hand Blood Charcoal”, 2019, photography, 120 × 80 cm

“Mãos carvão gipsita”, 2019, fotografia, 90 × 60 cm // “Hands Charcoal Gypsum”, 2019, photography, 90 × 60 cm

“Os olhos cheios de terra”, 2019, fotografia, 60 × 90 cm // “Eyes Full of Sand”, 2019, photography, 60 × 90 cm

Rodrigo Bueno

Campinas, SP, 1967 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Marília Razuk, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Campinas, Brazil, 1967 // Lives and works in São Paulo, Brazil / Galeria Marília Razuk, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

mataadentro.com.br

Rodrigo Bueno is the creator of the Mata Adentro studio, a home/laboratory of creativity and meetings based on the reuse of discards and experimentation of multidimensional languages. A center dedicated to the vibrational relations of nature, its dynamics and fundamentals, forms of cultivation and resilience. The works vary from paintings, sculptures to immersive installations, like gardens that speak of the continuity of life, of the axis that sustains the whole, of culture in constant movement.

—
"Peji Telúrica", 2019, pintura de pigmentos naturais extraídos da primeira praia a ser invadida pelos Portugueses em 1500, esculturas, folhas e terra, foto de Cassimano // **"Peji Telúrica"**, 2019, painting with natural pigments extracted from the first beach to be invaded by the portuguese in 1500, sculptures, leaves and soil, photo by Cassimano



"Móbilis Tomada Bastilha Ouro", 2012, plantio sobre móbilis estilo Francês, foto de Douglas Garcia // **"Móbilis Tomada Bastilha Ouro"**, 2012, plantation on french style furniture, photo by Douglas Garcia

"Ponto de Equilíbrio Tomie Ohtake Sem Eira nem Beira D", 2010, instalação para gerar encontros, madeiras recuperadas das ruas da cidade, plantas, água, som, redes de proteção, foto de Rodrigo Bueno // **"Ponto de Equilíbrio Tomie Ohtake Sem Eira nem Beira D"**, 2010, installation to create meetings, reclaimed wood from the city's streets, plants, water, sound, protection nets, photo by Rodrigo Bueno



"Cosmograma Caboclo Bakongo", 2010, pintura acrílica sobre jacarandá recuperado, foto de Amilcar Packer // **"Cosmograma Caboclo Bakongo"**, 2010, acrylic painting on reclaimed jacaranda [rosewood], photo by Amilcar Packer

Rodrigo Bueno é o idealizador do ateliê Mata Adentro, uma casa/laboratório de criatividade e encontros baseada no reaproveitamento de descartes e experimentação de linguagens multidimensionais. Um núcleo dedicado às relações vibracionais da natureza, suas dinâmicas e fundamentos, formas de cultivo e resiliência. As obras variam entre pinturas, esculturas e instalações, espécies de jardins que falam da continuidade da vida, do eixo que sustenta o todo, da cultura em constante movimento.

Sallisa Rosa

Goiânia, GO, 1986 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Goiânia, Brazil, 1986 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Sallisa Rosa works with art as a path and intuitive experiences, fiction, identity and nature, her work revolves around photography and video, but also installations and interactive artworks.

—
"Oca do Futuro", 2017, instalação, Museu de Arte do Rio, Imagem divulgação // **"Oca do Futuro"**, 2017, installation, Museu de Arte do Rio, release image

"Umuarama", 2019, horta de mandioca como caminho artístico ancestral, residência Bolsa Pampulha, MG, foto de Aline Ramos // **"Umuarama"**, 2019, cassava garden as an ancestral and artistic path, Bolsa Pampulha residence, Brazil, photo by Aline Ramos



"identidade é ficção", 2019, autorretratos, Farol Santander, Porto Alegre, RS // **"identidade é ficção"**, 2019, self-portraits, Farol Santander, Porto Alegre, Brazil

"Resistência", série, 2017 – continua, lambe-lambe, Acervo MASP // **"Resistência"**, series, 2017 – till today, street poster, MASP's collection

Sallisa Rosa atua com a arte como caminho e experiências intuitivas, ficção, identidade e natureza, sua prática circula entre fotografia e vídeo, mas também instalações e obras participativas.

Shevan Lopes

Salvador, BA, 1993 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Salvador, Brazil, 1993 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Born in the neighbourhood of Liberdade, in Salvador, Bahia. In 2007, he moved to the rural area of Sao Sebastiao, satellite city of Brasilia. Walking around the rural area, on the edge of the road and landfills, made it possible for him to start collecting materials found that, in a way, are memories of what was once present or in transit through the places that Shevan produces. Nowadays, with his artworks in private collections of Sao Paulo, Federal District and Goias, he can, at the moment, dedicate himself to new and deeper investigations of his artistic processes in Salvador, Bahia.



"Estrutura azul de atabaque com ferradura e osso", 2016, assemblage: madeira, ferradura, náilon, osso de boi e arame, 120 × 30 cm // **"Estrutura azul de atabaque com ferradura e osso"**, 2016, assemblage: wood, horseshoe, nylon, ox bone and wire, 120 × 30 cm

"Imagem", 2019, assemblage: encosto de cadeira de madeira, lata, arame, mandíbula de boi, fio elétrico, seta de portão e fibra de vidro, 122 × 39 × 6 cm //

"Imagem", 2019, assemblage: wood backrest, tin, wire, ox jaw, electrical wire, gate's arrow and fiberglass, 122 × 39 × 6 cm

"Tripé com gamela", 2019, assemblage: gamela, pedaços de cadeira, arame e seta de portão, 96,5 × 39,5 × 32 cm // **"Tripé com gamela"**, 2019, assemblage: trough, chair pieces, wire and gate's arrow, 96,5 × 39,5 × 32 cm



Original do bairro da Liberdade em Salvador/BA, em 2007 se muda para a área rural de São Sebastião, cidade satélite de Brasília. O trânsito pela área rural, a beira das estradas e aterros, possibilitou começa a recolher material encontrados que certa maneira é memória do que um dia esteve presente, ou em trânsito pelos lugares que Shevan produz. Hoje com sua obra inserida em coleções particulares de São Paulo, DF e Goiás, pode no momento se dedicar a novas e mais profundas investigações dos seus processos artísticos em Salvador Bahia.



"a Rainha e o Rei remendado", 2017-2018, diptico, encosto de cama, madeira, pregos, mandíbula de boi, fio elétrico, arame, ponta de lança, vidro, borracha de pneu e tapete, 68,5 × 120 × 5 cm // **"a Rainha e o Rei remendado"**, 2017-2018, diptych, backrest, wood, nails, ox jaw, electrical wires, wire, spearhead, glass, rubber from tires and carpet, 68,5 × 120 × 5 cm

"Sobras 1 e 2", 2018-2019, diptico, assemblage: madeira, ossos, pregos, vidro, acrílico, aro de bicicleta, fios de eletricidade, arame e prato duralex, 101 × 63,5 × 10 cm // **"Sobras 1 e 2"**, 2018-2019, diptych, assemblage: wood, bones, nails, glass, acrylic, bicycle rim, electrical wires, wire and duralex plate, 101 × 63,5 × 10 cm

Simone Barreto

Fortaleza, CE, 1984 // Vive e trabalha em Fortaleza, CE // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Fortaleza, Brazil, 1984 // Lives and works in Fortaleza, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

cargocollective.com/simonebarreto

She's a visual artist and educator. She draws, stitches and sews. She graduated in Visual Arts from Instituto Federal do Ceará (2006). Was a part of the Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes, where she developed the project Ouro Branco on the participation of women at the Cotton Cycle in Ceará. As an artist, she's been in artistic residencies, group and solo exhibitions, amongst them, Ouro Branco (2017) at Galeria Sem Título and Ouro Branco - a estrada é escura e arriscada (2019) MAC-Ce.



"Caderno de viagem", instalação (mesa com manivela) com tecido de algodão e bordado, 6,75 m // **"Travel notebook"**, installation (table with handle) with cotton fabric and embroidery, 6.75 m



"Todas as coisas dignas de serem lembradas", 2017, detalhe de um caderno, instalação, mesa com 33 cadernos // **"Todas as coisas dignas de serem lembradas"**, 2017, detail from a notebook, installation, table with 33 notebooks

É artista visual e educadora. Desenha, borda e costura. Formada em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Ceará (2006). Integrou o Laboratório de Artes Visuais do Porto Iracema das Artes, onde desenvolveu o projeto Ouro Branco sobre a participação das mulheres no Ciclo do Algodão no Ceará. Como artista participou de residências artísticas, exposições coletivas e individuais, entre elas, Ouro Branco (2017) na Galeria Sem Título e Ouro Branco - a estrada é escura e arriscada (2019) MAC-Ce.



"Urdhva dhanurasana com plantas", 2016, aquarela sobre papel // **"Urdhva dhanurasana com plantas"**, 2016, watercolor on paper

"A Estrada do Algodão é escura e arriscada", 2017, detalhe, desenhos em grafite e nanquim sobre papel AG e tipografia dourada, 21 x 14 cm (cada), ocupa uma área de 3 x 2 m // **"A Estrada do Algodão é escura e arriscada"**, 2017, detail, drawings in graphite and ink on AG paper and golden typography, 21 x 14 cm (each), occupies an area of 3 x 2 m

Thiago Honório

Carmo do Paranaíba, MG, 1979 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Luisa Strina, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2010 e 2020

Carmo do Paranaíba, Brazil, 1979 // Lives and works in São Paulo, Brazil / Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2010 and 2020 nominee

Thiago Honório's practice starts from an interdisciplinary matrix. It is fueled by a transit between the ordinary and the extraordinary, by the experience between the private and the public spheres, from different kinds of knowledge, exchanges and displacements. Thiago Honório has a degree in Fine Arts by UNESP, a master's in Theory and History of Art and a PHD in Visual Arts both at the Escola de Comunicações de Artes da Universidade de São Paulo - ECA/USP.



"Trabalho", 2013-2016, ferramentas utilizadas na restauração da antiga subestação da antiga Light/Riachuelo/AES Eletropaulo, negociadas com e doadas pelos mestres-de-obras e pedreiros envolvidos nesse restauro; dimensões variáveis, Coleção Museu de Arte de São Paulo – MASP, foto de Edouard Fraipont // **"Work"**, 2013-2016, tools used in the restoration of the old electrical power substation of Light/Riachuelo/AES Eletropaulo, acquired through negotiations with or freely given by the construction foremen and masons involved in that restoration, variable dimensions, Museu de Arte de São Paulo – MASP Collection, photo by Edouard Fraipont



"Saltando de banda", 2003, estacas de concreto e cabos de aço, 2 estacas / 1 tonelada, 4 m, ø 28 cm (cada estaca); cálculo e projeto técnico por Ary Perez; foto de Thiago Bortolozzo // **"Saltando de banda (Getting out)"**, 2003, concrete stake and steel wires, 2 stakes / 1 tonne, 4 m, ø 28 cm (each stake); calculus and technical project by Ary Perez; photo by Thiago Bortolozzo

"The Red Studio II", 2014-2019, paredes do estúdio do artista no ISCP/NY (2019) revestidas com lixas usadas na reforma de sua residência e estúdio em São Paulo (2014), durante o período de residência artística, 28,9 m² × 5,2 m × 5,1 m, foto de Beatriz Meseguer – OnWhiteWall // **"The Red Studio II"**, 2014-2019, walls of the artist's studio in ISCP/NY (2019) coated with sandpaper used in the reconstruction of his residence and studio in São Paulo (2014), during the period of artistic residency, 312 sq ft. 17' 9" × 17' 7", photo by Beatriz Meseguer – OnWhiteWall

"Roca", 2010-2017, cabeça de imagem de roca e de vestir do século XVIII e sólido geométrico de taipa de mão e pau a pique, 3,85 m² × 1,80 m, 1 tonelada e 700 kg; projeto técnico por Fernando Minto e Thomas Burtsher – Matéria Base; Pablo De Las Cuevas e Domitila Almenteiro – Muta; foto de Edouard Fraipont // **"Roca"**, 2010-2017, head image roca (santo head) and clothing XVIII century and taipa and pau a pique geometric compact, 3,85 m² × 1,80 m, 1 tonne, 700 kg; technical project by Fernando Minto and Thomas Burtsher – Matéria Base; Pablo De Las Cuevas e Domitila Almenteiro – Muta; photo by Edouard Fraipont

A prática de Thiago Honório parte de uma matriz interdisciplinar. É animada por um trânsito entre o ordinário e o extraordinário, reuniões de temporalidades distintas a partir de uma experiência entre as esferas íntima e pública, diferentes saberes, trocas e deslocamentos. Formado em Artes Plásticas pela UNESP, fez o mestrado em Teoria e História da Arte e o doutorado em Artes Visuais, ambos na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo – ECA/USP.

Ton Bezerra

Cedral, MA, 1977 // Vive e trabalha em São Luís, MA // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Cedral, Brazil, 1977 // Lives and works in São Luís, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

I'm Ton Bezerra, a visual artist from fisherman people of Outeiro, placed inside the city of Cedral, Maranhão's countryside. In my childhood, I've established the first contact with art through my father, Nadilson Silva, fisherman and builder of small fishing ships. The handicraft method of naval construction, whether strip and painting of these boats grew inside of myself a differentiated way of looking at things and the interest for the things around me.



"**IMAGO**", 2012, performance, São Luís, MA // "**IMAGO**", 2012, performance, São Luís, Brazil

"**Corpo de denúncia**", 2011, vídeo-performance, São Luís, MA // "**Body of Complaint**", 2011, video performance, São Luís, Brazil



"**Signos Eletronejos**", 2013, performance, São Paulo, SP // "**Signos Eletronejos**", 2013, performance, São Paulo, Brazil

"**Elo de resistência**", 2016, performance, São Luís, MA // "**Resistance link**", 2016, performance, São Luís, Brazil

Sou Ton Bezerra, artista visual nativo da colônia de pescadores do povoado de Outeiro, localizado no município de Cedral, interior do Maranhão. Na minha infância, estabeleci o primeiro contato com a arte através do meu pai, Nadilson Silva, pescador e construtor de pequenas embarcações pesqueiras. O método artesanal de construção naval, calafetação e pintura das embarcações despertou em mim um olhar diferenciado e o interesse pelas coisas à minha volta.



Ventura Profana

Salvador, BA, 1993 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

Salvador, Brazil, 1993 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

[instagram.com/venturaprofana](https://www.instagram.com/venturaprofana)

—
Daughter of the mysterious bowels of mother Bahia, Ventura Profana prophecies multiplication and abundance in black, indigenous and travesti life. Doctrinated in Baptist temples, she is a missionary pastor, singer, writer, composer and visual artist, which practice is rooted in the research of the implications and methodologies of evangelization in Brazil and beyond, through the spread of neo-pentecostal churches.



“Concílio das lamentações”, 2020, colagem digital desenvolvida para o programa de quarentena do Instituto Moreira Salles, dimensões diversas // **“Council of Lamentations”**, 2020, digital collage developed for the Moreira Salles Institute quarantine program, various dimensions



“O Poder da Trava que Ora”, 2019, fotoperformance, dimensões diversas, registro de Alex Oliveira // **“The Power of the Trava Praying”**, 2019, photographic performance, various dimensions

“SEM SENHOR”, 2019, pintura sobre tecido, 16 × 0,80 m, parte da instalação “TABERNÁCULO DA EDIFICAÇÃO”, Museu de Arte da Pampulha // **“SEM SENHOR [No Lord]”**, 2019, painting on fabric, 16 × 0.80 m, part of the installation “EDIFICATION TABERNACLE”, at Auditorium of the Pampulha Art Museum



“BATISMO, um estudo em vermelho”, 2017, colagem digital, vários formatos // **“BAPTISM, a study in red”**, 2017, digital collage, different formats

—
Filha das entranhas misteriosas da mãe Bahia, Ventura Profana profetiza multiplicação e abundante vida negra, indígena e travesti. Doutrinada em templos batistas, é pastora missionária, cantora evangelista, escritora, compositora e artista visual, cuja prática está enraizada na pesquisa das implicações e metodologias do deuteronomismo e no Brasil e no exterior, através da difusão das igrejas neopentecostais.

Waleska Reuter

Linhares, ES, 1969 // Vive e trabalha em Brasília, DF // deCurators Galeria, Brasília, DF // Indicada ao Prêmio PIPA 2014 e 2020

Linhares, Brazil, 1969 // Lives and works in Brasília, Brazil // deCurators Gallery, Brasília, Brazil // PIPA Prize 2014 and 2020 nominee

waleskareuter.art

—

The first time was at collector Sérgio Carvalho's home, where I saw a baby manikin with a huge penis in autofellatio. Soon after, in Pin Gallery, a baby chair and the copper bowl where you read: "little daddy's hole". Years later, completely shocked, I saw the historical performance in which she mutilates the enormous penis of one of her statues with an electric saw. The embarrassing Waleska Reuter, as a Hamlet/artist, makes the doubt between to be or not to be an ironic sense for the discomfort.

By **Markus Avaloni**



"El Toro", 2017, técnica mista sobre resina injetável laqueada, com base de mármore; bebê: 80 × 50 × 53 cm; base de mármore: 36 × 35 × 5 cm // **"The Bull"**, 2017, mixed technique on lacquered fiberglass, and marble base; baby: 80 × 50 × 53 cm; marble base: 36 × 35 × 5 cm



"Reptiliano", 2019, técnica mista sobre fibra de vidro e laca, sobre base de mármore; escultura: 54 × 47 × 43 cm; base: 72 × 41 × 51 cm // **"Reptilian"**, 2019, mixed technique on lacquered fiberglass, sculpture: 54 × 47 × 43 cm; base: 72 × 41 × 51 cm

"Homem", 2017, técnica mista sobre fibra de vidro laqueada e base de mármore, 140 × 86 × 110 cm // **"Man"**, 2017, mixed technique on lacquered fiberglass, on a marble base, 140 × 86 × 110 cm

"Rosa", 2019, técnica mista sobre fibra de vidro e laca, sobre base de mármore; escultura: 106 × 28 × 43 cm; base de mármore: 33 × 33 × 5 cm // **"Rose"**, 2019, mixed technique on lacquered fiberglass, and marble base; sculpture: 106 × 28 × 43 cm; marble base: 33 × 33 × 5 cm

—

Da primeira vez foi na casa do colecionador Sérgio Carvalho, onde vi um manequim bebê de pênis imenso em autofelação. Logo em seguida, na Alfinete Galeria a cadeira de criança e o prato de cobre onde se lia: "Buraquinho do Papai". Anos depois, em choque, vejo a histórica performance em que ela decepa com uma serra elétrica o enorme pênis de uma de suas estátuas. A desconcertante Waleska Reuter, como um Hamlet/artista, faz da dúvida do ser ou não ser na arte um irônico sentido para o incômodo.

Por **Markus Avaloni**



Wellington Gadelha

Fortaleza, CE, 1987 | Vive e trabalha em Fortaleza, CE // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Fortaleza, Brazil, 1987 // Lives and works in Fortaleza, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

Multidisciplinary *Favela*-Artist, he's interested in the relations on the contemporary field from the composition with materialities, improvisation and construction of visualities. Focused on visual arts, dance, video-dance and immersive processes in art-technology and sound art, from the concept of a Russian Roulette Body, he experiments the body as | speech/weapon - bullet/projectile | that shoots | dialogue/confront - poetic/*favela* | looking forward to bring elements to think about the subjective territories of ethnic-racial-espatial segregation, as well as the black-*favela* presence and its ways of creation and art research.



"Ebó Sem Caminho", 2019, instalação, Fortaleza, CE, foto de Linga da Cobra // **"Ebó Sem Caminho"**, 2019, installation, Fortaleza, Brazil, photo by Linga da Cobra



Artista-Favelado Multidisciplinar, tem interesse pelas relações no campo contemporâneo a partir da composição com materialidades, improvisação e construção de visualidades. Com foco em artes visuais, dança, vídeo-dança e processos imersivos em arte-tecnologia e arte sonora, a partir do conceito Corpo Roleta Russa, experimenta o corpo enquanto | discurso/arma - bala/projétil | que dispara | diálogo/confronto - poética/favelada | buscando trazer elementos pra pensar os territórios subjetivos de segregação étnico-racial-especial, bem como a presença preta-favelada e os seus modos de criação e pesquisa em arte.



"Afrontamento", 2018, performance instalativa, Fortaleza, CE, foto de Priscilla Sousa // **"Afrontamento"**, 2018, instalative performance, Fortaleza, Brazil, photo by Priscilla Sousa

"Gente de lá", 2019, performance, Rio de Janeiro, RJ, foto de Renato Mangolin // **"Gente de lá"**, 2019, performance, Rio de Janeiro, Brazil, photo by Renato Mangolin

"Devoração", 2016, performance, Fortaleza, CE, foto de Luiz Alves // **"Devoração"**, 2016, performance, Fortaleza, Brazil, photo by Luiz Alves

Yiftah Peled

Afula, Israel, 1964 | Vive e trabalha em Vitória, ES // Galeria Ybakatu, Curitiba, PR // Indicado ao Prêmio PIPA 2020

Afula, Israel, 1964 // Lives and works in Vitória, Brazil // Galeria Ybakatu, Curitiba, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee

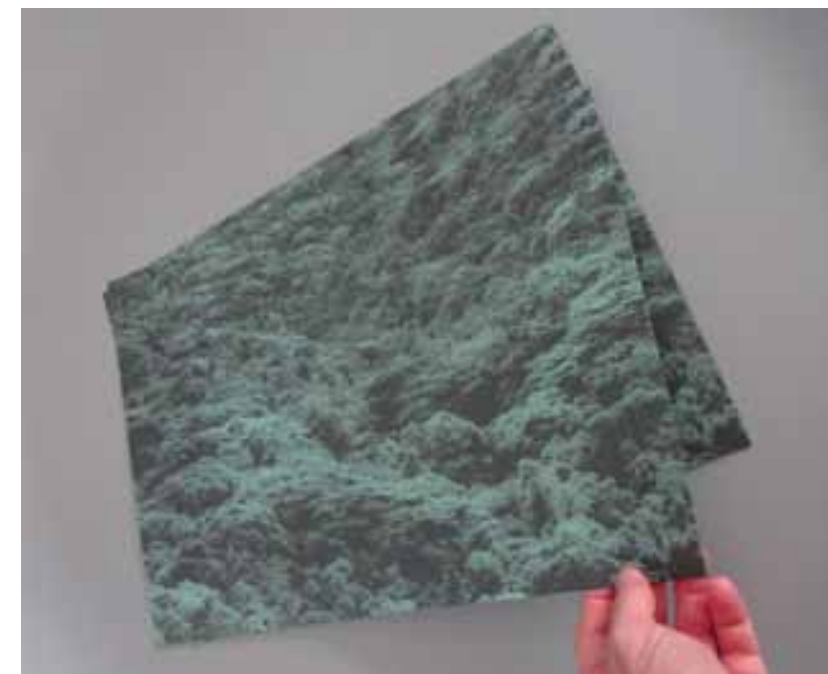
—

Since I began to work as an artist, my projects have expanded into several directions of formats, from installations, environments and multiples even to performances, urban interventions and interactive proposals. I propose the 'articipation' or the process of performance participation of the art visitor that promotes what I call Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP) [Dynamics and exchanges between Performance States]. As an artistETC, I make crossings between curatorial/artistic/educational experimentations not only in academic spaces but also at the Contemporâneo, Performance autonomous space, Participação e Performatividade, in São Paulo.



"Múltiplo Eclipse", 2015, impressão sobre papel // **"Múltiplo Eclipse"**, 2015, printing on paper

"Racionalidade Tóxica", 2017, instalação // **"Racionalidade Tóxica"**, 2017, installation



Desde que comecei a atuar como artista, meus projetos se expandiram em direção a variados formatos desde instalações, ambientes e múltiplos até performances, intervenções urbanas e proposições participativas. Proponho a articipação ou o processo de participação performática do visitante de arte que promove o que chamo de Dinâmicas e Trocas Entre Estados de Performance (DTEEP). Como artistaETC, realizo atravessamentos entre experimentações curatoriais/ artísticas/ educativas tanto em espaços acadêmicos como no Contemporâneo, espaço autônomo de Performance, Participação e Performatividade, em São Paulo



"Múltiplo Floresta", 2017, múltiplo // **"Múltiplo Floresta"**, 2017, multiple

"Arena Vale Tudo", 2015, objeto // **"Arena Vale Tudo"**, 2015, object

Yukie Hori

São Paulo, SP, 1979 | Vive e trabalha entre Tóquio e Chiba, Japão // Indicada ao Prêmio PIPA 2020

São Paulo, Brazil, 1979 // Lives and works between Tokyo and Chiba, Japan // PIPA Prize 2020 nominee

yukiehori.com

—

Yukie Hori holds a BFA and MFA from University of Sao Paulo and currently is a PhD candidate in Visual Arts at Tokyo University of the Arts. She believes to be an essayist-zuihitsu-artist, who in an erratic way, investigates varied themes of interest, testing different plastic solutions that tension the relationship between space, time, narrative, audience. Her trajectory includes nationally and internationally participation in solo and group exhibitions, artistic residencies and awards.



“Toca do cupim”, 2019, da série “Reminiscências brasileiras de Yukio Mishima”, projeto de livro em desenvolvimento com parceira de Alline Nakamura e Rodolfo Rocha, foto de Hori e Nakamura // **“The termite Nest”**, 2019, from “Brazilian Reminiscences of Yukio Mishima” series, ongoing book project with collaboration of Alline Nakamura and Rodolfo Rocha, photos by Hori and Nakamura



“Toca do cupim”, 2019, da série “Reminiscências brasileiras de Yukio Mishima”, projeto de livro em desenvolvimento com parceira de Alline Nakamura e Rodolfo Rocha, foto de Hori e Nakamura // **“The termite Nest”**, 2019, from “Brazilian Reminiscences of Yukio Mishima” series, ongoing book project with collaboration of Alline Nakamura and Rodolfo Rocha, photos by Hori and Nakamura

—

Yukie Hori é bacharel e mestre em Artes Visuais pela Universidade de São Paulo e atualmente é doutoranda em Artes Visuais na Tokyo University of the Arts. Acredita ser uma artista-ensaísta-zuihitsu, que de maneira errática, investiga temas de interesse variados, testando diferentes soluções plásticas que tencionam a relação entre espaço, tempo, narrativa, recepção. Inclui em seu currículo, prêmios, exposições individuais e coletivas e residências artísticas nacionais e internacionais.

Instituto Pipa

Pipa Institute



INSTITUTO PIPA - estrutura e iniciativas

INSTITUTO PIPA - structure and initiatives

Lucrécia Vinhaes

Roberto Vinhaes

Fundadores do Instituto PIPA
Founders of Instituto PIPA

—



max willà morais

PIPA em Casa // PIPA at Home

**“to show to hide Rabos com minha
mãe Elenice Guarani”**, 2020, fotografia
// **“to show to hide Rabos com
minha mãe Elenice Guarani”**, 2020,
photography

In the early years, the images of the PIPA Prize and of the PIPA Institute were indistinguishable, respecting our belief that focus is crucial and actions should be limited by well-designed and tested ideas, and supported by a compatible team and resources.

The design of the PIPA Institute was the object of much research and exchange of ideas, as well as the definition of vision, mission, strategies and processes, with clear and measurable data.

In 2009, we decided to create an NGO focusing on the art sector as this is one of the segments with less support, and where we believed we could make a difference. Furthermore, as Hans-Ulrich Obrist said, “Art is one of the best warning systems for what is yet to come.” and “Artists are experts in helping us see the unseen”.

We opted for the creation of PIPA Institute independently, without partnerships with government entities, or any tax benefit. This allows us autonomy to make decisions and avoid interference in artistic works. On the other hand, we do not speak institutionally on matters that are not specific to the Institute or the PIPA Prize. We are aware of the fact that it is impossible to please everyone.

To support the Institute, we have structured funding for at least another ten years, enough to maintain the Prize as it is today, but not much more. In order for PIPA Institute to continue its work for many years, and to speed up the collection of Brazilian art works representative from the period 2010 onwards, we are intensifying the institutionalization process. We seek to attract to the Institute more senior people, experienced and passionate about art, so that they feel, and in fact are, drivers of this long-term project. This process will culminate in a statutory reform, which, from the point of view of 11 years of experience, should support the leadership succession process.

For now, perhaps the most relevant point to note is that recently, to our great happiness, the Institute received a relevant cash donation from a person who fits exactly the profile described. And more than the important financial donation, it has been his contribution with expertise and seniority to the Institute’s longevity. With this initial impulse, we expect that soon we will have some other people who will participate and contribute to this project. We are currently studying alternatives, from direct donations to the Institute in Brazil or to the PIPA Foundation (recently established in the United Kingdom).

Cash donations like this one mentioned above, allow us to intensify acquisitions for the institute’s collection. The choice of works is always restricted to the universe of artists participating in the PIPA Prize, looking for works that dialogue with the broad theme “Displacement”. The most recent ones were by the artists

Nos primeiros anos, a figura do Prêmio e a do Instituto eram indistinguíveis, respeitando nossa crença de que foco é fundamental e ações devem ser limitadas por ideias bem elaboradas e testadas, e suportadas por equipe e recursos compatíveis.

O desenho do Instituto PIPA foi objetivo de muitas pesquisas e trocas de ideias, assim como de definição de visão, de missão, de estratégias e de processo, muito processo com dados claros e mensuráveis.

Decidimos em 2009 criar uma ONG direcionada ao setor da arte por ser esse um dos segmentos com menos apoio, e onde acreditávamos que poderíamos fazer um diferencial. Além disso como disse Hans-Ulrich Obrist a “Arte é um dos melhores sistemas de alerta em relação ao que está por vir.” e “Os artistas são especialistas em nos ajudar a ver o invisível”.

Optamos pela criação do Instituto PIPA, de forma independente, sem parcerias com entidades governamentais, e sem nenhum benefício fiscal. Isso nos permite uma autonomia para tomar decisões e evitar censuras aos trabalhos artísticos. Por outro lado, não nos manifestamos institucionalmente sobre assuntos que não sejam específicos do Instituto ou do Prêmio PIPA. Estamos conscientes do fato que é impossível agradar a todos.



Moisés Patrício

PIPA em Casa // PIPA at Home

“da série Aceita?”, 2014-2020,
fotografia, materiais diversos,
18 × 18 cm // **“From the series Aceita?”**,
2014-2020, photography, several
materials, 18 × 18 cm

Renan Cepeda

PIPA em Casa // PIPA at Home

“Nossa Casa em Vargem Alta”, 2020,
fotografia // **“Nossa Casa em Vargem
Alta”**, 2020, photography



André Griffo, Aleta Valente, Ana Paula Oliveira, Elias Maroso e Isaias Salles (Ibã Huni Kuin). It is worth remembering that André Griffo and Ana Paula Oliveira already have works in our collection. One of Griffo's works has already been loaned twice for exhibitions by other institutions. Oliveira's first work owned by the Institute was a gift by the artist. Other artists have already offered artworks for the Institute. In addition to the restrictions described above, these voluntary donations must receive approval from the Board. The collection can be seen on our website www.institutopipa.com, which is currently being updated, not only in the way it displays the collection, but receiving some sections that are today on the Prize website, but which make much more sense to be on the Institute's website.

As the exhibitions with in person audiences are currently compromised, we are studying new ways of showing the collection, whether through virtual exhibitions or other actions. It is a time when we must think about new tools and innovate.

As soon as the pandemic started, imposing social isolation and generating a deep social and financial crisis, we decided to take an emergency action, allocating R\$ 50,000 to support and motivate the artists. "PIPA em Casa" ["PIPA at Home"], the name given to the action, was a virtual exhibition showing the works submitted from April 10th to 20th, 2020. The artworks were mostly produced during the lockdown period. It was restricted to the 480 artists who have participated in at least one of the eleven editions of the PIPA Prize. Many of the 126 participants opted to just send photos or videos of their productions during the period, waiving the chance to compete for the cash donation. In early May, **Agrade Camíz, Armando Queiroz, Castiel Vitorinno Brasileiro, Denilson Baniwa, EmpreZa Group, Isaias Salles (Ibã Huni Kuin), Jaider Esbell, max willà moraes, Moisés Patrício and Renan Cepeda** were selected by the PIPA Prize Board and received, each, R\$ 5,000.

The (small) team dedicated exclusively to the PIPA Institute, is made mostly by young college graduates, who we encourage to contribute with new ideas. Created by Mariana Casagrande, the PIPA Podcast launched in early 2020, is developed, organized and edited jointly with Alexia Carpilovsky and Patricia Bello. The goal is to have yet another platform to spread and discuss contemporary art. Statistics (before the pandemic) show that 40% of internet users in Brazil are podcast listeners, representing the second largest audience in the world. There are regular episodes, divided into two groups. The first dedicated to the debate of the critical texts written by Luiz Camillo Osorio for his column (currently) on the PIPA Prize website, with his participation. In the second group, we invite artists who have already participated in the PIPA Prize, curators, collectors and art researchers for conversations

Denilson Baniwa

PIPA em Casa // PIPA at Home

"Mártires Indígenas", 2020, tintas acrílica e vinílica; algodão e penas de pássaros recolhidas nas aldeias, 60 × 80 cm // **"Mártires Indígenas"**, 2020, acrylic and vinyl paint; cotton and bird feathers picked up from the villages, 60 × 80 cm

Grupo Empreza

PIPA em Casa // PIPA at Home

"Serão performático", 2020 // **"Serão performático"**, 2020

Para a sustentação do Instituto temos *funding* estruturado por pelo menos mais dez anos, mantendo apenas o Prêmio. Mas, para que o PIPA continue existindo por muitos anos, e acelere a constituição de uma coleção de obras de arte brasileiras representativo do período 2010 em diante, estamos intensificando, em paralelo, o processo de institucionalização. Buscamos atrair para o Instituto mais pessoas *seniores*, experientes e apaixonadas por arte, de forma que sintam-se, e de fato sejam, condutores deste projeto de longo prazo. Este processo culminará com uma reforma estatutária, que do ponto de vista de 11 anos de experiência, deve fundamentar o processo de sucessão de lideranças.

Por enquanto, talvez o ponto mais relevante a ressaltar é que recentemente, para nossa grande felicidade, o Instituto recebeu uma doação relevante de uma pessoa que se encaixa exatamente no perfil descrito. E mais do que a importante doação financeira, tem sido sua contribuição com *expertise* e senioridade para a longevidade do Instituto. Com este impulso inicial, contamos que em breve teremos outras pessoas que irão participar e contribuir com esse projeto. No momento estudamos as alternativas, desde doações diretas ao Instituto no Brasil ou à PIPA Foundation (Reino Unido).

Doações financeiras como esta recebida recentemente nos permitem intensificar aquisições para a coleção do instituto. A escolha dos trabalhos está sempre restrita ao universo dos artistas participantes do Prêmio PIPA, buscando obras que dialoguem com o amplo tema "Deslocamento". As mais recentes foram dos artistas **André Griffo, Aleta Valente, Ana Paula Oliveira, Elias Maroso e Isaias Salles (Ibã Huni Kuin)**. Vale lembrar que André Griffo e Ana Paula Oliveira já tinham trabalhos em nosso acervo. Uma das obras de Griffo já foi emprestada duas vezes para exposições de outras instituições. Já a primeira obra que o Instituto possuía de Ana Paula havia sido fruto de uma doação espontânea por parte da artista. Outros artistas já ofereceram obras para o Instituto. Além das restrições, descritas no início deste parágrafo, essas doações espontâneas devem receber aprovação do Conselho. A coleção pode ser vista em nosso site www.institutopipa.com, que em breve sofrerá modificações e melhorias, não só na forma que exhibe o acervo, mas recebendo algumas seções hoje no site do Prêmio, mas que fazem muito mais sentido no site do Instituto.

Como as exposições presenciais estão comprometidas, estamos estudando novas formas de divulgação da coleção seja através de mostras virtuais ou outras ações. É um momento em que devemos pensar nas novas ferramentas e inovar.

Logo que a pandemia se instalou, impondo o isolamento social e gerando uma profunda crise social e financeira, decidimos fazer uma ação emergencial, destinando uma verba de R\$50 mil para apoiar e incentivar os artistas. O "PIPA em Casa", nome dado à



Castiel Vitorino

PIPA em Casa // PIPA at Home

"Acredito no amor como uma ventania que espanta o medo", 2020, fotografia, São Paulo, SP // **"Acredito no amor como uma ventania que espanta o medo"**, 2020, photography, São Paulo, Brazil

Jaider Esbell

PIPA em Casa // PIPA at Home

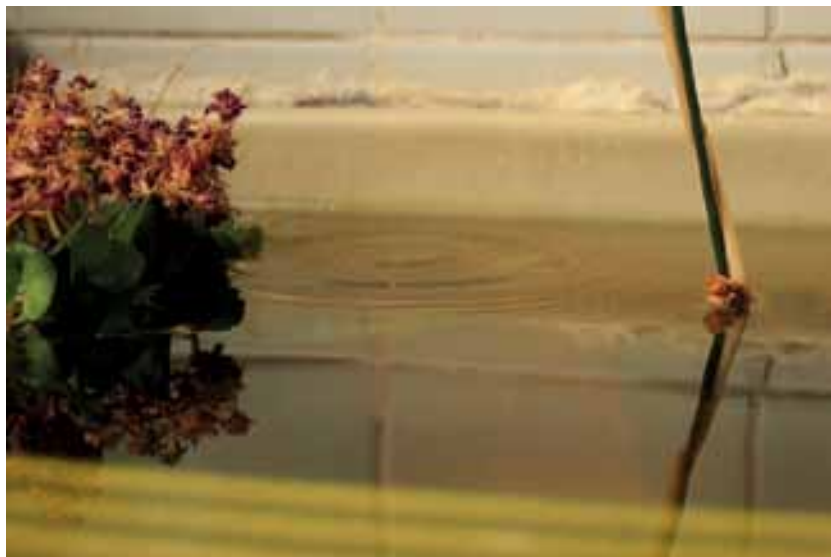
“Contrapandemia – Fazeres em quarentena Contextualizando a obra”, 2020, still de vídeo, 3’ // **“Contrapandemia – Fazeres em quarentena Contextualizando a obra”**, 2020, video still, 3’



Armando Queiroz

PIPA em Casa // PIPA at Home

“Lago do esquecimento”, 2020, fotografia // **“Lago do esquecimento”**, 2020, photography



on various topics related to visual arts. They can be heard on our websites, on our YouTube channel or on Spotify, Apple Podcasts, Google Podcasts and RSS Feed platforms.

In addition to the “Powerpuff Girls”, we also have the support from Arley Ramos, Áthilas Lima, Luiz Motta and Rodrigo Lobo for administration, development, technology and supervision.

—
Regardless of the adversities, we remain committed to solidifying the Institute, seeking a balance of new ideas and new actions, with the best way to execute and maintain them for a long time, contributing to the Brazilian contemporary art and culture.
—

ação, recebeu trabalhos de 10 a 20 de abril de 2020, apresentados através de uma exposição virtual, com trabalhos que foram produzidos em sua maioria durante o período de confinamento. Foram convidados para essa mostra apenas os 480 artistas que já participaram de pelo menos uma das onze edições do Prêmio PIPA. Muitos dos 126 participantes abdicaram de concorrer ao valor monetário e apenas enviaram fotos ou vídeos de suas produções no período. No início de maio, **Agrade Camíz, Armando Queiroz, Castiel Vitorinno Brasileiro, Denilson Baniwa, Grupo Empreza, Isaias Salles (Ibã Huni Kuin), Jaider Esbell, max willã moraes, Moisés Patrício e Renan Cepeda** foram selecionados pelo Conselho do Prêmio PIPA e receberam, cada um, R\$5 mil.

A (pequena) equipe com dedicação exclusiva ao Instituto PIPA é formada em sua maioria por jovens recém formadas, as quais estimulamos a contribuir com novas ideias. Idealizado por Mariana Casagrande, o PIPA Podcast lançado no início de 2020, é desenvolvido, organizado e editado conjuntamente com Alexia Carpilovsky e Patricia Bello. O objetivo é ter mais uma plataforma para difundir e discutir a arte contemporânea. As estatísticas (antes da pandemia) mostram que 40% de usuários de internet no Brasil são ouvintes de podcasts, representando a segunda maior audiência mundial. São episódios regulares, divididos em dois grupos. O primeiro dedicado ao debate dos textos críticos escritos por Luiz Camillo Osorio para sua coluna (atualmente) no site do Prêmio PIPA, com a participação do próprio. No segundo são convidados artistas que já participaram do Prêmio PIPA, curadores, colecionadores e pesquisadores de arte para conversas sobre diversos temas relacionados às artes visuais. Podem ser ouvidos em nossos sites, em nosso canal no YouTube ou ainda nas plataformas Spotify, Apple Podcasts, Google Podcasts e RSS Feed.

Além das “Meninas Superpoderosas”, contamos com o apoio de Arley Ramos, Áthilas Lima, Luiz Motta e Rodrigo Lobo de Andrade para administração, desenvolvimento, tecnologia e supervisão.

—
Enfim, apesar das adversidades continuamos firmes no propósito de solidificação do Instituto buscando um equilíbrio de novas ideias e novas ações, com a melhor forma de executá-las e mantê-las por um longo tempo, contribuindo com a arte contemporânea e a cultura brasileira.
—



Isaias Sales (Ibã Huni Kuin)

PIPA em Casa // PIPA at Home

“yuxibu”, 2020, acrílica sobre tela, 200 × 400 cm // **“yuxibu”**, 2020, acrylic on canvas, 200 × 400 cm

Agrade Camíz

PIPA em Casa // PIPA at Home

“Sinta-se em casa mas lembre-se que não está”, 2020, látex, acrílica, pastel oleoso, pastel seco e spray sobre lona de algodão, 200 × 210 cm // **“Sinta-se em casa mas lembre-se que não está”**, 2020, latex, acrylic, oil pastel, dry pastel and spray on cotton canvas, 200 × 210 cm

Aquisições 2020

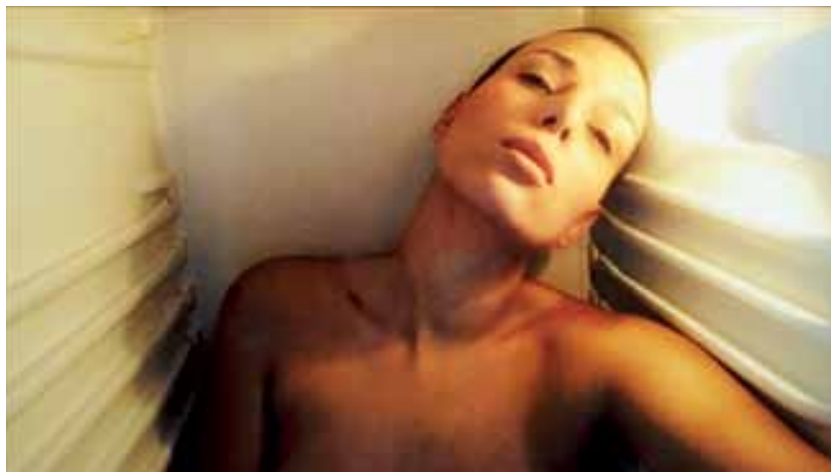
2020 Acquisitions

Aleta Valente

"Adoro Farm", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 53 × 91 × 4 cm // **"Adoro Farm"**, photography, pigment printing on Canson paper, 53 × 91 × 4 cm



"Condicionada", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 53 × 91 × 4 cm // **"Condicionada"**, photography, pigment printing on Canson paper, 53 × 91 × 4 cm



"Contra-Filé", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 53 × 91 × 4 cm // **"Contra-Filé"**, photography, pigment printing on Canson paper, 53 × 91 × 4 cm



"Ascensão Social", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 53 × 91 × 4 cm // **"Ascensão Social"**, photography, pigment printing on Canson paper, 53 × 91 × 4 cm

"Araçá Azul", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 53 × 91 × 4 cm // **"Araçá Azul"**, 2015, photography, pigment printing on Canson paper, 53 × 91 × 4 cm

"Dupla Exposição (Miss Faxina)", 2019, adesivo vinílico sobre espelho, 180 × 100 cm // **"Dupla Exposição (Miss Faxina)"**, 2019, vynil adhesive on mirror, 180 × 100 cm

"Pararraia", 2015, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Canson, 46 × 82 cm // **"Pararraia"**, photography, pigment printing on Canson paper, 46 × 82 cm



Ana Paula Oliveira

"da série Vistaña", 2016, escultura, vidro e pássaro taxidermizado, 100 × 40 cm (à direita: peça em destaque) // **"from the series Vistaña"**, 2016, sculpture, glass and taxidermied bird, 100 × 40 cm (on the right: detailed piece)

"indo adentro", 2010, escultura, metal e pássaro taxidermizado, 90 × 180 cm (abaixo: peça em destaque) // **"indo adentro"**, 2010, sculpture, metal and taxidermied bird, 90 × 180 cm (below: detailed piece)



"Porninho", 2013, escultura, vidro e ninho de pássaro metalizado, 40 × 140 cm (à direita: peça em destaque) // **"Porninho"**, 2013, sculpture, glass and metal bird nest, 40 × 140 cm (on the right: detailed piece)

"da série Vistaña", 2013, escultura, vidro e pássaro taxidermizado, 60 × 60 cm (à direita: peça em destaque) // **"from the series Vistaña"**, 2013, sculpture, glass and taxidermied bird, 60 × 60 cm (on the right: detailed piece)



André Griffo

"O VENDEDOR DE MINIATURAS", 2020, pintura, tinta e pastel óleo, lápis de cor e grafite sobre lona, 177 x 223 cm (abaixo: peça em destaque) // **"O VENDEDOR DE MINIATURAS"**, 2020, painting, paint and oil pastel, color pencil and graffiti on canvas, 177 x 223 cm (below: detailed piece)



Isaias Sales (Ibã Huni Kuin)

"YUBE NAWA AIBU", [povo mulher jibóia], 2020, caneta sobre papel, 30 x 40 cm; Cleber Pinheiro Sales Kaxinawa, participante do MAKHU (Movimento dos Artistas Huni Kuin), coordenado por Ibã Sales Huni Kuin // **"YUBE NAWA AIBU"**, [people woman Boa constrictor], 2020, pen on paper, 30 x 40 cm; Cléber Pinheiro Sales Kaxinawa, associate of the MAKHU (Movement of the Artists Huni Kuin), coordinated by Ibã Sales Huni Kuin

Elias Maroso

"Criptocromo", 2019, instalação eletrônica, impressões em jato de tinta, peças de acrílico cristal, alto-falantes artesanais de acetato, componentes eletrônicos, ímãs de neodímio, fios de cobre esmaltado, microcircuito executor e peça cíclica de áudio (1'32"), 90 × 105 × 16 cm (abaixo: peça em destaque) // **"Criptocromo"**, 2019, electronic installation, inkjet printing, acrylic crystal pieces, handicrafts acetate speakers, electronic components, neodymium magnets, enamelled copper wires, microcircuit executor and cyclic audio piece, (1'32"), 90 × 105 × 16 cm (below: detailed piece)



"Ok/Cancel", 2020, projeto de instalação em pequeno formato, tiragem de 3 reproduções. Circuito eletrônico artesanal bloqueador de celular de sinais 2G, 3G e 4G; vídeo tutorial com montagem passo-a-passo do dispositivo, sendo exibido em aparelho celular. Placa de circuito impresso (fenolite de cobre e máscaras de solda fotossensíveis), peças de acrílico transparente cortadas à laser, aparelho celular usado, exibição de vídeo tutorial em looping (5'52") e cabo de energia 110v, 17,5 × 18,5 × 8,5 cm (abaixo: peça em destaque) // **"Ok/Cancel"**, 2020, small sized installation project, 3 reproductions circulation. Handicraft electronic circuit cell phone blocker of 2G, 3G and 4G signals; tutorial video of the device's installation step-by-step, being shown in a mobile device. Printed circuit plate (copper phenolite and photosensitive welding helmets), laser cut transparent acrylic pieces, used cell phone, exhibition of tutorial video, looping (5'52") and power cable 110v, 17,5 × 18,5 × 8,5 cm (below: detailed piece)

Créditos

Credits

Catálogo // Catalogue

Design Gráfico // Graphic Design
Carla Marins

Revisão // Proofreading

Luércia Vinhaes
Patrícia Bello
Mariana Casagrande
Alexia Carpilovsky

Tradução // Translation

Chris Burden
Patrícia Bello
Luércia Vinhaes



Trustees
Roberto Vinhaes
Luércia Vinhaes
Luiz Motta



Conselho // Board
Roberto Vinhaes
Luércia Vinhaes
Luís Antônio de Almeida Braga

Curador // Curator
Luiz Camillo Osorio

Coordenação Executiva // Executive Coordination
Luércia Vinhaes
Patrícia Bello
Mariana Casagrande
Alexia Carpilovsky

Administração // Management
Rodrigo Lobo de Andrade
Áthilas Alves de Lima
Arley Ramos da Silva
Eleina Coutinho
Marival Fontes dos Santos
Luciene Marcello

Website
Luiz Motta

Logotipo // Logo Design
Carla Marins
Roberta Vinhaes

Vídeos // Videos
Do Rio Filmes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Verônica de Sá Ferreira – CRB 7/6244

I59

Instituto PIPA.

Prêmio PIPA 2020 / Instituto PIPA ; tradução Chris Burden,
Patrícia Bello e Lucrecia Vinhaes. — Rio de Janeiro :
Instituto PIPA, 2020.

280 p. : il. color. ; 25 cm

Texto em português e inglês

ISBN 978-65-88833-00-1

1. Prêmios de Arte - Brasil. 2. Instituto PIPA.
3. Prêmio PIPA. I. Burden, Chris. II. Título.

CDD: 700.079

Tiragem de 2.000 exemplares.

Impresso em São Paulo, Brasil.

Edition of 2.000 copies.

Printed in São Paulo, Brazil.

© Instituto Pipa

premiopipa.com // pipaprize.com

Rio de Janeiro

2020

Agrade Camíz
Alex Cerveny
Alexandre Canonico
Alice Lara
Ana Almeida
Ana Prata
Ana Sario
Anna Costa e Silva
Antonio Tarsis
Bia Leite
Bira Carvalho
Bruno Rios
Carolina Cordeiro
Cecilia Lima
Clarissa Tossin
Claudio Cretti
Dan Coopey
Davi de Jesus do Nascimento
Ding Musa
Eder Muniz
Eduardo Montelli
Elias Maroso
erre erre
Fernanda Grigolin
Flavia Bertinato
Gabriela Mureb
Gê Viana
Guilherme Ginane
Hugo Houayek
Irmãs Brasil
Isael Maxakali
João Trevisan
José Diniz

Junior Pimenta
Leandro Vieira
Letícia Bertagna
Letícia Lampert
Lucas Simões
Lyz Parayzo
Marc Davi
Marcelo Cípis
Marcelo Gandhi
Marcelo Pacheco
max willà morais
Maxwell Alexandre
Mayra Martins Redin
Paul Setúbal
Paulo Nimer Pjota
Pedro Victor Brandão
Rafa Silveiras
Ralph Gehre
Randolpho Lamonier
Raphael Escobar
Renata Felinto
Rodrigo Braga
Rodrigo Bueno
Sallisa Rosa
Shevan Oliveira Lopes
Simone Barreto
Thiago Honório
Ton Bezerra
Ventura Profana
Waleska Reuter
Wellington Gadelha
Yiftah Peled
Yukie Hori

INSTITUTO



EST 2009

PRÊMIO



PRIZE

