

# PREPRA

Ano Year 12

PRÊMIO  PRIZE 2021



Foram indicados, no total, 67 artistas, dos quais 64 participantes constam nesta publicação. Fotos, vídeos, currículos completos e mais informações sobre os artistas participantes podem ser acessados em [premiopipa.com](http://premiopipa.com)

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

O Instituto PIPA apoia a liberdade de expressão e é contra toda forma de censura.



There were 67 nominees, among which 64 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](http://pipaprize.com)

Warning: Some images presented in this publication may offend people who are sensitive to the use of religious symbols or of a sexual nature, not being recommended for those under 18 years old.

The PIPA Institute supports the freedom of expression and is against all kinds of censorship.



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



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

# Prêmio PIPA

## A janela para a arte contemporânea brasileira

PIPA Prize

The window into Brazilian contemporary art

**2021**

Ano 12 // Year 12

### Agradecimentos // Acknowledgments

O Instituto PIPA agradece o apoio da **Nextep Investimentos**.  
A Nextep é uma gestora de recursos pioneira e uma referência no segmento em que atua, com foco na gestão de fundos de ações de empresas globais. A origem da Nextep se confunde com o surgimento do segmento de gestão independente no Brasil.

The PIPA Institute is grateful for the support of **Nextep Investimentos**.  
Nextep is a pioneer and a reference in asset management in Brazil and it is focused on managing global equities funds. The origin of Nextep is intertwined with the emergence of the independent asset management industry in Brazil.



[nextepinvestimentos.com.br](http://nextepinvestimentos.com.br)

**PRÊMIO PIPA 2020** *Exposição dos Vencedores*  
**PRÊMIO PIPA 2021** *Apresentando os Artistas Selecionados*  
**Aquisições Recentes** *Coleção Instituto PIPA*  
O Instituto PIPA agradece ao **Paço Imperial**, em especial, à **Claudia Saldanha**, **Sabrina Veloso** e **Emmanuele Salvador**, pela acolhida das exposições.

**PIPA PRIZE 2020** *Winners Exhibition*  
**PIPA PRIZE 2021** *Presenting the Shortlisted Artists*  
**Recent Acquisitions** *PIPA Institute Collection*  
The PIPA Institute would like to thank **Paço Imperial**, specially **Claudia Saldanha**, **Sabrina Veloso** and **Emmanuele Salvador**, for welcoming the exhibitions.



Ano 12 // Year 12

### Anúncio dos artistas indicados pelo Comitê de Indicação 2021

Announcement of the nominated artists by the Nominating Committee 2021  
**03 a 07 de maio** May 3<sup>rd</sup> to 7<sup>th</sup>

### Anúncio dos 5 artistas selecionados pelo Conselho

Announcement of the 5 artists shortlisted by the Board  
**16 de julho** July 16<sup>th</sup>

### Anúncio dos 2 artistas mais votados do PIPA Online

Announcement of the 2 most voted artists of PIPA Online  
**16 de setembro** September 16<sup>th</sup>

### Exposição dos Vencedores Prêmio PIPA 2020

Exhibition of the PIPA Prize 2020 winners  
**Gê Viana**, **Maxwell Alexandre**, **Randolpho Lamonier**, **Renata Felinto**

### Apresentação dos 5 Artistas Selecionados (vencedores) do Prêmio PIPA 2021

Presenting the 5 Shortlisted Artists (winners) of PIPA Prize 2021  
**Castiel Vitorino**, **Denilson Baniwa**, **Ilê Sartuzi**, **Marcela Bonfim**, **Ventura Profana**

### Instituto PIPA Aquisições Recentes

PIPA Institute Recent Acquisitions  
**Aleta Valente**, **Ana Frango Elétrico**, **Ana Paula Oliveira**, **André Grifo**, **Bárbara Wagner**,  
**Daniel Beerstecher**, **Elias Maroso**, **Isaías Sales (Ibã Huni Kuin)**, **Jaider Esbell**, **Yukie Hori** e **Inês Bonduki**

**09 de setembro a 21 de novembro** September 9<sup>th</sup> to November 21<sup>st</sup>  
Local Venue **Paço Imperial do Rio de Janeiro**

### Exposição Virtual/Ocupação Online dos 5 Artistas Selecionados do Prêmio PIPA 2021

Virtual exhibition / Online Takeover of the 5 Shortlisted Artists of PIPA Prize 2021  
**13 de setembro a 16 de outubro** September 13<sup>th</sup> to October 16<sup>th</sup>

# Sumário

## Contents

**Sobre o PIPA** About PIPA // 6

**PIPA 2021 novos horizontes**  
PIPA 2021 new horizons // 8  
Luiz Camillo Osorio

**Prêmio PIPA 2021**  
**Focando no Fomento**  
PIPA Prize 2020  
Fostering Careers // 10  
Lucrécia Vinhaes  
Roberto Vinhaes

**Fluxograma** Flow chart // 16  
**Estatísticas** Statistics // 18  
**Membros** Members // 20

—

**Artistas selecionados** Shortlisted Artists // 22

**Castiel Vitorino Brasileiro // 24**  
Castiel Vitorino Brasileiro: Maria Padilha das Estradas //  
Castiel Vitorino Brasileiro: Maria Padilha of the Highways // Hélio Menezes // 26  
Conversa com o curador // Conversation with the curator // 36

**Denilson Baniwa // 46**  
Entre dois mundos // Between Two Worlds // Rachel Cecília de Oliveira // 48  
Conversa com o curador // Conversation with the curator // 56

**Ilê Sartuzi // 66**  
Nada acontece // Nothing Happens // Pollyana Quintella // 68  
Conversa com o curador // Conversation with the curator // 76

**Marcela Bonfim // 88**  
A fotografia-corpo de Marcela Bonfim // The body-photography of Marcela Bonfim //  
Alessandra Simões // 90  
Conversa com o curador // Conversation with the curator // 98

**Ventura Profana // 106**  
Ventura Profana // Diane Lima // 108  
Conversa com o curador // Conversation with the curator // 116

—

**PIPA Online // 122**  
**Daiara Tukano // 124**  
**Ruth Albernaz // 126**

—

**Artistas Indicados** Artists nominating // 128

**Adriana Moreno // 130**  
**Adriano Machado // 132**  
**Agrade Camíz // 134**  
**Alex Oliveira // 136**  
**Ana Beatriz Almeida // 138**  
**Ana Frango Elétrico // 140**  
**Ana Hortides // 142**  
**André Arçari // 144**  
**Aoruaura // 146**  
**Artur Cabral // 148**  
**ASCURI // 150**  
**Bruno Scharfstein // 152**  
**Carolina Botura // 154**  
**Charlene Bicalho // 156**  
**cosme sao Lucas // 158**  
**Daniella Domingues // 160**  
**Dayane Tropicaos // 162**  
**Dinho Araujo // 164**  
**Eliana Brasil // 166**  
**Elilson // 168**  
**Elisa Arruda // 170**  
**Elizabeth Degenszejn // 172**  
**Gabriela Sacchetto // 174**  
**Genilson Guajajara // 176**  
**Geovanni Lima // 178**  
**Gustavo Silvamaral // 180**  
**Hariel Revignet // 182**  
**Ilan Kelson // 184**  
**Ivã Coelho // 186**

**Jaider Esbell // 188**  
**João Paulo Racy // 190**  
**Jonas Arrabal // 192**  
**Keila Sankofa // 194**  
**Kika Carvalho // 196**  
**Laiza Ferreira // 198**  
**Leandro Muniz // 200**  
**Letícia Lopes // 202**  
**Lorena Ferreira // 204**  
**Luana Vitra // 206**  
**Luisa Almeida // 208**  
**Lyz Parayzo // 210**  
**Maré de Matos // 212**  
**Marina RB // 214**  
**Natalia Marques - Emaye // 216**  
**Nau Vegar // 218**  
**Nídia Aranha // 220**  
**Nina Lins // 222**  
**Patrícia Teles // 224**  
**Pedro Suzuki Ursini // 226**  
**Priscila Rezende // 228**  
**Rebeca Carapiá // 230**  
**Renan Teles // 232**  
**Ricardo Alves // 234**  
**Rubiane Maia // 236**  
**Sara Não Tem Nome // 238**  
**Thainan Castro // 240**  
**Victor Galvão // 242**

—

**Instituto PIPA** PIPA Institute // 244

**O Instituto, a Coleção e o Prêmio**  
The Institute, the Collection  
and the Prize // 246  
Lucrécia Vinhaes  
Roberto Vinhaes  
Luiz Camillo Osorio

—

**Créditos** Credits // 258

—

# Sobre o Prêmio PIPA

## About PIPA Prize

**The PIPA Prize is an initiative of the PIPA Institute. It was created in 2010 to be the most distinguished Brazilian award in the visual arts.**

### MISSION

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

### PIPA PRIZE 2021

This year, the Prize has a new format, with two main goals in mind: to focus on the most recent production and to create a stronger articulation between the Prize and the PIPA Institute. The members of the PIPA Prize 2021 Nominating Committee nominated up to three visual artists, from all media, with a maximum of 10 years of career (from the first solo or group show), focusing on the latest production in the artistic circuit. For the nominations, the following parameters were considered: the distinguished production and the relevance of the Prize for better development and growth of the artist, still at an early stage of their

career. All the nominees who confirm their participation are entitled to a profile page on the PIPA website, a video interview, two pages in the Bilingual catalogue of the Prize, and also posts about their events at our website and social media.

### SHORTLISTED ARTISTS

The PIPA Prize Board short-listed five artists amongst the participants of the PIPA Prize 2021. The five Shortlisted Artists are the 2021 winners, who participated in an online exhibition/virtual takeover on the Prize's websites and social media, producing some new material exclusively for the occasion. The idea is that it serves as a virtual exhibition of the Shortlisted Artists, showing the works to a wider audience, without establishing a competition between the five. Each one received a donation of R\$10,000.

### PIPA ONLINE 2021

It was still optional for all participants in the edition, and the voting happened as always: over the internet in two rounds. As in previous years, in the first stage it was necessary to vote for at least three artists. In the second round, the audience

could choose only one among the artists who obtained more than 500 votes in the first round. Finally, PIPA Online 2021 made a donation of R\$5,000 to each of the two most voted artists at the end of the second round of voting. This virtual showcase, which seeks to be 100% democratic and decentralized, is especially relevant for artists who aren't from the main cities and that are not represented by galleries: they find in voting a way to mobilize people, showing their work to a broader audience. Unlike previous years, when the winners donated a work to the Institute, neither the five Shortlisted nor the PIPA Online most voted artists were asked to make a donation. The changes in PIPA 2021 are in line with our desire to include more artists in the Prize's trajectory and, through specific acquisitions, to diversify and pluralize the works in our collection. We want to distribute the Institute's resources more widely and encourage other artists who have already gone through previous editions, commissioning and intensifying the acquisition of new works.

**O Prêmio PIPA é uma iniciativa do Instituto PIPA. Foi criado em 2010 para ser o mais relevante prêmio brasileiro de artes visuais.**

### 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.

### PRÊMIO PIPA 2021

Este ano o Prêmio ganha um novo modelo, tendo em vista dois objetivos: focar na produção mais recente e criar uma articulação mais forte entre o Prêmio e o Instituto PIPA. Os membros do Comitê de Indicação do Prêmio PIPA 2021 indicaram até três artistas visuais, de todas as mídias, com no máximo 10 anos de carreira (a partir da primeira exposição individual ou coletiva), configurando uma trajetória mais recente no circuito artístico. Para as indicações, foram considerados os seguintes parâmetros: a produção diferenciada e a relevância do Prêmio para melhor desenvolvimento e crescimento do artista ainda em uma

fase inicial de carreira. Todos os artistas indicados que formalizaram sua participação têm direito a uma página no site do PIPA, uma vídeo-entrevista, presença no catálogo bilingue e divulgação de eventos no site e nas mídias sociais do Prêmio.

### ARTISTAS SELECIONADOS

O Conselho do Prêmio PIPA selecionou cinco artistas entre os participantes do Prêmio PIPA 2021. Os cinco Artistas Selecionados são os vencedores de 2021, que participaram de uma exposição/ocupação nos sites e nas mídias sociais do Prêmio, produzindo algum material especialmente desenvolvido para a ocasião. A ideia é que sirva como uma exposição virtual dos Artistas Selecionados e contribua para a divulgação das obras, sem estabelecer uma competição entre os cinco. Cada um recebeu uma doação de R\$10.000.

### PIPA ONLINE 2021

Continua opcional para todos os participantes da edição, mantendo o voto pela internet em duas fases. Assim como nos anos anteriores, no primeiro turno o voto só foi válido desde que se votasse em três artistas

no mínimo. No segundo turno, o eleitor pode escolher apenas um entre os artistas que obtiveram mais de 500 votos na primeira fase. Por fim, o PIPA Online 2021 fez uma doação de R\$5.000 para cada um dos dois artistas mais votados ao final do segundo turno da votação. Esta vitrine virtual, que busca ser 100% democrática e descentralizada, é especialmente relevante para os artistas de fora do eixo Rio-São Paulo que não são representados por galerias: eles encontram na votação uma maneira de mobilizar pessoas e, desta maneira, divulgar ainda mais o seu trabalho. Diferente dos anos anteriores, em que os vencedores doavam uma obra para o Instituto, não será solicitado nem aos selecionados, nem aos vencedores do PIPA Online nenhuma doação. As mudanças no PIPA 2021 vão de acordo com o nosso desejo de abarcar mais artistas na trajetória do Prêmio e, por meio de aquisições pontuais, diversificar e pluralizar as obras em nosso acervo. Queremos distribuir de forma mais ampla os recursos do Instituto e incentivar outros artistas que já passaram por edições anteriores, comissionando e intensificando a aquisição de novas obras.

## PIPA 2021 novos horizontes

PIPA 2021  
new horizons

### Luiz Camillo Osorio

Curador do Instituto PIPA  
Instituto PIPA curator

—

**We invite you, the reader, to find out more about the artists nominated in 2021 and the five winners, each of whom had a conversation with me about their career and a text written specially by a guest critic.**

**All of which makes this catalogue an invaluable document from this special moment in Brazilian contemporary art. We hope you enjoy the read and look forward to seeing you in 2022.**

The PIPA Prize 2020 took place under extremely adverse conditions. A year of pandemic and isolation, restrictions and apprehension. When it became clear that an exhibition was off the cards, the Board decided to declare all four finalists – Gê Viana, Maxwell Alexandre, Randolpho Lamonier and Renata Felinto – winners, sharing the prize among them. These artists all had a robust trajectory and displayed in their artistic practices an interesting combination of poetic experimentation and political convictions. Voices that did not previously reach the mainstream circuit and bodies rendered invisible have in the last few years been able to envisage a possible horizon.

Following on from this process, and seeing that 2021 showed every sign of being equally overshadowed by the pandemic and social isolation, a number of changes were introduced to the PIPA Prize for 2021. We decided to focus our nominations on artists with a shorter trajectory – no more than ten years since their first institutional exhibition. This decision to focus more clearly on recent output is in harmony with the intention of the prize to foster careers rather than provide recognition for established artists. As it has been since its inception, the PIPA Prize is a barometer of trends in contemporary Brazilian art in its broadest sense, encompassing the patchwork of micro-scenes that make up its diversity and intensity. The prize aims to take account of these differences without detracting from their relevance. The five artists selected by the board from the nominees in 2021 are all this year's winners. They have occupied the website and social media for a week rather than appearing in a traditional exhibition. Having complementary in-person and online formats is something that is here to stay, and in no way mars the experience of and contact with the works.

The five winners in 2021 are **Castiel Vitorino Brasileiro, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim** and **Ventura Profana**. A very powerful subset from a time of great challenges and upheaval in Brazilian life, when artists have continued to demonstrate their capacity to resist and open up lines of flight to a future that is still nebulous. These new voices, which we have seen emerge through the PIPA Prize in recent years, seek out alternative forms of poetic materialization and different configurations for the artistic languages at their disposal, recomposing the documental and fictional, shifting identities, and shining a light on repressed wounds. It is impossible to imagine the future without revisiting the past, without laying bare the conflicts and, from them, inventing new ways of living together. Art is part of this cultural context and Brazil's contemporary art is proof of how strong an association there is between vitality and urgency.

O Prêmio PIPA 2020 aconteceu sob condições bastante adversas. Um ano de pandemia e isolamento, de restrições e inquietações. Não sendo possível realizar a exposição dos finalistas, o conselho do Prêmio acabou optando pela partilha, considerando os quatro artistas vencedores: Gê Viana, Maxwell Alexandre, Randolpho Lamonier e Renata Felinto. Todos eles artistas com trajetória já robusta, evidenciando em suas práticas artísticas uma combinação interessante de experimentação poética e urgência política. Vozes que antes não chegavam ao grande circuito e corpos invisibilizados, nos últimos anos conseguiram vislumbrar um horizonte possível.

Dando continuidade a este processo tendo em vista que o ano de 2021 seguia sob a marca da pandemia e do isolamento social, o Prêmio PIPA 2021 passou por algumas mudanças. Resolvemos focar as indicações para o prêmio nos artistas com trajetória mais recente – no máximo 10 anos desde a primeira exposição institucional. Resolvemos apostar com mais clareza na produção recente, evidenciando tratar-se mais de um prêmio de fomento do que de consagração. Como vem sendo desde o início, o Prêmio é um termômetro da produção contemporânea brasileira, olhando-a de forma alargada, percebendo as muitas micro-cenas que formam sua diversidade e sua intensidade. Ele procura traçar um inventário das diferenças sem abrir mão da contundência. Os cinco artistas selecionados pelo conselho, entre os indicados de 2021, são considerados premiados. Eles fazem uma ocupação do site e das redes sociais ao longo de uma semana, em vez de uma exposição presencial. A complementaridade entre os ambientes online e presencial é uma realidade que veio para ficar, sem prejuízo da experiência e do contato com as obras.

Os cinco artistas premiados em 2021 foram **Castiel Vitorino Brasileiro, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim** e **Ventura Profana**. Um recorte bastante forte de um momento difícil e conturbado da vida brasileira, na qual os artistas seguem mostrando sua capacidade de resistir e abrir linhas de fuga para um futuro ainda nebuloso. Estas novas vozes, que vimos surgir no Prêmio PIPA nos últimos anos, procuram modos alternativos de materialização poética, buscam reconfigurar as linguagens artísticas disponíveis, recompondo o documental e o ficcional, deslocando identidades e explicitando feridas recalçadas. Não é possível imaginar o futuro sem revisitarmos o passado, sem evidenciar os conflitos e, a partir deles, inventar formas novas de vivermos juntos. A arte é parte deste contexto cultural e a produção contemporânea brasileira evidencia o quanto urgência e vitalidade caminham juntos.

**Convidamos todos a conhecer o conjunto de artistas indicados em 2021, assim como os cinco premiados, que além de contarem com um texto especialmente produzido por um crítico(a) convidado(a), fizeram também uma conversa comigo sobre suas trajetórias.**

**Tudo isso reunido faz deste catálogo uma referência indiscutível sobre um momento especial da arte contemporânea brasileira. Boa leitura e até 2022.**

## Prêmio PIPA 2021 Focando no fomento

PIPA Prize 2021

Fostering Careers

**Lucrécia Vinhaes**

**Roberto Vinhaes**

Fundadores do Instituto PIPA  
Founders of the PIPA Institute

The PIPA Board is always discussing and evaluating the PIPA Prize to ensure it is adapted to its time without losing its original defining features and stays true to its mission to support Brazilian contemporary art.

The PIPA Prize is designed to support and contribute to the development of the careers of all the nominated artists. All this year's nominees appear in this catalogue. On our websites, in both Portuguese and English, there are around 500 pages showcasing the works and biographies of the artists who have participated in at least one edition of the Prize, comprising an exclusive body of material that forms a rich source of research on the art scene in Brazil.

Since the PIPA Prize was created in 2009, one topic has recurred in the Board's discussions: whether the Prize should be designed to foster the careers of Brazilian artists or to provide recognition for them. The initial idea was that it should be geared towards emerging artists, artists with a recent, promising, but consistent career. It would be an award – recognition of their trajectory – and at the same time an incentive, a confirmation of their careers on the national circuit and support for them to gain international recognition.

In the first nine years of the Prize, the winners received not only a cash donation but the opportunity to attend a three-month international art residency program. In some of the years we partnered with the London-based Gasworks for this purpose, while in others we offered residencies at Residency Unlimited, in New York. However, we found that some of the artists, for a variety of reasons inherent to them or their previous experience, did not take advantage of the opportunity or else did not put a great deal of value on it. As such, in 2019 and 2020 we decided that this benefit should be converted into a cash prize for the winner to use on a project of their choice – even an art residency if they so wish. In 2021 the PIPA Prize had some relevant changes, partly in response to the uncertainties spawned by the pandemic about whether in-person exhibitions could be held, and partly because of questions about its profile.

In previous years, the Board would choose four finalists. After an exhibition was held and the jury had assessed their work, one of the four would be named the winner. All four finalists received a cash prize and donated works to MAM Rio (in the nine years when the Prize was held in partnership with that museum) or to the PIPA Institute (in the last two years). In 2020, with all the restrictions imposed by the Covid-19 pandemic making an in-person exhibition impossible, we decided to abort the final competition stage and declare all four finalists the winners of PIPA 2020. In October and November 2020, they did a virtual exhibition/takeover on our websites and social media when the in-person exhibition would have been held. Now, exactly one year after

O Conselho está sempre discutindo e avaliando o Prêmio, tentando adequá-lo ao momento sem perder as características que levaram à sua criação, e mantendo sua missão de apoiar a arte contemporânea brasileira.

O Prêmio PIPA tem o objetivo de incentivar e contribuir para o desenvolvimento das carreiras de todos os artistas indicados. Todos os participantes da edição constam neste catálogo. Nossos sites, nas versões em português e inglês, acumulam aproximadamente 500 páginas com trabalhos e biografias dos artistas que participaram em alguma edição do Prêmio, reunindo conteúdo exclusivo que forma uma rica fonte de pesquisa sobre a cena de arte atual no Brasil.

Desde a idealização do Prêmio PIPA em 2009, um tema tem sido recorrente nas discussões do Conselho: se o Prêmio seria destinado ao fomento ou ao reconhecimento dos artistas brasileiros. A ideia inicial consistiu de direcionar aos artistas emergentes, aqueles com carreira recente, promissora mas consistente. Seria uma premiação – um reconhecimento pela trajetória – e ao mesmo tempo um incentivo, uma confirmação de suas carreiras no circuito nacional e um apoio na inserção internacional.

Nas nove primeiras edições do Prêmio, os vencedores recebiam, além de uma doação em dinheiro, o benefício de um período de três meses em um programa de residência artística internacional. Em alguns anos, nossa parceria foi com a Gasworks de Londres, e em outros com a Residency Unlimited em Nova York. Observamos que alguns artistas vencedores, por diversas razões inerentes a cada um e de acordo com experiências anteriores, não aproveitavam, e alguns não valorizavam tanto a oportunidade. Decidimos então, em 2019 e 2020, que esse benefício fosse um valor monetário para o artista utilizá-lo para um projeto à sua escolha, até mesmo para uma residência artística, caso fosse a opção de interesse. Com a incerteza que a pandemia instalou – a dúvida sobre a realização de exposições presenciais, além do próprio questionamento sobre o perfil do Prêmio –, o PIPA 2021 sofreu uma reformulação.

Nos anos anteriores, o Conselho escolhia quatro finalistas. Após uma exposição presencial e avaliação de um Júri de Premiação, um dos quatro era aclamado como vencedor do Prêmio. Todos os quatro finalistas recebiam uma doação monetária e doavam obras para o MAM – no caso das nove edições realizadas em parceria com aquele museu – ou para o Instituto PIPA, que foi o caso dos últimos dois anos. Em 2020, devido às limitações que a pandemia da Covid-19 impôs, impedindo a exposição presencial, optamos por declarar os quatro finalistas como os vencedores do PIPA 2020, sem competição. Entre outubro e novembro de 2020, eles fizeram uma ocupação/exposição virtual em nossos sites e redes sociais no período em que estava prevista a exposição presencial. Exatamente um ano após a data prevista inicialmente,

**A décima segunda edição do Prêmio é focada no fomento de carreiras em fase mais inicial, direcionada a artistas cuja primeira exposição aconteceu no máximo há dez anos. Artistas jovens ou não com trajetórias mais recentes.**



the date initially set, **Gê Viana, Maxwell Alexandre, Randolpho Lamonier** and **Renata Felinto** are finally showing their works to the public in a striking and impressive exhibition at Paço Imperial, a building in the center of Rio de Janeiro that played a pivotal role in the history of Brazil. The exhibition is occupied fluidly by all four winners, and their works are placed in such a way as to foreground their potential interplays, augmenting their combined potency.



**Prêmio PIPA 2020**, Paço Imperial, Rio de Janeiro. Fotos de Jaime Acioli e Thaís Alvarenga (performance de Renata Felinto no pátio) // **PIPA Prize 2020**, Paço Imperial, Rio de Janeiro. Photos by Jaime Acioli and Thaís Alvarenga (Renata Felinto's performance at the courtyard)



**Gê Viana, Maxwell Alexandre, Randolpho Lamonier** e **Renata Felinto** finalmente mostram ao público suas obras, numa bela e contundente exposição no Paço Imperial, um edifício que faz parte relevante da história do Brasil, localizado no centro do Rio de Janeiro. A exposição é ocupada de forma fluida pelos quatro vencedores, com seus trabalhos posicionados de forma a evidenciar as permeabilidades possíveis, aumentando sua potência como conjunto.



**Prêmio PIPA 2020**, Paço Imperial, Rio de Janeiro. Fotos de Jaime Acioli e Raphael Medeiros (vista superior, trabalho de Maxwell Alexandre no pátio) // **PIPA Prize 2020**, Paço Imperial, Rio de Janeiro. Photos by Jaime Acioli and Raphael Medeiros (top view, Maxwell Alexandre's work at the courtyard)







Prêmio PIPA 2021 Ocupação virtual // PIPA Prize 2021 Virtual takeover

Prêmio PIPA 2021 Apresentando os Artistas Seleccionados Paço Imperial // PIPA Prize 2021 Presenting the Shortlisted Artists Paço Imperial



In 2021, we decided to select five artists - **Castiel Vitorino, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim, and Ventura Profana** - from among the 64 artists competing for the Prize. Although all five of these artists have a recent trajectory, they were chosen because they are developing work that stands apart, showing through a variety of media the plurality of the art being done in Brazil. They also hail from different regions of this country, with its continental proportions and extraordinary heterogeneity.

In the face of continued uncertainty about whether a traditional exhibition would be possible, we decided just to schedule an online exhibition, which entails a virtual takeover of our websites and social media (following on from the success of this format in 2020), as well as a partnership with the virtual exhibition platform *Preview*. The virtual exhibition runs from September 13 to October 16 and shows works prepared especially for the occasion. We will also present the five artists and their work on television screens at Paço Imperial at the same time that the exhibition of the 2020 winners is held there. Another change to the award structure is that the five selected artists will not be donating works, as previous winners have done.

**These latest changes to the PIPA Prize, designed to help new artists launch their careers, are taking place at the same time that the PIPA Institute is planning to take a bigger role in Brazilian contemporary art through different initiatives, commissions of new works and acquisitions for its collection, drawing on the works produced by the artists participating in the PIPA Prize.**

**For 2022, we will assess this year's results, retaining what went well and adjusting where needed, while also allowing room to introduce new elements.**



Em 2021, optamos por selecionar cinco artistas - **Castiel Vitorino, Denilson Baniwa, Ilê Sartuzi, Marcela Bonfim e Ventura Profana** entre os 64 participantes para serem os premiados desta edição. Os cinco Artistas Seleccionados de 2021, apesar de contarem com uma trajetória recente, foram escolhidos por estarem desenvolvendo um trabalho diferenciado, mostrando, através de mídias variadas, o quanto a produção artística brasileira é plural. São artistas de regiões diferentes de um país com dimensões continentais e heterogêneas.

Ainda com a incerteza da viabilidade de uma exposição presencial, decidimos programar apenas a exposição online, com uma ocupação virtual em nossos sites e redes sociais (seguindo o modelo da experiência bem sucedida em 2020), além de uma parceria com a plataforma de exposições virtuais *Preview*. A exposição virtual acontece no período de 13 de setembro a 16 de outubro, com material especialmente desenvolvido para a ocasião. Além disso, apresentaremos os cinco artistas e seus trabalhos em monitores de TV, no Paço Imperial, no mesmo período da exposição dos vencedores de 2020. Uma outra mudança na estrutura do Prêmio é que os cinco Artistas Seleccionados não doam obras, como os vencedores das edições anteriores.

**As alterações recentes do Prêmio PIPA, visando o fomento de novos artistas, acontecem em paralelo com a intenção do Instituto PIPA de aumentar sua participação na arte contemporânea brasileira fazendo outras ações, comissionamentos e aquisições para sua coleção, tendo como fonte os artistas participantes do Prêmio PIPA.**

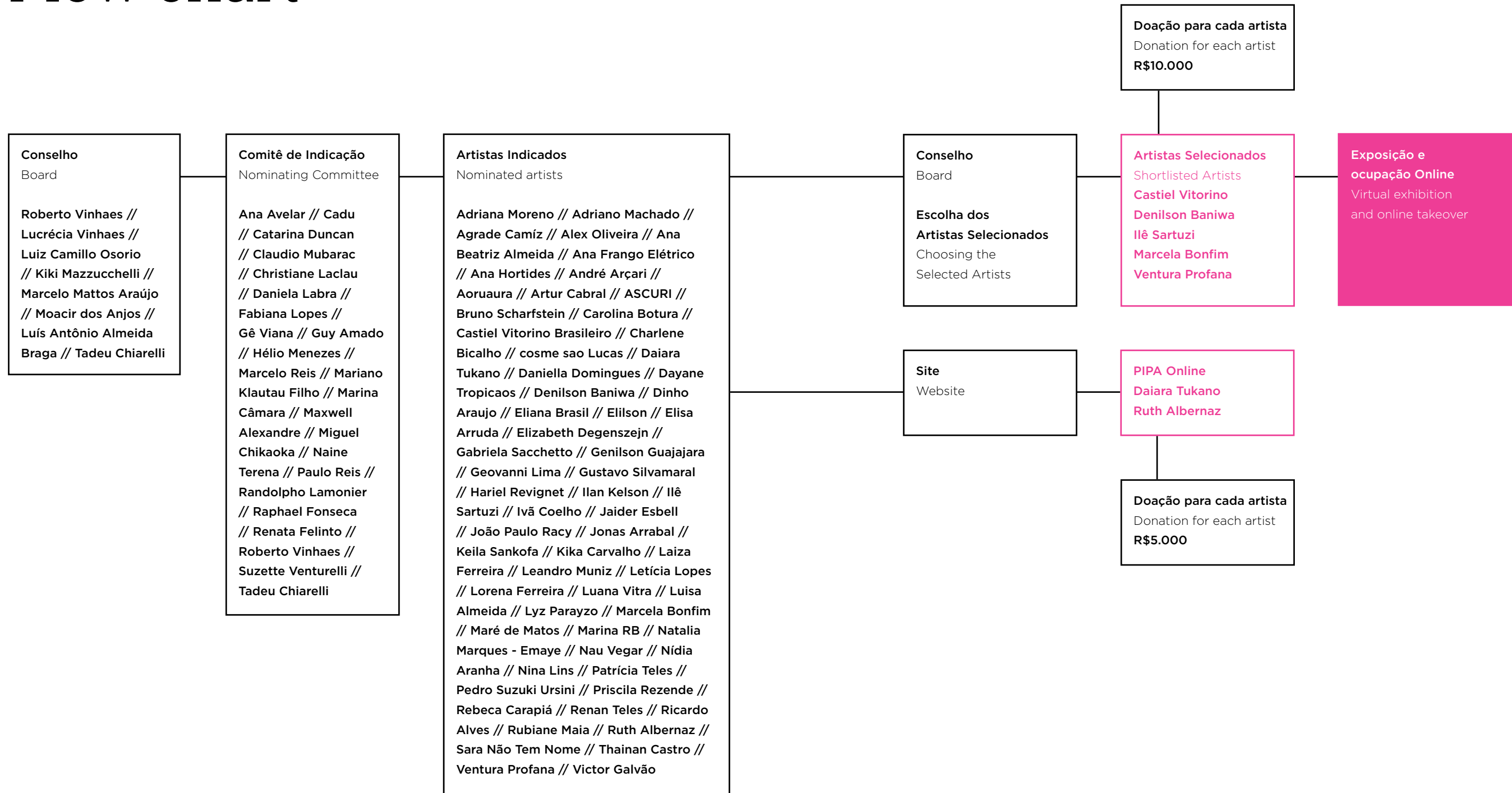
**Para 2022, avaliaremos os resultados desta edição, para mantermos o que foi bem sucedido, fazermos os ajustes necessários, e eventualmente implementarmos outras novidades.**



Prêmio PIPA 2021 Ocupação virtual // PIPA Prize 2021 Virtual takeover

# Fluxograma

## Flow chart



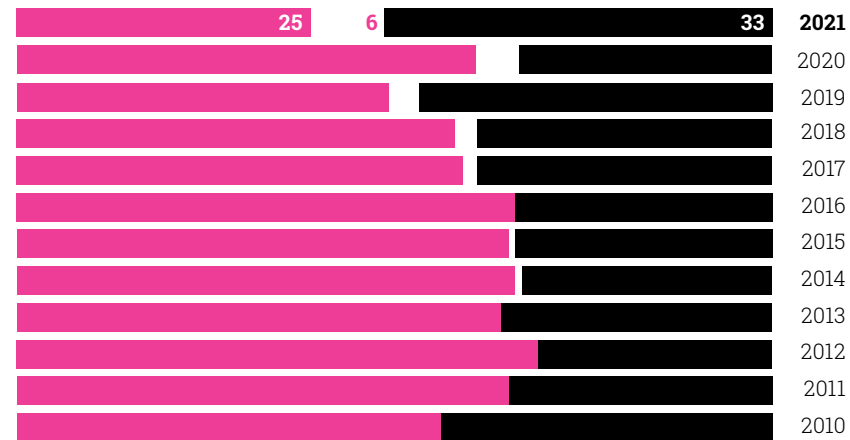
# Estatísticas

## Statistics

### Gênero

Gender

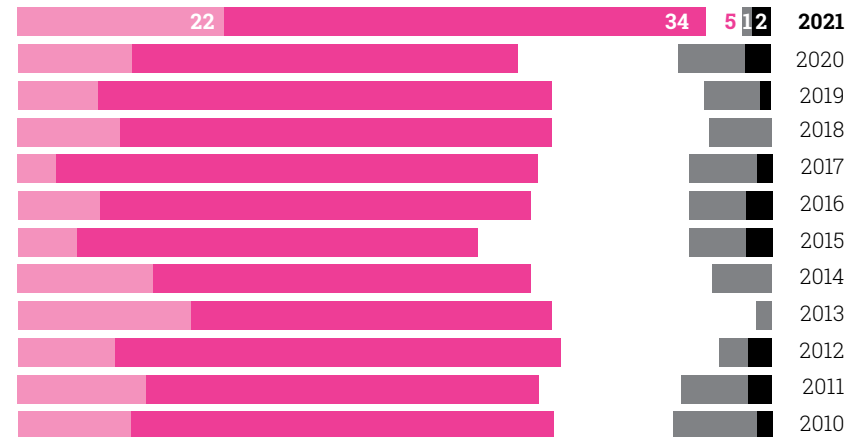
- Masculino // Male
- Feminino // Female
- Outros // Others



### Faixa etária

Age range

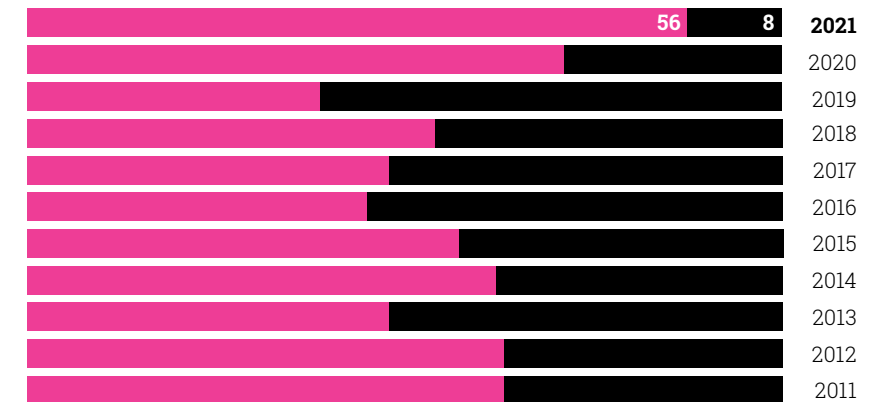
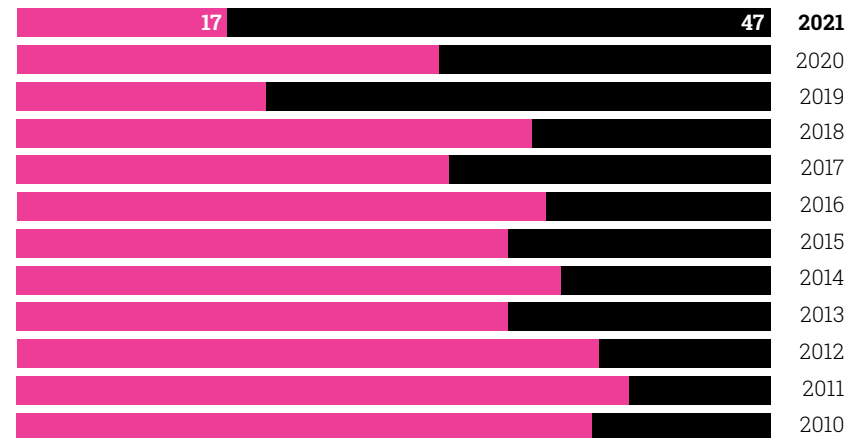
- 20 - 30
- 31 - 40
- 41 - 50
- 51 - 60
- + 60



### Representado por Galeria

Has gallery representation

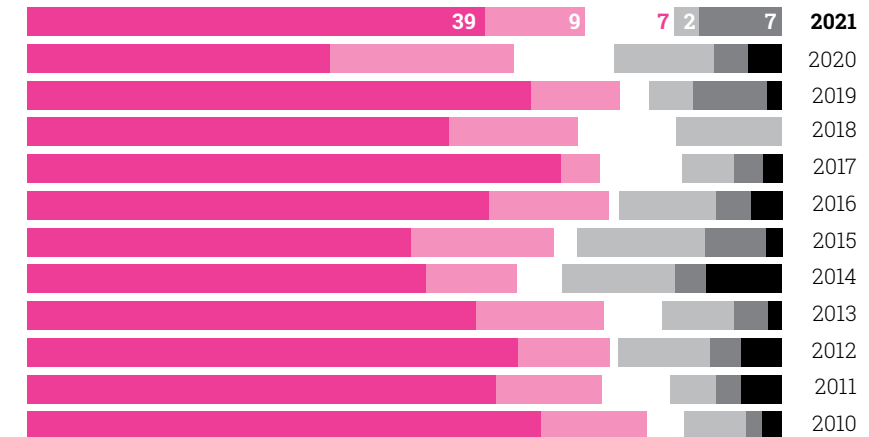
- Sim // Yes
- Não // No



### Veze que participou

Number of times participating

- 1
- 2 - 9



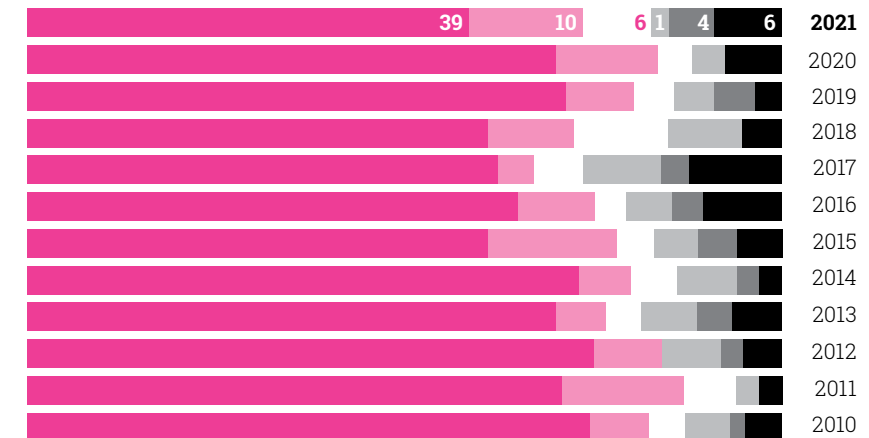
### Região de nascimento

Birthplace region

### Região de residência

Region of residence

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



# Prêmio PIPA 2021

## PIPA Prize 2021

### Conselho Prêmio PIPA PIPA Prize Board

**Roberto Vinhaes**

**Lucrécia 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

—

# Selecionados

## Shortlisted

**Castiel Vitorino Brasileiro**

**Denilson Baniwa**

**Ilê Sartuzi**

**Marcela Bonfim**

**Ventura Profana**

Os cinco Artistas Selecionados foram escolhidos em reunião do Conselho do Prêmio PIPA entre os 67 artistas participantes desta edição de 2021, baseado em sua trajetória e em suas páginas no site do Prêmio PIPA.

The five Shortlisted Artists were chosen at the PIPA Prize Board meeting from the 67 participating artists of this 2021 edition, based on their career and their profile pages on the PIPA Prize website.

# Castiel Vitorino Brasileiro

Vitória, ES, 1996 // Vive e trabalha no Planeta Terra // Indicada ao Prêmio PIPA 2019 e Artista Seleccionada do Prêmio PIPA 2021

Vitória, Brazil, 1996 // Lives and works on Planet Earth // PIPA Prize 2019 nominee and PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

[castielvitorinobrasileiro.com](http://castielvitorinobrasileiro.com)

—  
Artista, escritora e psicóloga, mestre em Psicologia Clínica pela PUC-SP. Vive a Transmutação como um desígnio inevitável. Dribla, incorpora e mergulha em sua ontologia Bantu. Assume a cura como um momento perecível de liberdade. Estuda e constrói espiritualidade e ancestralidade interespecífica.

—  
Artist, writer and psychologist, holds a master's degree in Clinical Psychology from PUC-SP. She lives the transmutation as an inevitable determination. She circumvents, incorporates and dives into her Bantu ontology. She takes healing as a perishable moment of freedom. She studies and builds interspecific spirituality and ancestry.



**"Corpoflor"**, 2016-2021, série fotográfica (acima e à direita) // **"Corpoflor"**, 2016-2021, photographic series (above and on the right)



## Castiel Vitorino Brasileiro: Maria Padilha das Estradas

Castiel Vitorino  
Brasileiro:  
Maria Padilha  
of the Highways

### Hélio Menezes

—

In a recent conversation with Tiganá Santana, inspired by one of his more captivating and enigmatic verses, “life is time before dust”, we were talking about the marked, albeit not always remarked upon, presence of Bantu cosmoperceptions in the formation of the African Diaspora in these parts. How they have shaped the Portuguese language reinvented in Brazil, the everyday thinking and praxis of Diaspora belief communities and the language of contemporary artists like Castiel Vitorino Brasileiro, who have immersed themselves in the aesthetic and philosophical waters of Central Africa for their research and work.

The verse is misleading. In it, life is understood as the moment of the breath that precedes and spreads *mpemba*, the magical kaolin that connects worlds, opens doors, and energizes and protects bodies. Dust here is not necessarily a metaphor for death; indeed, strictly speaking the word is just one of the metamorphic stages of life in this chain of thought that Castiel also follows. If all things turn to dust, Tiganá argues, then all things transmute matter, inhabit this threshold-place between presence and energy: “a pivot between existing frequencies and events that are yet to come”, as he puts it.



Numa conversa recente com Tiganá Santana, inspirada num de seus versos mais encantadores e enigmáticos - “a vida é o tempo antes do pó” -, comentávamos sobre a presença marcante, ainda que nem sempre remarcada, das cosmopercepções Bantu na formação dos lados de cá da diáspora africana. Estruturantes que são da língua portuguesa reinventada no Brasil, na cotidianidade do pensamento e práxis das comunidades de terreiro, na linguagem de artistas contemporâneas, como Castiel Vitorino Brasileiro, que têm mergulhado nas águas estético-filosóficas da África Central para a realização de suas pesquisas e trabalhos.

O verso é despistador: nele, entende-se por vida o instante do sopro que antecede e pulveriza a *mpemba*, esse caulim mágico que liga mundos, abre portais, energiza e protege corpos. O pó, aqui, não necessariamente metaforiza morte - a rigor, aliás, tal palavra não passa de um dos estados metamórficos da vida, nesse encadeamento de pensar que Castiel também traceja. Se todas as coisas viram pó, argumenta Tiganá, então todas as coisas transmutam a matéria, habitam esse lugar-limite entre presença e energia: “uma dobradiça entre frequências existentes e acontecimentos que ainda virão”, em suas palavras.



“**Quarto de Cura**”, 2018-2019, instalação realizada dentro da casa de Renato Santos, no Morro da Fonte grande, Vitória, ES (à esquerda) // “**Quarto de Cura**”, 2018-2019, installation held inside the house of Renato Santos, at Morro da Fonte grande, Vitória, Brazil (on the left)

“**Quarto de Cura. Espaço Percível de liberdade**”, 2021, Frestas, Trineal do Sesc, Sorocaba, SP // “**Quarto de Cura. Espaço Percível de liberdade**”, 2021, Frestas, Trineal do Sesc, Sorocaba, Brazil



"Hibisco", 2019, fotografia digital, Vitória, ES // "Hibisco", 2019, digital photography, Vitória, Brazil

According to this perception, existing as presence-body therefore implies succumbing to Time (he who inhabits the core of Iroko), the natural wasting of cells, the continual renewal of the epidermis, the bodily transformations driven by the most unlikely of mechanisms and desires: "living is being destined to transmutate".

Evidently, this way of reflecting on and living in the world owes nothing to the Cartesian cogito or mechanical thinking formulas that are believed to be able to dispense with pores, shivers, intuitions, sentiments and emotions as mechanisms for apprehending the unfathomable nature of what surrounds and constitutes human experience.

I remember this conversation because I believe that the terms of the dialogue are absolutely germane to the set of works that Castiel has been doing over the past six years. Born in Vitória, capital of the state of Espírito Santo, she has developed artistic enquiries that deliberately *eshuize*<sup>1</sup> Bantu teachings with studies in psychology, clinical practice, performative writing, and Macumba rites, cross-pollinating them in a zone of nebulosity and unpredictability.

With Castiel, we are invited to conceive of different notions of time and life, death and transformation; we are forced to continually review our own vocabulary and sensibilities toward the invisible, the unnameable; we are called upon to go beyond the ontological and epistemological binaries that hold up the modern Western colonial project.

A prolific artist and avid researcher, Castiel goes about moulding this complex world of reflections into videos, photographs, pottery, objects, performances, watercolours, temples, texts, courses, workshops, publications, podcasts. Using different languages and forms to embody much of her work, Castiel develops and applies an original and broad conception of the idea of **healing**. Because underlying the making of her works is a manifest proposal to bring about bodily states, affect the energy of those who interact with them, putting into practice a comprehensive notion of health that rejects sterile oppositions like body vs. mind, spirit vs. matter, biotic vs. abiotic.

Not surprisingly, herbs, shells, crystals, sun, salt, moon, eclipses, water, earth, flowers, palm oil, wind, stars, coal, secrets, stones, chakras, fire, anus and other powerful agents in the promotion of physico-chemical changes to relieve sickness are all central elements of her works. *Manjeriçã* [Basil] (2019), *Comigo-ninguém-pode* [With-me-nobody-can] (2018), *Hibisco* [Hibiscus] (2019), *Plantas que Curam* [Plants that Heal] (2018) and *Corpo-flor* [Flower-Body] (2016 - present) are examples of creative processes whose poetic language and title are indicative of the artist's profound engagement with the effects of "radical hybridism with lives from other kingdoms and worlds", to borrow her words.

Existir como corpo-presença, nessa percepção, implica portanto viver submetido a Tempo (aquele que habita o cerne do Iroko), ao desgaste natural das células, à renovação contínua da epiderme, às transformações corporais motivadas pelos mais insuspeitos mecanismos e desejos: "viver é destinar-se ao transmutativo".

Tal modo de refletir e viver o mundo, claro está, nada deve ao cogito cartesiano ou outras fórmulas maquínicas de pensamento que se acreditam capazes de prescindir dos poros, calafrios, intuições, sentimentos e emoções como mecanismos de apreensão do insondável que ronda e constitui a experiência humana.

Relembro essa conversa por acreditar que os termos do diálogo são de todo co-pertinentes ao conjunto de trabalhos que Castiel vem realizando nos últimos seis anos. Nascida na Fonte Grande, Vitória (ES), a artista vem desenvolvendo uma pesquisa que deliberadamente *exuzilha*<sup>1</sup> ensinamentos Bantu a estudos em Psicologia, prática clínica, escrita performática e macumbaria, entrecruzando-os numa zona de indiscernibilidade e imprevisibilidade.

Com Castiel, somos convidadas a conceber outras noções de tempo e de vida, de morte e transformação; impelidas a uma revisão contínua de nosso vocabulário e sensibilidades perante o invisível, o inominável; somos convocadas a superar os binarismos onto-epistemológicos que edificam o moderno projeto ocidental de colonialidade.

Artista profícua e pesquisadora inquieta, Castiel vem plasmando esse universo complexo de reflexões em vídeos, fotografias, cerâmicas, objetos, ações performáticas, aquarelas, templos, textos, cursos, oficinas, publicações, podcasts. Por meio de diferentes linguagens e formas com que dá corpo a boa parte de suas criações, Castiel desenvolve e aplica uma elaboração abrangente e original da ideia de **cura**. Pois subsiste à consecução de suas obras um propósito manifesto de estimular estados corporais, agir energicamente sobre aquelas que se relacionam com elas, pondo em prática uma noção integrativa de saúde que ignora oposições inférteis como corpo x mente, espírito x matéria, biótico x abiótico.

Não à toa, ervas, conchas, cristais, sol, sal, lua, eclipse, água, terra, flores, dendê, vento, estrelas, carvão, segredos, pedras, chakras, fogo, cu e outros agentes poderosos na promoção de mudanças físico-químicas em direção ao desadoecimento, são elementos centrais de seus trabalhos. *Manjeriçã* (2019), *Comigo-ninguém-pode* (2018), *Hibisco* (2019), *Plantas que curam* (2018) e *Corpo-flor* (2016 - presente) exemplificam processos criativos que trazem, na poética como no título, a implicação profunda da artista com os efeitos do "hibridismo radical com vidas de outros reinos e mundos", para recuperar seus próprios termos.

<sup>1</sup> Translated from the neologism 'exuzilhar', coined by Cidinha da Silva in reference to the deity Eshu.

<sup>1</sup> Conceito tomado por empréstimo a Cidinha da Silva.

**With her creations, Castiel shows us a lexicon that is all new, a world that cannot be reached through sight illuminated by reason.**

**Com suas criações, Castiel nos apresenta um léxico todo renovado, um mundo impalpável pelas lentes iluminadas da razão.**



This continuum that interconnects different ways of embodying life on Earth (“experience-bodies”, in Tiganá’s vocabulary), in which there is a cognoscitive interchange between different bodies inhabiting this planet, is at the root of two other fundamental and founding concepts embedded in the world sustained by Castiel’s work: the notions of **ephemerality** and **transmutation**.

For in the life-art of this artist-macumbeira, everything that lives is transitory, interpenetrating and modifying. Everything that inhabits the world makes up landscapes of one and the same ecology whose only certainty is impermanence. This principle of the inevitability of change leads to a radical denial of the post-Enlightenment belief in the linearity of time, which is manifested effectually and thought-provokingly in her work.



“Ponto Riscado”, 2020, fotografia //  
“Ponto Riscado”, 2020, photograph

Prime symptoms of this interrelatedness are *Ponto Riscado* [Scratched Point] (2020) and *Uma Noite sem Lua* [A Moonless Night] (2020), works in which the Bakongo cosmogram is invoked simultaneously as sign and signifier, as visual and agency-endowed. The round and crossed form of the symbol, cut through by the Kalunga, graphically encodes an intricate philosophical reflection on the fleeting nature of days and life, drawing an association between the passing of the hours and the cycles of birth-death-transformation. For the artist, this sacred symbol of Central African philosophies serves as a kind of visual writing that harks to ancestral times, a fecund avenue for conceptual and graphic language outside the rigid dictates of reason.

Perhaps this is why the sea repeatedly appears as a character and concept in her creations. Possibly informed by the ever-changing dance of the waves of the sea in layers, the ceaseless movement of ebbs and flows; by the fine line of the horizon, where water turns into air and air into water, beneath which the sun dips every day and is transmuted, dusking the day in a fleeting instant that melds with night-time – and the opposite being equally true.

This circular conception of time and the ocean can be seen in temples like *Nada Aqui se Acaba* [Nothing Here Ends] (2020), *Eclipse* (2021), *Quarto de Cura* [Healing Room] (2018, 2021) and *Local de Trava* [Tranny Place] (2019). With their orbicular design, these are places Castiel has called “short-lived spaces of freedom”; places open to unstable moments and impermanent situations of pause; places of inconstant equilibrium, the activation of ancestral memories and techniques for desubjectivization; places of delivery and reencounter.

This Kalunga-Atlantic is effectively a subject of constant reflection in Castiel’s work. The ocean features in works like *Vira Mar* [Becoming Sea] (2017), *Ouço o Mar* [I Listen to the Sea] (2018), *Quando Lembrei, Voltei* [When I Remembered, I Returned] (2019), *Não Sei*

Esse continuum que interliga diferentes formas de corporificação da vida na Terra (“corpos-experiência”, no vocabulário de Tiganá), de intercambialidade cognoscitiva entre carcaças diversas que habitam este planeta, está na base de outros dois conceitos fundantes e fundamentais para imiscuir-se no universo que a obra de Castiel sustenta: as noções de **efemeridade** e **transmutação**.

Pois na arte-vida dessa artista-macumbeira, tudo que vive é transitório, se interpenetra e modifica; tudo que habita o mundo compõe paisagens de uma mesma e só ecologia, cuja certeza é a impermanência. Este princípio da inevitabilidade da mudança engendra uma negação radical da crença pós-iluminista na linearidade do tempo, manifestando-se de maneira profícua e instigante em seus trabalhos.

Sintomas exemplares desse imbricamento são *Ponto Riscado* (2020) e *Uma noite sem lua* (2020), trabalhos nos quais o Cosmograma Bakongo é invocado simultaneamente como signo e significante, como visualidade e instrumento agentivo. A forma esférica e encruzilhada do símbolo, cortado pela kalunga, codifica graficamente uma intrincada reflexão filosófica sobre a transitoriedade do dia e da vida, aproximando a passagem das horas aos ciclos de nascimento-morte-transformação. A artista encontra nesse símbolo sagrado das filosofias centro-africanas, espécie de escrita visual que remonta a tempos ancestrais, uma possibilidade fecunda de linguagem conceitual e gráfica, fora dos ditames engessados da razão.

Talvez por esse motivo o mar reincida como personagem e conceito contumaz em suas criações. Quem sabe informadas pela dança mutante da ondulação marinha em camadas, do movimento incessante de vazantes e enchentes. Pela linha tênue do horizonte onde água se converte em ar e vice-versa, onde o sol diariamente mergulha e se transmuta, crepusculando o dia num instante fugidio que se confunde com a noite - o oposto sendo igualmente verdadeiro.

Essa concepção circular do tempo e do oceano se faz perceber em templos como *Nada aqui se acaba* (2020), *Eclipse* (2021), *Quarto de Cura* (2018, 2021) e *Local de Trava* (2019). Com suas arquiteturas orbiculares, trata-se de lugares que a artista vem chamando de “espaços perecíveis de liberdade”; isto é, locus de abertura de instantes instáveis e situações impermanentes de pausa, de equilíbrio inconstante, ativação de memórias ancestrais e técnicas de dessubjetivação, de entrega e reencontro.

Esse Atlântico-Kalunga é, com efeito, sujeito de reflexão permanente na prática de Castiel. O oceano protagoniza em trabalhos como *Vira mar* (2017), *Ouço o mar* (2018), *Quando lembrei, voltei* (2019), *Não sei mais sentir* (2018), *As formas que herdei, nas superfícies continuam* (2021) e *Eu sei respirar embaixo d’água* (2021), entre outros



“eu sei respirar embaixo d’água. me tirem daqui”, 2021, série //  
“eu sei respirar embaixo d’água. me tirem daqui”, 2021, series



**"Nada aqui se acaba"**, 2020, espaço perecível de liberdade, 4,5 m de diâmetro e 2,2 m de altura, São Paulo, SP // **"Nada aqui se acaba"**, 2020, perishable space of freedom, 4,5 m of diameter and 2,2 m of height, São Paulo, Brazil

*Mais Sentir* [I No Longer Know How to Feel] (2018), *As Formas que Herdei, nas Superfícies Continuum* [The Shapes I Inherited Remain on the Surfaces] (2021) and *Eu Sei Respirar Embaixo d'Água* [I Can Breathe Under Water] (2021), along with many others. Also in her (incredibly delicate) watercolours, composite forms of crustaceans, fish, cowries and other sea dwellers are hybridized in tones of pink, brown, and orangey yellow, forming compositions of great beauty and hypnotic power.

The circle format – apparently endless and beginningless – also serves the artist as a strong metaphor for the mutating ontology of Eshu, “the god of dialectic contradiction”, in the pithy definition given by Abdias Nascimento. With the power to kill a bird yesterday with a stone thrown today, the transmuting energy of Eshu and the spiralling time of the Pombagiras are indissociable from Castiel’s artistic work, for whom nothing is fixed, everything is in rotation.

For in spiritual African-Brazilian philosophies, Pombagira is the spirit who “hides a dagger in her corset, carries a switchblade in her suspender belt”. She is defiant, unclassifiable, a trickster, a rakish swindler; she is multiform, contradictory, neither man nor woman, neither saint nor demon; she confounds reason, thrives on secrets; “she spins in the sea, she spins in the square, she spins on the street”, so say the songs sung in her praise in places of worship.

tantos. Também em suas aquarelas (delicadíssimas), formas compostas de crustáceos, peixes, cauris e outros seres marítimos se hibridizam em tons rosáceos, marrons e amarelo-alaranjados, formando composições de grande beleza e força hipnótica.

O formato do círculo - sem fim aparente, tampouco começo - serve também à artista como metáfora forte sobre a ontologia mutante de Exu - “o deus da contradição dialética”, na definição sintética de Abdias Nascimento. Capazes de matar um pássaro ontem com uma pedra jogada hoje, a energia transmutante de Exu e o tempo espiralar das Pombagiras são indissociáveis da prática artística de Castiel, para quem nada é fixo, tudo está em rotação.

Pois nas filosofias espirituais afro-brasileiras, Pombagira é aquela que “esconde uma adaga no espartilho, carrega uma navalha na cinta-liga”. É insubmissa, inclassificável, dá rasteira e ginga na malandragem; é multiforme, contraditória, nem homem nem mulher, nem santa nem demônio; confunde a razão, viceja no segredo - “ela gira no mar, ela gira na praça, ela gira na rua”, como se canta nos terreiros em seu louvor.

*Não era meia noite era quase meio dia* (2020) e *O sétimo caminho da encruzilhada é o equilíbrio* (2020) são exemplos que sublinham a forte inspiração exusíastica que percorre o conjunto dos trabalhos de Castiel. Tal referência, contudo, e na contramão de uma certa tendência culturalista de apropriação do candomblé por movimentos algo cedícios da arte contemporânea, não se realiza na chave da representação superficial e simbolização folclorizantes. Parte e dirige-se, antes, à fundura que o status onto-filosófico de Exu-como-movimento propõe ao exercício do pensamento crítico e criativo.

Mas é em *Corpo-Flor* (2016-presente) que essa referência se revela de modo mais profundamente sistemático e continuado. Numa recusa radical dos termos e categorias criados pelo pensamento iluminista e suas mitologias de fixação de uma identidade una, essa série fotográfica de autorretratos põe em suspeita e em suspensão as categorias enganosamente estáveis de negritude como *uma raça* e da travestilidade como *um gênero*, marcadores de significados dados, imóveis e pretensamente pré-discursivos.

Realizando-a permanentemente desde 2016, a artista toma o próprio corpo, seu rosto em especial, como suporte e vitrine de um processo continuado de transfigurações, registrando (e fabulando) mudanças inevitáveis de uma corporeidade destinada a mudar-se. Trata-se de um exercício de repetição quase infinita da própria imagem-em-transformação, um gesto paradoxal de fixação no tempo de um estado, em realidade, incapturável, que não se permite estacionar em versão definitiva.



"Lua em Câncer", 2020, série Aquarelas  
// "Lua em Câncer", 2020, Aquarelas series

*Não era Meia Noite era Quase Meio Dia* [It Wasn't Midnight it was Almost Midday] (2020) and *O Sétimo Caminho da Encruzilhada é o Equilíbrio* [The Seventh Path from the Crossroads is Balance] (2020) are examples that underline the strong eshustastic inspiration that permeates all Castiel's work. Yet this reference – and running counter to a certain culturalistic tendency on the part of somewhat unsavoury movements in contemporary art to appropriate Candomblé – does not take place under the token of folkifying superficial representation or symbolization. Rather, it stems from and is directed to the depth that the ontological and philosophical status of Eshu-as-movement proposes for the exercise of critical and creative thinking. But it is in *Corpo-Flor* [Flower-Body] (2016 – present) that this reference is revealed in a more deeply systematic and continuous way. In a radical rejection of the terms and categories created by Enlightenment thinking and its mythologies of a single set identity, this series of photographic self-portraits casts doubt on and suspends the deceptively stable categories of blackness as one race and transvestality as one gender, markers of given, unchanging and putatively pre-discursive meanings.

Having worked on this consistently since 2016, Castiel has made her own body, and especially her face, a support and showcase for a continuous process of transfigurations, registering (and fabulating) inevitable changes in an embodiment destined to mutate. It is an almost infinite exercise in repetition of her own image-in-transformation, a paradoxical gesture of setting in time of a state that is actually uncapturable, which refuses to be held still in a definitive version.

In this sense, the serialization of images of herself in this set of portraits made of ephemerality, unlike Frida Kahlo's self-portraits or those of the expedients of reproducibility typical of Pop Art, does not set about stabilizing a subjectivity that is reaffirmed through repetition. Rather, it points to the ongoing disintegration of dividuals<sup>2</sup>, known to be permanently degradable.

I would even hazard to say that the way Castiel has aerated contemporary art in Brazil equally indicates a dividual who cannot be slotted into the geographical delimitations imposed by the artificial frontiers of colonialism. Despite having in her surname the nation to whom those born in these lands south of the equator belong, Castiel is not a Brazilian artist. In fact, her work denies the idea of Brazil, exposing the ethical and discursive limits of the fiction of Brazilianness to take on and embrace the world.

For it is by diving into the Great Kalunga, the cyclical to-and-fro of salt waters, that her work can be sensed. Walking through moonless nights against the flow of the Atlantic, the radical nature of her ethical and aesthetic proposal emerges in all its strength and lyricism:

<sup>2</sup>

Concept proposed by Marilyn Strathern, for whom gender constructs in pre-colonial Melanesia are incompatible with the western binaries of male/female, public/private. She therefore substitutes the unifying notion of the (indivisible) "individual" with the elastic and fractionable concept of "dividual".

Nesse sentido, a serialização de imagens de si nesse conjunto de retratos feitos de transitoriedade, diferentemente dos autorretratos de Frida Kahlo ou dos expedientes de reprodutibilidade típicos da pop-art, não visa a fixação de uma subjetividade que se reafirma pela repetição. Aponta, antes para a desintegração contínua de um divíduo<sup>2</sup> que se sabe permanentemente decomponível.

Indo além, arrisco dizer que a oxigenação que Castiel tem trazido à produção de arte contemporânea feita no Brasil indicia igualmente um divíduo que se sabe incabível nas delimitações geográficas impostas pelas fronteiras artificiais do colonialismo. Apesar de carregar no sobrenome o gentílico próprio às nascidas nestas terras ao sul do Equador, Castiel não é uma artista brasileira. Seus trabalhos, em verdade, negam a ideia de Brasil, expõem os limites éticos e discursivos da ficção da brasilidade: ganham e se voltam ao mundo.

Pois é mergulhando na Kalunga Grande, no balanço cíclico das águas salgadas, que seu trabalho se faz sensível. Caminhando por noites sem lua, no contrafluxo do Atlântico, a radicalidade de sua proposta ética e estética emerge com maior força e lirismo:

só quem sabe onde é Luanda saberá lhe dar valor.

<sup>2</sup>

Conceito tomado por empréstimo a Marilyn Strathern; para a autora, as construções de gênero na Melanésia pré-colonial são incompatíveis com os binarismos ocidentais masculino x feminino; público x privado. Ela substitui, assim, a noção unificadora de 'indivíduos' (indivisíveis) pelo conceito elástico e fracionável de 'divíduos'.

**"O estado sólido do fogo é a saudade"**, 2021, Casa de Vó Elida, Morro da Fonte Grande, Vitória, ES // **"O estado sólido do fogo é a saudade"**, 2021, Vó Elida's House, Morro da Fonte Grande, Vitória, Brazil



## Luiz Camillo Osorio conversa com Castiel Vitorino Brasileiro

Luiz Camillo Osorio in conversation with Castiel Vitorino Brasileiro

**Castiel, let's start with your education in Espírito Santo, and later in São Paulo. Despite being very young, your work shows a shared background of Clinical Psychology, visual arts, and Afro-Brazilian spirituality. How do these knowledges - usually so distinct in their specific institutionalities - integrate and constitute a practice so unique of poetic convergences and disciplinary displacements?**

I believe it's because I was raised in a way that didn't let me forget the inseparability between my organs and the members of my body, or between my body and the biotic community that bred me and fed me during the first decades of this incarnation: the Fonte Grande community. What we have are distances that in Brazil are mixed through whitening. But even though I have "Brasileiro" as my last name, I've never belonged to this country, and I also don't belong to the story of the Universal Subject, proposed by psychoanalysis and psychologies, much less to any religion. Religions are boats and spirituality is the sea. On surface I may be Castiel Vitorino Brasileiro, but when I dive that name doesn't matter anymore, nor any of those modern mythologies incarnated in me (Blackness, Travestiness). Because my blood belongs to the waters, not to Brazilianness. I don't have any institutional pact; I'm not interested in defending the history of my professions, because I don't care about proving to the whitenesses and cisgenderesses that I'm a psychologist, artist and writer. I already am; I meet the requirements, and therefore I do not succumb to them. Then I realize that you, humans, get scared and bothered by my non-accountability regarding your history, your truth. The fact is that I was born in Brazil, decided to follow some careers, but my story does not end here, nothing does. Yes, I must declare: catholic and neopentecostal religiosities are essential to the establishment and maintenance of modernity's racial violence. Psychoanalysis and psychologies also feed on the same matter or substance co-opted by capitalists and religions: the soul, or, in other words, thought, cognition, subjectivity. Intuition is an exercise for the soul, and the soul is a substance for spirituality, and the body in which the soul lies integrates eco-social stories. In other words, Capitalism, Psychologies, Psychoanalysis and Afro-Brazilian religions integrate modernity and use the same sources to survive; drink from the same fountain, despite giving different names to it. You call me Castiel, Black, Travesti, psychologist, artist. Yes. But in the bottom of the ocean, none of this matter, that is what my life, my work is about: the good death, kalunga.

**One thing that calls my attention is the variety of languages you manipulate in your art-making process - which is in a way a making of yourself. Watercolors (wonderful ones, by the way), photographs, photo-performances, ceramics, movies, installations. And they're always activating a dimension of signs, bodies, and interaction with the other, that is at the same time very material and very spiritual. How do you choose the processes you work with, the languages you put into play for their poetry?**

I create because I want to have a good death. And every time I create, I transfigure layers and threads of my soul into shapes, textures, smells, earthling colors. Check the series "Corpoflor" (Body-flower). Currently I create in order to leave planet Earth and connect with an intergalactic dimension of my existence. Because I've learned to love the creation process, I've learned to love my purpose - the one which tells me the unpredictability of shape will prevail as long as you choose the good death; that which is announced with every watercolor created, because drawing with water or creating temples are ways to remind me when I die, I'll be back not for the

**Castiel, começemos pela sua formação no Espírito Santo e depois em São Paulo. Apesar de muito jovem, seu trabalho evidencia uma formação partilhada entre a psicologia clínica, as artes visuais e a espiritualidade afro-brasileira. Como estes saberes, normalmente tão distintos em suas institucionalidades específicas, foram se integrando e constituindo uma prática tão singular de convergências poéticas e deslocamentos disciplinares?**

Acredito que seja porque eu fui criada de um jeito que não me deixou esquecer da inseparabilidade de meus órgãos e membros em meu corpo, ou do meu corpo com a comunidade biótica que me pariu e me alimentou nas primeiras décadas desta encarnação: a Fonte Grande. O que há são distâncias e que no Brasil são misturadas através do embranquecimento. Mas, ainda que em meu nome haja Brasileiro, nunca pertenci a esta nação, e também não pertencço à história do Sujeito universal, proposto pelas psicanálises e psicologias, e muito menos a nenhuma religião. Religiões são barcos, a espiritualidade é o mar. E se aqui na superfície sou Castiel Vitorino Brasileiro, quando mergulho já não importa este nome, ou tais mitologias modernas encarnadas em mim (negritude, travestilidade), porque meu sangue pertence às águas, e não à brasilidade. É que eu não tenho nenhum pacto institucional, não me interessa em defender a história de minhas profissões, porque não me importo em provar para as branquitudes e as cisgeneridades que sou psicóloga, artista e escritora. Eu já sou, cumprio com os requisitos, e ainda assim não sucumbo a eles. Então percebo que vocês, Humanos, se assustam e se incomodam com minha desresponsabilização para com suas histórias, suas verdades. O fato é que eu nasci no Brasil, decidi ter algumas profissões, mas minha história não acaba aqui, nada daqui aqui se acaba. Sim, me é preciso anunciar: as religiosidades católicas e neopentecostais são fundamentais para a instauração e sustentação da modernidade como violência racial. Psicanálises e psicologias também utilizam da mesma matéria, assunto, substância ordenada pelos capitalismo e religiões: a alma; ou, dita de outra maneira, o pensamento, a cognição, a subjetividade. Sem dúvidas, esse é um dado importante a se dizer, que a intuição é o exercício da alma, a alma é a substância da espiritualidade, e o corpo no qual a alma se faz presente, integra histórias ecossociais. Em outras palavras, Capitalismo, Psicologias, Psicanálises e religiões afrobrasileiras integram a modernidade e utilizam das mesmas matérias para sobreviver, desejam o mesmo alimento, ainda que o nomeiam de modos diferentes. Vocês me nomeiam Castiel, negra, travesti, psicóloga, artista. Sim. Mas no fundo do mar não me importa, e é disso que se trata minha vida, minha obra: a boa morte, kalunga.

**Um aspecto que me chama a atenção é a variedade de linguagens que você manipula em sua construção artística - que não deixa de ser também uma construção de si mesma. São aquarelas (maravilhosas, por sinal), fotografias, foto-performances, cerâmica, filmes, instalações. Sempre ativando uma dimensão ao mesmo tempo muito material e muito espiritual dos signos, dos corpos, da interação com o outro. Como se dá esta escolha dos processos de trabalho, das linguagens postas em cena por sua poética?**

Eu crio porque quero morrer bem. E toda vez que crio, eu transfiguro camadas e filamentos de minha alma, em formas, texturas, cheiros e cores terráqueas; vejam a série *Corpoflor*. Atualmente eu crio para conseguir sair do Planeta Terra, me conectar com a dimensão intergaláctica de minha existência. Porque aprendi a ser apaixonada pela criação, aprendi a amar meu desígnio, aquele me diz: a imprevisibilidade da forma permanecerá, enquanto você acolher

moments I didn't live at the bottom of the ocean, but to remind me that I was never out of the ocean, because blood flows in me. That is why I create images, ceramics, dances, texts, movies, because I choose unpredictability. I wake up and feel that I must draw with water. I sleep and I feel that I must dance, work with clay or make a movie. I create because I get hungry, and I choose the technique in accordance with my hunger.



**"Acredito que existem pois não cultuo os dias que duvidei do meu destino",** 2021, série, pintura em aquarela, Vitória, ES // **"Acredito que existem pois não cultuo os dias que duvidei do meu destino",** 2021, series, watercolour painting, Vitória, Brazil

**A noteworthy aspect of your production is the poetry of your titles, being themselves poetic addressings: "Quando o segredo é revelado, o mistério não é roubado" (When secret is revealed, the mystery is not stolen); "Lembrar da maldição, sentir a profecia" (Remember the curse, feel the prophecy); "O estado sólido do fogo é a saudade" (The solid state of fire is longing), and so on. Do they turn up during your art-making process? Or do they exist beforehand and wait to be materialized in the art work?**

I don't know how to answer that. I don't know, because there is really no explanation when these miracles or smiles occur. I choose titles when I'm relaxed, and that doesn't always happen. I think in many languages, Portuguese, English, Kimbundu, Pajubá, Spanish. In this moment, I know my titles are reminders or invitations, and also poems. I often start to write the title of a work, and I continue to change it into a poetic paragraph. Then I stop and say: "Take it easy, breathe in, you don't need all that because an image is enough." Then I answer to myself: "But an

image does not depend on words." So I generally choose to resume the title in a separate framework, and single out the sentence that shall be said when necessary. However, no language precedes my body. If that happens, there is racial violence. That is why my titles emerge during what goes on in my creations. And for that translation you're asking of me towards an understanding "à brasileira", I say that my creation doesn't correspond to chronological time. I have another rhythm; immeasurable to the figures we call numbers. So I really don't know how to answer that.

**I find it very interesting when you say that you're not worried about categories such as Afro-Brazilian, Travesti art etc; that you feel a radical distance from Brazilianness; that you belong to planet Earth and its elements – fire, water and earth –; that you're seeking to create what you call "perishable spaces of freedom". All that is very instigating, actual and urgent. Tell me more about it.** Yes, I go to Macumba centers and I'm often disrespected there. Not in all of them, but unfortunately travestiphobia is very common in those temples. To become aware of the colonization happening in those healing spaces has allowed me to disenchant the idea of freedom as a Christian paradise, of art as a museum artifact, and of clinic as a practice to be carried out solely inside the White Cube. I also find very important the links I make between Brazilian quilombos, the incompetent *Lei Áurea* (Golden Law) and the mediocre white abolitionists that did nothing but develop empathy amongst themselves. That is, they put themselves into the shoes of enslaved people, when what needs to be done it to put yourselves in your place of inheritors of colonial wealth, of plunders and colonizers. Freedom and cure, in Brazil, are words and experiences that walk together and get mixed up, confused. In my poetics, I propose healing as a perishable moment of freedom, and acknowledge freedom as a real event,

a boa morte, essa, que se anuncia a cada aquarela que se cria, porque desenhar com água ou criar templos, são modos de me fazer lembrar que quando eu morrer, voltarei não para buscar os instantes que não vivi no fundo do mar, mas para me fazer lembrar que nunca estive fora do mar, porque em mim há sangue. Por isso eu crio imagens, cerâmicas, danças, textos, filmes, porque eu decido pela imprevisibilidade. Eu acordo e sinto que preciso desenhar com a água, eu durmo e sinto que preciso dançar, tocar o barro ou criar um filme. Eu crio porque tenho fome e escolho a técnica de acordo com a minha vontade de comer.

**Um dado notável é a poesia dos seus títulos, que já são eles próprios endereçamentos poéticos: "Quando o segredo é revelado, o mistério não é roubado"; "Lembrar da maldição, sentir a profecia"; "O estado sólido do fogo é a saudade", e por aí vai. Eles surgem junto ao fazer das obras? Eles já existem de antemão e aguardam materialização em obra? Não sei te responder. Não sei dizer sobre este porque, pois não há explicação quando me acontece esses milagres, ou sorrisos. Eu escolho títulos quando consigo relaxar, e nem sempre tenho conseguido... Eu penso em várias línguas... portugues, inglês, kimbundo, pajubá, espanhol. Neste momento, sei que meus títulos são lembretes ou convites, e também poemas. É comum que eu comece a escrever o título de um trabalho e continue a transformá-lo num parágrafo poético. Então eu paro e me digo: vai com calma, respira, não precisa disso tudo porque a imagem basta. Ai eu me respondo: mas imagem não depende da palavra. Então geralmente eu opto por continuar o título em outra aba e decido pela frase que será dita quando for necessário. No entanto, nenhuma linguagem antecede meu corpo, e quando isso acontece, há a violência racial. Por isso meus títulos surgem durante o que se passa, na criação. E nesta tradução que me solicita, rumo ao Entendimento à *brasileira*, digo que minha criação não corresponde ao tempo cronológico, meu ritmo é outro, imensurável aos desenhos que chamamos de números. Então não sei responder essa pergunta.**

**Acho muito interessante quando você diz não estar preocupada com categorias tais como arte afro-brasileira, arte-travesti etc. Que você se sente numa distância radical da brasilidade. Seu lugar é o planeta Terra. Seus elementos o fogo, a água, a terra. Buscando criar o que você denomina "templos e espaços percíveis de liberdade". Tudo isso é muito instigante, atual, urgente. Fale um pouco sobre isso.** Sim, eu frequento terreiros de macumba e geralmente também sou desrespeitada dentro deles. Não em todos, mas infelizmente é comum a travestifobia nestes templos. Perceber a colonização acontecendo nestes espaços de cura, me permitiu desencantar da ideia de liberdade como o paraíso cristão, da arte como objeto museológico, e da clínica enquanto exercício a ser feito apenas dentro do cubo branco. Importante também me são os enlaces que faço entre quilombos brasileiros, a incompetente Lei Aurea e a/os brancas/os abolicionistas medíocres que não conseguiram fazer nada além de criar empatia entre si, ou seja, se colocaram no lugar das pessoas escravizadas, quando o que é necessário a ser feito, é se colocar em seus lugares de herdeiros da riqueza colonial, de saqueadores, de colonizadores. No Brasil, a liberdade e a cura são palavras e experiências que caminham juntas e se confundem. Em minha poética, eu proponho a cura como um momento percível de liberdade e percebo a liberdade como um acontecimento real, no entanto, insondável à linguagem, e imprevisível às formas conhecidas. Eu articulo a liberdade para pessoas negras e indígenas, essa é a minha preocupação, mas sei que meu alcance ultrapassa minhas coordenadas iniciais. Então, a liberdade não é um espaço, mas um acontecimento que inaugura espacialidade e também temporalidades, porque ainda que esta liberdade nos arremesse



although unfathomable to language, and unpredictable to known shapes. I confabulate freedom to Black and native people. That is my concern. But I know my reach exceeds my initial coordinates. Therefore, freedom is not a space, but an event that sets up spatiality and also temporalities. Even though this freedom throws us into vital moments in which the category of space-time doesn't apply, freedom is ephemeral, and when it ends, we see ourselves inhabiting places of violence. It comes and goes. So the challenge is to create a space that accommodates mechanisms, tools and conditions so that this freedom can be established. Freedom - to us who are dark - is becoming indescribable to gender, race and whichever modern markers/predictions/mappings that are daily used to translate us. In order for that to happen, I've decided to radicalize my poetics by embracing the ephemerality of shape, and with that I've decided temples are built only once. These spaces interact with history and the ecological conditions of each environment in which they are created. That is why repetition is not a possibility. The work *Quarto de Cura* (Healing Room) is the only one that allows the possibility of being installed in several places; in each one of those territories there is a new *Healing Room*. That's what freedom is about: embracing the river-like, liquid condition of life; embracing the transfiguration.



–

**The installation “Quarto de Cura” (Healing Room) took place between December 2018 and January 2019. Could you explain how it worked? Can we call it an installation? Was it activated by people and you? Did it work with scheduled visits? What do you find therapeutic about your work? What connects and what separates art and therapy?** I think the category Installation has traditionally corresponded to the poetic and curatorial interests and of a while Brazilian elite, with which I have no desire to associate myself with, even though my work has been sometimes placed by the Brazilian curatorial agenda - inside and outside the country - in dialogue with artists such Hélio Oiticica and Lygia Clark. Or

sometimes even with Nise da Silveira. My story is a different one. I do not make art-therapy, I do not fetishize the favela and its architecture, and I'm not interested in reflecting on emotional and sensitive castrations of whiteness with my work. I am interested in stories of Stela do Patrocínio, Arthur Bispo do Rosário and so many other Black and native people that were incarcerated and psychiatrized as well for their aesthetic doings, which showed life beyond the existential limits imposed by the category/tool/methodology/mythology of The Modern Subject. We could restart the history of dance and performance in this country from the first arrest of Black men for practicing capoeira. We could start the history of Brazilian art by looking into the fact that police stations became museums as they looted Afro-Brazilian temples of their sacred objects. We should start the history of the body from the catechizing of native people, which were obligated to kneel and pray to a phallic God that is also used by psychologies and psychoanalysis to tell us that Black families are dysfunctional and that gender transition is a disorder. So to answer your questions, we need time and joint, because those are

em momentos vitais cuja categoria de tempo-espaco não sirva, a liberdade é efêmera e quando em seu fim, nos vemos habitando lugares de violência. É um vai e vem. Então o desafio é criar um espaço que contenha mecanismos, ferramentas e condições para que essa liberdade possa ser instaurada. A liberdade para nós escuras é tornar-se indescritível aos gêneros, raças e quaisquer marcadores/previsões/mapeamentos modernos que cotidianamente nos traduzem. Para que isso aconteça, eu decidi radicalizar minha poética acolhendo a efemeridade da forma e com isso decidi que os templos são construídos apenas uma vez. Esses espaços interagem com a história e condições ecológicas de cada ambiente em que é criado. Por isso não é cabível a repetição. Ainda na obra *Quarto de Cura*, a única em que há a possibilidade de ser instaurada em vários lugares, em cada um desses territórios, existe um novo *Quarto de Cura*. E é disso que se trata a liberdade: o acolhimento da condição fluvial, líquida da vida, o acolhimento da transfiguração.

–

**Você poderia explicar como funcionou a instalação “Quarto de Cura”, realizada entre dezembro de 2018 e janeiro de 2019. Podemos chamar de instalação? Ela era ativada pelas pessoas e por você? A dimensão da cura funcionava com visitas agendadas? O que há de terapêutico no seu trabalho? O que**

**junta e o que separa arte e terapia?** Eu penso que a categoria Instalação tradicionalmente tem correspondido a interesses poéticos e curatoriais de uma elite branca brasileira, com a qual eu não tenho nenhum interesse em similar-me, ainda que meu trabalho em alguns momentos seja colocado, pela agenda curatorial brasileira - no Brasil e fora dele - em diálogo com tais artistas, como Hélio Oiticica e Lygia Clark. Ou até mesmo com Nise da Silveira. Minha história é outra, eu não faço arte terapia, eu não fetichizo a favela e suas arquiteturas, e não estou interessada em refletir sobre as castrações emocionais e sensitivas da branquitude, com minha obra. Me interesse pelas histórias de Stela do Patrocínio, Arthur Bispo do Rosário e de tantas outras pessoas negras e indígenas que foram encarceradas e psiquiatrizadas também pelos seus fazeres estéticos, que demonstravam a vida além dos limites existenciais impostos pela categoria/ferramenta/metodologia/mitologia Sujeito Moderno. Poderíamos recomeçar a história da dança e da performance, deste país, a partir da primeira prisão de homens negros por praticarem capoeira. Poderíamos começar essa história da Arte Brasileira analisando o fato de que delegacias policiais tornam-se museus na medida em que saquearam de templos afrobrasileiros, seus objetos sagrados. Devemos começar a história do corpo, a partir da catequização de pessoas indígenas, que foram obrigadas a ajoelhar e orar ao Deus fálico que também é utilizado por psicologias e psicanálises para nos dizer: famílias negras são desestruturadas, a transição de gênero é um transtorno. Então, para responder às suas perguntas, nós precisamos de tempo e esforço conjunto, porque são questões que, se analisadas de modo ético, nos mostram que de fato o Brasil deve chegar ao fim. Sim, posso afirmar que *Quarto de Cura* é um território precível de liberdade, são zonas de suspensão criadas dentro dessa geografia amaldiçoada. No fim do ano de 2018, meu mestre de congo Renato Santos visitou a exposição coletiva Malungas, curada por Rosana Paulino e integrada por mim, Charlene Bicalho e Kika Carvalho no Museu Capixaba do Negro. Naquela visita, Renato me convidou para montar o *Quarto de Cura* dentro de sua casa, no morro



**“Leve-me, faça-me sua. Preciso de você.”**, 2021, série fotográfica, morro da Fonte Grande, Vitória, ES // **“Leve-me, faça-me sua. Preciso de você.”**, 2021, photo series, at Morro da Fonte Grande, Vitória, Brazil

question that, if analyzed in an ethical manner, show us that Brazil should in fact come to an end. Yes, I can affirm that *Quarto de Cura* is a perishable space of freedom, are suspension zones created within this cursed geography. At the end of 2018, my congo master, Renato Santos, visited my collective exhibition *Malungas*, curated by Rosana Paulino and integrated by Charlene Bicalho, Kika Carvalho and myself at Museu Capixaba do Negro. In that visits, Renato invited me to set up *Quarto de Cura* at his house, at Fonte Grande hill. And so I did: I went back and forth between work and the hospital where my grandfather, Benedito Brasileiro, was admitted three days before the grand opening. My grandfather Bininho died while *Quarto de Cura* was taking place. He always told us he wanted to die at the edge of the woods of Fonte Grande, where we lived. In that Healing Room, I made myself available to visits, spending several hours inside the room welcoming people. We would talk about traumas, we would create music, photographs, we would cry and I'd ask the following question: "What is healing?" I recorded some of those testimonials, and then I elaborated a soundtrack that became the music for the movie *Lembrar daquilo que esqueci* (Remember what I had forgotten - 2019). Some people from the community understood that I had opened a Macumba center in Fonte Grande and was offering blessings, like it used to happen in the neighborhood's past. Today I know that they were right, because my art work is a spiritual, clinical work, that is, it's an exercise for and from the soul, an intuition. It was very important to build that Room, because it contributed to the history of Fonte Grande hill as a quilombola territory, even if the City Council of Vitória and the Brazilian State don't recognize it as one. I provided days and hours and waited for people to come visit me. In those encounters, I noticed linkages of pleasure and a fetish that had not yet been elaborated by me with the proper care and courage. I'm blick, and in Brazil people expect servitude from me. Fetishes such as Tia Anastácia and the Black Old Lady that heals white people, or Wet Nurses are daily used by you in order to approach and bond with me, whether in clinic or in art. Later, I published my book *Quando encontro vocês: macumbas de travestis, feitiços de bixas* (When I meet you: Travesti macumba and Queer witchcraft - 2019).

**It's hard to deal with your work. There is helplessness and strong energies. What would you say to someone who is getting acquainted with your work, your poetics, and does not know where to turn?** Remain in the misunderstanding or you will rape me with your enlightenment wishes, which whitens me in order to find out the tone of my skin. I'm nothing beyond a dark creature, *una mujer invertida, un hombre maldito, una flor, una tormenta. Si, soy tudo isto pero no se mi nombre. Pois soy tudo isso. Pois no soy nada mas que un respiro citrico. La forma de la menya. Kalunga.*\*

**How did the pandemic affect you and your work? What will never be the same?** I lived what was necessary to me, with the wisdom I had to offer myself. What transfigured was my interests, I'm disenchanted. I do no longer wish to be with you.

\*We chose to keep this passage in Spanish, because translating it would impair the symbolic meaning of the artist's statement.

Próxima página // Next page

**"Quarto de Cura. Espaço Perecível de liberdade"**, 2021, Frestas, Trienal do Sesc Sorocaba, SP // **"Quarto de Cura. Espaço Perecível de liberdade"**, 2021, Frestas, Triennial of Sesc Sorocaba, Brazil

da Fonte Grande. E assim eu o fiz: perambulava entre o *Quarto* e o hospital onde meu avô Benedito Brasileiro foi internado 3 dias antes da inauguração da obra. Meu avô Bininho morreu enquanto o *Quarto de Cura* acontecia, e ele sempre nos dizia que queria morrer na boca da mata da Fonte Grande, lá onde morávamos. Neste *Quarto de Cura*, eu me disponibilizei às visitas, passava várias horas dentro do cômodo recebendo as pessoas. Conversamos sobre traumas, criamos músicas, fotografias, chorávamos e eu perguntava a algumas a seguinte questão: o que é cura? Então, gravei alguns desses depoimentos, e após elaborei uma obra sonora que transformou-se no som do filme "Lembrar daquilo que esqueci"(2019). Algumas pessoas do morro entenderam que eu tinha aberto um centro de macumba na Fonte Grande, e estava oferecendo benzimento, como acontecia no passado do bairro. Hoje sei que sim, elas estavam corretas, porque minha obra é um trabalho espiritual, clínico, ou seja, um exercício da alma, a intuição. Foi importante construir aquele *Quarto*, porque contribui para a história do morro da Fonte Grande como uma área quilombola, ainda que a prefeitura capixaba e o estado brasileiro não o reconheçam como tal. Eu disponibilizava dias e horários e esperava as pessoas virem me visitar. Nesses contatos, percebi enlances do prazer e o fetiche que ainda não havia sido elaborado por mim com o cuidado e coragem necessários. Eu sou retinta, e no Brasil as pessoas esperam de mim servidão. Cotidianamente fetiches como da Tia Anastácia, da Nega Velha que cura brancos, da Ama de Leite, são utilizadas por vocês para se aproximarem e vincularem-se comigo, seja na clínica ou na arte. Eu terminei aquele *Quarto de Cura* muito feliz, alimentada, agoniada e esgotada. Após, lancei o livro "Quando encontro vocês: macumbas de travestis, feitiços de bixas" (2019).

**É difícil lidar com sua obra, há desamparo e há energia. O que você diria para quem começa a se aproximar do seu trabalho, da sua poética e não sabe por onde se orientar?** Permaneça no desentendimento ou violentar-me com o seu desejo iluminista, que me embranquece para tentar saber da totalidade de mim. Não sou nada além de uma criatura escura, *una mujer invertida, un hombre maldito, una flor, una tormenta. Si, soy tudo isto pero no se mi nombre. Pois soy tudo isso. Pois no soy nada mas que un respiro citrico. La forma de la menya. Kalunga.*

**Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual?** Vivi o que me era necessário, com a sapiência que eu tinha a me oferecer. O que transfigurou foi o meu interesse, me desencantei. Atualmente eu não mais desejo encontrar vocês.



**"A cambonagem e o incêndio inevitável"**, 2021, still de filme // **"A cambonagem e o incêndio inevitável"**, 2021, movie still



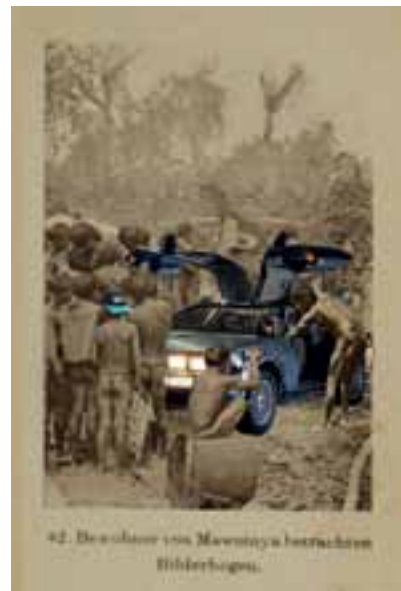


# Denilson Baniwa

Barcelos, AM, 1984 // Vive e trabalha em Niterói, RJ // Vencedor do PIPA Online 2019 e Artista Selecionado do Prêmio PIPA 2021

Barcelos, Brazil, 1984 // Lives and works in Niterói, Brazil // PIPA Online 2019 winner and PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

[behance.net/denilsonbaniwa](https://www.behance.net/denilsonbaniwa)



**"De Volta pro Futuro"**, 2021, colagem digital, dimensões variáveis //

**"De Volta pro Futuro"**, 2021, digital collage, variable dimensions

**"Star Wars"**, 2021, colagem digital, dimensões variáveis (à direita) //

**"Star Wars"**, 2021, digital collage, variable dimensions (on the right)

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

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



**"Contatos Imediatos de Terceiro Grau"**, 2021, colagem digital, dimensões variáveis // **"Contatos Imediatos de Terceiro Grau"**, 2021, digital collage, variable dimensions



Maismahlen, Taulipáng.

## Entre dois mundos Between Two Worlds

Rachel Cecília de Oliveira

Denilson Baniwa is a frontier artist. He inhabits the frontiers between his own world, which we shall call Baniwa, and ours. He produces images addressed to us whites. Not a reference to the phenotype, but to our adherence to the culture of our colonizers. From this in-between place he promotes a kind of visual and critical education for the public from an indigenous viewpoint. In keeping with his objective, he does not explicitly use the oral and visual memory of his people, as the production and reproduction of indigenous language has been transformed into something that is exotic and duly hierarchized by Europe.

Baniwa inhabits the frontier to generate communication, which is why he employs, in the so-called highbrow art, the much-maligned culture industry. Criticized since the well-known text by Adorno and Horkheimer published in 1947, it is incorporated precisely for its communicative capacity and almost universal presence. He is not interested in any praise or criticism for its devices, common in the history of art, but rather the virtually unrestricted communicative capacity of its language. The culture industry is one of his main tools of work, operating as a mediator of the tension in his works, serving to mock or ridicule. I would even go so far as to say that Baniwa produces a contemporary reworking of the attitude taken by Feliciano Lana, an artist from the Desana people, when referring to a priest with whom he had established contact: if he doesn't understand, I'll draw it.

The artist "draws" to tell the story his people share with other original peoples. His works operate as a kind of memory/warning of the permanent erasure and genocide that our society imposes on the different peoples that inhabit these lands. Memory, because we choose to forget that for these people the transition from colony to empire and from empire to republic meant very little. Perhaps we have chosen to pretend that the conflicts are sporadic. So the artist's trajectory reproduces the logic of the indigenous movement. His artworks are a continuation of the work he engages in as part of the fight for the survival and dignity of native peoples. His aim is to construct an imaginary that tells this history that is constantly being erased and diminished.

This becomes clear in his work *War Boys*, in which a toy gun is used to allude to the violence that marks the action of the supposed owners of the lands. This harmless water pistol points to the naturalization of violence and the disproportion between dominators and dominated. It also brings to mind the now well-known distortion of Sérgio Buarque de Holanda's expression "congenial man".

*War Boys* makes direct reference to the metaphorization of the cultivation of social monoculture - something that has ceased to refer solely to a method of growing crops to become a model of society. A society that would be uniform, hegemonic, which prevents and abhors the existence of difference. A society that cultivates the monoculture of race, sex, social interactions, gender and class. Even cultivating geographical monoculture.

Denilson Baniwa é um artista de fronteira. Habita as fronteiras entre o mundo dele, que chamamos Baniwa, e o nosso. Produz imagens endereçadas a nós: brancos, designação que não se refere ao fenótipo, mas à nossa adesão à cultura de nossos colonizadores. A partir desse entre-lugar promove uma espécie de formação visual e crítica do público, do ponto de vista indígena. Devido a seu objetivo, não utiliza, de forma explícita, a memória oral e visual de seu povo, afinal, a produção e reprodução da linguagem indígena foi transformada em artigo exótico, devidamente hierarquizado pela Europa.

Denilson habita a fronteira para gerar comunicação, por isso usa e abusa, na chamada arte erudita, da tão difamada indústria cultural. Esta, que vem sendo criticada desde o famoso texto publicado por Adorno e Horkheimer em 1947, é incorporada justamente pela sua capacidade comunicativa e sua presença quase universal. Não interessa ao artista a crítica ou o louvor aos seus mecanismos, comum na história da arte, mas sim a capacidade comunicativa, quase irrestrita, de sua linguagem. A indústria cultural é uma de suas principais ferramentas de trabalho, funciona como mediadora da tensão em suas obras, algo próximo do chiste. Ouso dizer que Denilson faz uma reelaboração contemporânea da atitude de Feliciano Lana, artista do povo Desana, ao se referir a um padre com quem estabeleceu contato: se ele não entende, eu irei desenhar.

O artista "desenha" para contar a história que seu povo compartilha com os demais povos originários. Suas obras funcionam como uma espécie de memória/aviso do genocídio e do apagamento permanentes que nossa sociedade impetra aos vários povos que habitam essas terras. Memória, pois escolhemos esquecer que, para essas pessoas, a mudança de colônia para império e de império para república significou muito pouco. Talvez, tenhamos escolhido fingir que os conflitos são pontuais. Logo, o percurso do artista reproduz a lógica do movimento indígena. Suas obras são continuidade do trabalho que faz na luta pela sobrevivência e pela dignidade dos povos originários. Seu objetivo é construir um imaginário que conte essa história constantemente apagada e diminuída.

Isso fica claro na obra *War Boys*, na qual usa uma arma de brinquedo para fazer alusão à violência que caracteriza a ação dos supostos donos das terras. Esta inofensiva pistola de água mostra a naturalização da violência e a desproporção existente entre os que dominam e os que são dominados. Ela lembra, também, a já conhecida deturpação da expressão "homem cordial" de Sérgio Buarque de Holanda.

*War Boys* faz referência direta à metaforização do cultivo da monocultura social. Esta deixou de ser apenas um método de plantio para se transformar em modelo de sociedade. Uma sociedade que se quer única, hegemônica, que impede e odeia a existência da diferença. Uma sociedade que cultiva a monocultura racial, sexual,



"War Boys", 2021, fotografia, dimensões variáveis // "War Boys", 2021, photograph, variable dimensions

The relationship between dominators and dominated appears violently in his work *Still Life*. Using indigenous outlines, it decries the deforestation of Brazilian forests and the destruction of the peoples who inhabit them. The imprint of a body stands out from the green of the forest around it, serving as a reminder of both the constant destruction of indigenous and non-indigenous lands and the destruction of their bodies, whether by invasion or by the production model adopted by agribusiness. It brings to mind an image of death, the unerring drive to wipe out the spirit of those who have dwelt in the forests since time immemorial. It reminds us who the guardians of Brazil's forests are, who preserves them, who maintains the untouched forest, while we turn our cities into concrete jungles.

This specific kind of jungle is the subject of the work *Hilo - Nada que é dourado permanece* [Hilo - Nothing that is golden remains], at Pinacoteca de São Paulo. In it, Baniwa transformed the bland car parking space into a garden. A garden that grew despite successive attempts to make it disappear; that grew in the face of warnings that no garden could possibly grow in between the paving stones in the parking lot. A garden that pushed the boundaries of a traditional institution like Pinacoteca by occupying a kind of non-space, a place with no prestige, a place at which people do not even look.

*Hilo* showcases life force, the capacity of life to win through despite everything. It shows that the virtual absence of life in cities is the result of a continuous work of construction, destruction, and "cleansing," the removal of its bothersome memory, generally seen as the result of laziness, not of cultivation. With *Hilo*, Baniwa challenges the model of the city and the constant the constant attempt to wipe out the life upon which they are built.

Meanwhile, the collage *Caçadores de Ficções Coloniais* [Colonial Fictions Hunters] deals with a different form of erasure. In it, Baniwa creates a satire on an image produced to advertise the "discovery" of the Amazon. The work sets into play the great mass of intellectual and pictorial material on indigenous peoples. The verb "discover" stems from the essentialist tradition of Western metaphysics, which requires the act of encountering true, unique and universal knowledge. He who discovers something or someone thereby becomes a reference, a place of utterance for this truth, meaning that it requires adopting the point of view of the "discoverer". This "discovery," which I prefer to call domination, shaped the way the indigenous peoples were understood. After all, the eye is the organ of a visual tradition and ours is a colonial one. The work harks to the first woodcuts made in Europe in the sixteenth century to illustrate tales of travels in the "new" world. What Baniwa does is to comment with irony on what the Mexican philosopher Joaquín Barriendos calls the coloniality of seeing.



"Caçadores de Ficções Coloniais", 2021, colagem digital, dimensões variáveis // "Colonial Fictions Hunters", 2021, digital collage, variable dimensions



social, de gênero, de classe. Cultiva até a monocultura geográfica. A relação entre dominadores e dominados aparece de forma violenta na obra *Natureza Morta*. Ela estampa com contornos indígenas o desmatamento das florestas brasileiras e a destruição dos povos que nelas habitam. O corpo gravado se contrapõe ao verde das florestas que o circunda, servindo de lembrança tanto da destruição constante das terras indígenas e não-indígenas; quanto da destruição de seus corpos, seja pela invasão, seja pela forma de produção do agronegócio. Essa obra nos remete à imagem da morte, da tentativa constante de eliminação do espírito daqueles que vivem nas matas desde tempos imemoriais. Ela lembra quem são os guardiões das florestas brasileiras, os que preservam, que mantém a mata intocada, enquanto nós transformamos nossas cidades em selvas de concreto.



"Hilo - Nada que é dourado permanece", 2020, site specific // "Hilo - Nada que é dourado permanece", 2020, site specific

É sobre esse tipo específico de selva a obra *Hilo - Nada que é dourado permanece*, realizada na Pinacoteca de São Paulo. Denilson transformou o espaço inócuo do estacionamento em um jardim. Um jardim que nasceu a despeito das sucessivas tentativas de fazê-lo desaparecer; que cresceu apesar das advertências sobre a impossibilidade de se cultivar um jardim em meio aos paralelepípedos do estacionamento. Um jardim que desafia os limites de uma instituição tradicional como a Pinacoteca, por ser um trabalho localizado em uma espécie de não-lugar, um espaço sem prestígio, para o qual as pessoas sequer olham.

*Hilo* mostra a força da vida, sua capacidade de vencer a despeito de tudo. Mostra que a quase ausência de vida nas cidades é um trabalho contínuo de construção, destruição e "limpeza", de retirada dessa lembrança incômoda, geralmente vista como resultado do desleixo, não do cultivo. Com *Hilo*, o artista desafia o modelo das cidades e sua constante tentativa de apagar a vida sobre a qual elas são construídas.



"RJ Terra Indígena", 2020, outdoor //  
"RJ, Indigenous Land", 2020, outdoor

In this work, it is possible to explicitly see the war of images. The artist vies with the narratives perpetrated about indigenous peoples, satirizing and fictionalizing an imaginary that is repeatedly divulged as true. He satirizes the colonized gaze by dressing one of the indigenous figures in a T-shirt emblazoned with the poster for Glauber Rocha's film *Black God, White Devil* and equipping them both with filmmaking equipment. He makes these characters, in their traditional dress, followers of the Cinema Novo motto: a camera in your hand and an idea in your head. With this, he inverts the positions. The passive object of the "traveler's" anthropological gaze becomes an agent, a teller of tales, the protagonist of the story. By satirizing the image, he also satirizes received wisdom. He goes back to the past to provoke the present and transform the future.

The urban intervention *Brasil, Terra Indígena* [Brazil, Indigenous Land], a light projection on the Monumento às Bandeiras [Monument to the Bandeiras], by Brecheret, reminds us how impregnated with the past our present is. It makes us consider why we keep on uncritically repeating our colonizers without considering other points of view.

Já a colagem *Caçadores de Ficções Coloniais* trata de uma outra forma de apagamento. Nela, o artista cria uma sátira a partir de uma imagem produzida para divulgar a "descoberta" da Amazônia. A obra coloca em xeque a vasta produção intelectual e imagética sobre os indígenas. O verbo descobrir remete à tradição essencialista da metafísica ocidental, a qual requer encontrar o conhecimento verdadeiro, único e universal. Quem descobre algo ou alguém se transforma em referência, em lugar de enunciação dessa verdade, ou seja, exige adotar o ponto de vista do "descobridor". Essa "descoberta", que prefiro chamar de dominação, configurou o modo de compreender os indígenas. Afinal, o olho é o órgão de uma tradição visual e a nossa é colonial. Isso remonta às primeiras xilogravuras feitas na Europa, no século XVI, para ilustrar os relatos de viagem sobre o dito "novo mundo". O que Denilson faz é ironizar o que Joaquín Barriandos, filósofo mexicano, chama de colonialidade do ver.

Nessa obra, é possível ver de forma explícita a guerra das imagens. O artista disputa com as narrativas feitas sobre os indígenas, ironizando e ficcionalizando um imaginário repetidamente divulgado como verdade. Denilson ironiza o olhar colonizado ao vestir um dos indígenas com uma camiseta estampada com o cartaz do filme de Glauber Rocha, *Deus e o diabo na terra do sol*, e equipar os dois com instrumentos de audiovisual. Transforma os retratados, em suas vestimentas tradicionais, em adeptos do lema do Cinema Novo: uma câmera na mão e uma ideia na cabeça. Com isso, ele inverte as posições. O objeto passivo do olhar antropológico dos chamados "viajantes" se transforma em agente, em construtor de narrativas, em protagonista da história. Ao ironizar a imagem, ironiza também o conhecimento estabelecido. Volta ao passado para provocar o presente e transformar o futuro.

A intervenção urbana *Brasil, Terra indígena*, projeção sobreposta ao Monumento às Bandeiras, de Brecheret, lembra como nosso presente está lotado de passado. Ela nos faz pensar por que repetimos acriticamente os nossos colonizadores, sem considerar outros pontos de vista.

Essa intervenção conversa com outra, ocorrida em 2013 durante uma manifestação em favor dos povos indígenas, quando esse mesmo monumento foi manchado de tinta vermelha pelos participantes. Ambas as intervenções questionam o mito do bandeirante desbravador, conquistador das terras do interior do Brasil, criado no início do século XX, com o intuito de construir uma narrativa ancorada no embranquecimento dos povos negros e indígenas e na construção de uma imagem pacífica de trabalho conjunto. Um dos símbolos do modernismo brasileiro, o monumento exalta os responsáveis pelo estupro e genocídio indígena, assim como pela expulsão desses povos de suas terras. Ao transformar o monumento, Denilson deixa as feridas abertas, promovendo uma guerrilha imagética que lembra quem são os verdadeiros donos da terra, geralmente esquecidos.



"Brasil Terra Indígena", 2020, videomapping // "Brazil, Indigenous Land", 2020, video mapping

This intervention also enters into dialogue with another, from 2013, during a demonstration in favor of indigenous people, when this same monument was stained with red paint by the participants. Both interventions interrogate the myth of the *bandeirante* adventurer, the conqueror of the Brazilian hinterlands, created in the early twentieth century with the aim of forging a narrative rooted in the whitening of the country's black and indigenous populations, and of building a peaceful image of collaborative work. A symbol of Brazilian modernism, the monument pays tribute to those who were responsible for the rape and genocide of indigenous people and for their forced removal from their lands. By transforming this monument, Baniwa opens up the wounds, engaging in image-based guerilla action that reminds us who the true owners of the land – so often forgotten – actually are.

This work also resignifies the history of Brazilian art. It deromanticizes the narratives of nation building and art, for which the modernists created images. It calls for us to think about the point of view taken by the gaze that paints the painting, that sculpts the stone.

The historian Durval Muniz de Albuquerque Júnior shows how Mário de Andrade's narrative for Brazilian modernism proposes, as a method of "defrancization," the elaboration of regional elements from popular, black and indigenous traditions to create works of universal scope that contributed to the "global concert of the arts". The painting *Re-Antropofagia* [Reanthropophagy] literally decapitates Andrade's narrative, reincorporating Tarsila do Amaral, Raul Bopp and Oswald de Andrade's anarchic project with the Anthropophagy Movement, taking inspiration from the Tupinambá tradition.

Packed with indigenous elements and making direct reference to Macunaíma, a character inspired by the figure of Mukunaimã, grandfather of the peoples who inhabit the Raposa Serra do Sol reserve in the Brazilian state of Roraima, Baniwa satirizes the way indigenous traditions were incorporated, folkified, exoticized and whitened by the modernists. In the painting, he leaves a message for a black Mário de Andrade, subverting the maxim of the Anthropophagic Manifesto: "All that interests me is what is not mine."

It is important to remember that there are dangers inherent to inhabiting the frontier, because it is a place of exposure, a place for the real vanguard, the ones from the platoon who spearhead an attack in war. Denilson Baniwa's works take pride of place in this war of images. They are weapons and munitions for transforming the gaze, transforming the visual tradition. By making free use of the languages and strategies of the culture industry, he efficiently draws close to the "white man" in the construction of an imaginary about this erased and diminished history.



**"Re - Antropofagia"**, 2019, técnica mista, 100 × 120 cm // **"Re - Antropofagia"**, 2019, mixed medium, 100 × 120 cm

Esse trabalho ressignifica, também, a história da arte brasileira. Desromantiza as narrativas de construção da nação e da arte, para as quais os modernistas criaram imagens. Exige pensar qual o ponto de vista do olhar que pinta o quadro, que esculpe a pedra.

O historiador Durval Muniz de Albuquerque Júnior mostra como a narrativa de Mário de Andrade para o modernismo brasileiro propõe, como método de "desafrancesamento", a elaboração de elementos regionais, provenientes da tradição popular, negra e indígena, para criar trabalhos de escopo universalista, que contribuíssem para o "concerto mundial das artes". A pintura *Re-Antropofagia* literalmente decapita a narrativa marioandradina, reincorporando o projeto anárquico de Tarsila do Amaral, Raul Bopp e Oswald de Andrade com o Movimento Antropófago, inspirado na tradição Tupinambá.

Repleta de elementos indígenas e com uma referência direta a Macunaíma, personagem inspirado na figura de Mukunaimã, o avô dos povos que habitam a reserva Raposa Serra do Sol, em Roraima, Denilson ironiza o modo como as tradições indígenas foram incorporadas, folclorizadas, exotificadas e embranquecidas pelos modernistas. Na pintura, o artista deixa um recado para um Mário de Andrade negro, subvertendo a máxima do manifesto antropófago: "Só me interessa o que não é meu".

É importante lembrar que habitar a fronteira é perigoso, pois é lugar de exposição, lugar da verdadeira vanguarda, daqueles que estão na frente do pelotão de uma guerra. Os trabalhos de Denilson Baniwa ocupam lugar de destaque nessa guerra de imagens. São armas e munições para transformar o olhar, transformar a tradição visual. Ao abusar das linguagens e estratégias da indústria cultural, ele se aproxima com eficiência dos "brancos" na construção de um imaginário sobre essa história apagada e diminuída.



**"Máscaras para rituais do mundo em crise N08"**, 2020, fotografia, dimensões variáveis // **"Máscaras para rituais do mundo em crise N08"**, 2020, photograph, variable dimensions

**"AMAKA, Terra Preta de Índio"**, 2020, site specific // **"AMAKA, Terra Preta de Índio"**, 2020, site specific



## Luiz Camillo Osorio conversa com Denilson Baniwa

Luiz Camillo Osorio in conversation with Denilson Baniwa

**Denilson, in 2019 you and I had the first conversation ever published by PIPA after you won PIPA Online that year. Now you're one of the winners of the main category. Looking at your work since then, we can see how much stronger it's got and how much political relevance and dimension it's acquired. I think it's fair to say that being an artist and being an indigenous leader are now complementary in your trajectory. It's very good to see. How has it been to conciliate two such demanding activities?**

Dearest Camillo, thank you so much for this conversation. It's so good to be back here with you and in this position of winning an award in the main category of PIPA. It's such a great joy to be here, especially for an indigenous artist. About your question, I think that they're still running quite parallel to each other. While I am an artist, I'm first and foremost someone who's extremely committed to the Amazonian Indigenous Movement, and that's what guides me in my artistic process. What's changed is that now in this process I'm interested in routes other than the older ones. I'm thinking of processes that stem from artistic work, what impact it has inside and outside communities, since now art is the tool I use to communicate with the world. In fact, since the last time we talked, a lot has changed in my life. PIPA was a really important milestone in my career, enabling me to get to places I'd never imagined, including outside Brazil. By the same token, it forced me to study more, to research the subjects I develop in more depth, putting more effort into understanding the codes of the art world so I could evolve as a professional while also developing work with more substance and discursive density. PIPA made me rethink a lot of stuff, like access, permanence and non-permanence in certain spaces, and how, from this place, I could pry open some space for others to embark on a similar journey. In this review, a lot of my work that before was mainly linked to drawing and painting naturally turned into multimedia work and also into texts written to address this moment at which art produced by indigenous people is becoming apparent in Brazil. I think it's a natural development, given the effort of trying to understand the whole context in which I find myself alongside other indigenous artists. One thing that's pragmatic, so to speak, in my work is its capacity to generate tools and direct assistance for indigenous projects and communities. For example, today I can help build indigenous schools, something that before would have taken far more effort to achieve. Now through my work I can pay for that without having to negotiate with external agents. For me that's been really important. With this new nomination for PIPA 2021, I hope I can grow even more and my work can be channelled into training other artists and constructing an even broader scenario out from the place where I am now.

**Two older works of yours, I think from 2018-19, "Pajé-onça hackeando a 33ª Bienal de São Paulo" [Jaguar-Shaman Hacking the 33rd São Paulo Biennale] and "Relacionamentos (AGRO) tóxicos" [(AGRO) Toxic Relationships], seem to powerfully sum up two poetic lines of action: one related to the reconfiguration of art history from an Amerindian perspective, and the other a direct intervention in the environmental and ecological debate without losing its visual impact. Does that make sense to you? Do you think these two directions are relevant for understanding your artistic and political work?** Of course. It makes perfect sense. My work is about trying to understand the historical processes in Brazil and its occupation. I seek out a kind of poetry of violence, of the rape of this land, and in my work both things are connected to the construction of the nation's history by western art and the exploitation of the land by agribusiness, since both derive from a nationalism geared towards annulling any kind of local history, superimposing progress over any occupation that preceded the times marked by western presence. So when my work seeks out these connections between these



**Denilson, em 2019 fizemos uma primeira conversa já publicada pelo PIPA por ocasião de você ter ganhado naquele ano o PIPA Online. Agora você foi um dos vencedores da categoria principal. Olhando sua produção de lá para cá vemos o quanto ela foi se fortalecendo e ganhando envergadura e relevância política. Acho que posso dizer hoje que ser artista e ser uma liderança indígena se complementam na sua trajetória. Isso é muito bom de ver. Como tem sido conciliar estas duas atividades tão demandantes?** Querido Camillo, muito obrigado pela conversa, é muito bom estar de volta aqui contigo e agora nesse lugar de premiado na categoria principal do PIPA. É uma felicidade incrível estar nesse lugar, ainda mais para um artista indígena. Sobre a pergunta, penso que ainda andam muito em paralelo, antes de ser artista, sou uma pessoa extremamente ligada ao Movimento Indígena Amazônico, e isso rege meu caminhar ao longo do processo artístico.

O que muda é que agora me preocupo neste processo, em outros caminhos que não mais os antigos, penso em processos que partem do trabalho artístico, qual o impacto dele nas comunidades e fora da comunidade, já que agora a arte é minha ferramenta de comunicação com o mundo. De fato, desde da última vez que conversamos até agora, muita coisa mudou na minha vida, o PIPA foi realmente um marco importante na minha carreira e que possibilitou alcançar lugares que não imaginava, inclusive fora do Brasil. Por outro lado me forçou a estudar mais, pesquisar com mais seriedade os temas que desenvolvo, buscar entender os códigos do mundo da arte com mais dedicação, para que eu pudesse evoluir não só como profissional mas também fazer com que meu trabalho ganhe corpo e densidade de discurso cada vez mais. O PIPA me fez repensar muitas coisas, tais como acesso, permanência e não permanência em certos espaços e como eu deste lugar pudesse abrir picadas para que outros além de mim possam chegar junto. Neste rever, muitas das minhas produções que antes eram ligadas principalmente ao desenho e pintura, transformaram-se naturalmente em trabalhos multimidiáticos e também em textos elaborados para tratar deste momento de aparição da arte produzida por pessoas indígenas no Brasil. Uma evolução, penso que, natural devido ao esforço de tentar entender todo o contexto onde eu me encontro junto com outros artistas indígenas. Uma coisa, digamos, pragmática que meu trabalho possui é a capacidade de gerar ferramentas e ajuda direta a comunidades e projetos indígenas. Posso hoje, por



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

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

**"Máscaras para rituais do mundo em crise N07", 2020, fotografia, dimensões variáveis // "Máscaras para rituais do mundo em crise N07", 2020, photograph, variable dimensions**

historical places, it appears according to what was found, whether by art or by agribusiness. The formalization comes from the connection encountered, which is sometimes more explicit and other times less direct. My work is basically made from memories, personal experiences as an activist, research of archives and publications, conversations with indigenous and non-indigenous people. Something else that's also important is the fact that my academic background involves technology, communication and advertising while also being indigenous work, so it's also work that can embrace the understanding of the uses of mass communication and information technology.

**You always underline the fact that you're indigenous and an artist. In a way this conjunction lays bare the fact that this joint action affects the way we think about Amerindian art and tradition. I'm thinking here of our other interview, when you were asked about your use of technology and you said that "the use of 'modernities' or new tools doesn't mean abandoning or losing indigenous culture. It could even help to strengthen the identity and transpose changes that would occur naturally or be forced by external violence." Have you gained new layers of understanding of this issue since then?** Absolutely. In fact, I'm going to try and study more about it from experiences of other indigenous peoples from outside Brazil. In Canada, for instance, they have a great deal of experience using western tools and technologies in the struggle for the memory of their cultures. Since our last conversation, it's not just been about trying to include this perspective of using technology in my work without a complete loss of identity, but now my work stems from these technologies. If before I might paint an indigenous boy or child holding a computer, today I try to use the computer itself, computer technology, to make works that are far more connected to this modern use of technology and western science. Starting out from some place other than my own identity is rather like reverse anthropology, where I find myself from discovering another, from the differences between us. So western tools or technology may not be so much carriers of our cultures as founts of a different kind of cultural memory. Knowing how to construct a database that can be accessed by us indigenous people and by everyone. One example is of the shaman who has a blessing that's recorded and can be experienced over and over again in new ways through online transmission or other means.

**I was really impressed by your most recent urban interventions with the laser projection: both Petroglifos na Selva de Pedra [Rock Inscriptions in a Stone Wilderness] (2019) and the actions on monuments. These latter works are very interesting because they deconstruct the monuments, lay bare the symbolic violence they represent without destroying them. As if they made clear the continuity of the problem and the memory of a traumatic past that still hurts but is ours. Tell us a little about these works.** Yes, these works stem primarily from the place where I'm from, which is the Negro river. There, there are a whole load of inscriptions on rocks along the river that tell the



exemplo, ajudar na construção de escolas indígenas, coisa que antes eu precisaria de um esforço muito maior para conseguir, agora eu posso através do meu trabalho bancar isso, sem precisar de negociações com agentes externos, isso pra mim tem sido muito importante. Com esta nova indicação ao PIPA 2021, espero poder crescer cada vez mais e que meu trabalho seja direcionado à formação de outros artistas e na construção de um cenário ainda mais amplo a partir do lugar de onde estou.

**Dois trabalhos mais antigos seus, creio que de 2018-19, "Pajé-onça hakeando a 33ª Bienal de São Paulo" e "Relacionamentos (AGRO) tóxicos", parecem-me reunir de forma muito sintética e intensa duas linhas de atuação poética: uma relacionada a reconfiguração da história da arte de uma perspectiva ameríndia e outra de intervenção direta no debate ambiental e ecológico sem perda da contundência visual. Faz sentido este entendimento? Estas duas direções te parecem relevantes para uma compreensão de sua prática artística e política?** Claro. Faz muito sentido, minha pesquisa procura esse entendimento dos processos históricos no território brasileiro e na ocupação dele. Busco uma certa poesia da violência, do desterramento desse território, e no meu fazer, ambos estão ligados à construção da história nacional pela arte ocidental e a exploração de terras pelo agronegócio, já que ambos são derivações de um nacionalismo que prevê a anulação de qualquer história local, sobrepondo o progresso sobre qualquer ocupação anterior aos marcos temporais ocidentais. Portanto, meu trabalho ao procurar essas conexões entre esses lugares históricos, se apresenta de acordo com o que for encontrado, seja pela arte ou pelo agronegócio. A formalização se dá a partir da conexão encontrada, às vezes mais explícitas noutras menos direta. Minha prática é feita basicamente de memórias, experiências pessoais enquanto militante, pesquisa de acervos e publicações, conversas com indígena ou não indígenas. Uma coisa importante também, é o fato da minha formação acadêmica passar pela tecnologia, comunicação e publicidade ao mesmo tempo que é um trabalho indígena, é também um trabalho que cabe o entendimento dos usos da comunicação de massa e das tecnologias da informação

**Você sempre enfatiza que você é indígena e é artista. De certo modo esta conjunção explícita que a atuação conjunta interfere no modo como pensamos a arte e a tradição ameríndias. Lembro aqui que em nossa outra entrevista, ao ser perguntado sobre o uso da tecnologia em sua obra, você disse que "a utilização de 'modernidades' ou novas ferramentas não significa o abandono ou a perda da cultura indígena, pode, inclusive, ajudar a fortalecer a identidade e transpor mudanças que ocorreriam naturalmente ou forçadamente pela violência externa". Sua compreensão deste problema ganhou novas camadas de lá para cá?** Com certeza, vou inclusive procurar estudar mais a respeito a partir de experiências de outros povos indígenas fora do Brasil, no Canadá por exemplo eles têm uma experiência grande com o uso de tecnologias e ferramentas ocidentais na luta pela memória de suas culturas. Desse modo, desde a nossa última conversa, tenho procurado não só colocar no trabalho essa perspectiva do uso da tecnologia sem a perda total da identidade, mas também o próprio trabalho agora vem a partir dessas tecnologias. Se antes eu pintava um curumim ou uma criança indígena com o computador na mão, hoje eu procuro usar o próprio computador, a tecnologia computacional para fazer trabalhos que estão muito mais ligados a esse uso tecnológico moderno e de ciências ocidentais. Partir do outro para a minha própria identidade é talvez como uma antropologia reversa, onde eu encontro o eu a partir do outro, a partir das diferenças entre nós. Portanto, a tecnologia ou as ferramentas ocidentais podem não ser mais como desaguadores das nossas culturas, mas nascentes de outro tipo de memória cultural. Um saber de construção de banco de dados que podem

cosmogony of my people, the creation of the universe and the beings that live on this planet. It's also in these inscriptions that the rules for living well in this world are kept. My role as artist and indigenous person is to bring this knowledge from there to occupy the city. I think this collision of narratives and the understanding of what the territory of memory are are points that encourage me to do this kind of work. When I bring these indigenous times to the time of the monuments of colonialization, what I want to do is create a clash with the colonial time markers. It would be easier to explode or implode them, to raze those monuments; that would be the most practical, direct path. But I see that as "sweeping the problem under the carpet". I need to understand that these monuments are the seeping scars of colonialization. To hide them, to put a sticking plaster over them, won't help them heal better but will just inflame the wound even more. First of all, this colonial wound must be reopened, the violence must be cleaned and sutured, and then made a shameful mark of the nation's history. Only then can we topple the monuments, when there's no chance of more monuments being erected over the old ones, when we don't need monuments to be raised any more, but schools and parks instead of statues. To project images on the body of these monuments is to displace other memories, draw attention to the monument, not what it symbolizes but what it could symbolize. It's about reconstructing a territory of memory before that monument, making it a memory of shame. That comes from an understanding of my people, where seizing the body of the enemy was a form of koadá, taking vengeance for one body by another. When I project images on the symbolic body of the construction of São Paulo and Brazil, it's a trap because while the city gazes at the lights and colours, I seize a piece of that monument and disqualify it, make it unworthy of respect. I understand that my role as artist and indigenous is to make these colonial tensions come to the surface without making this explicit, without the city realizing what's going on.

**The work you did recently at Pinacoteca incorporated another layer of meaning about this inclusion in museums. This symbolic space of power is placed in tension by an effort to regenerate traumatic memories from the past that persist to this day. There's a need to breathe life into the ghosts of our past that unconsciously dog our steps, producing violence and exclusion. How is it for a living culture like the indigenous culture to enter a museum not as an object, but as a subject of its own history?** The work at Pinacoteca in São Paulo was quite symbolic because it was in an institution of that scale, because it was the first big exhibition curated by an indigenous woman, Naine Terena. I could have proposed something that was simply a painting, a video, to be placed inside the exhibition room, but that wouldn't mean anything to me because being in Pinacoteca is being inside a certain system where I wouldn't like to deliver something that might be expected of an indigenous artist or, worse still, some stereotype the public would expect. It's not a comfortable place for me. I decided to use the space to draw tension between some social layers that concern me a lot, like how far the decolonial discourse of some institutions actually goes and how much an indigenous artist can create working conditions beyond those that are expected of him. The process of interaction, negotiation of spaces between indigenous artists and institutions, concerns me a lot. So the work was about provoking the body of Pinacoteca, the public and the city. The work has so many layers that I'm not sure I can talk about all of them, but they cover everything from the creation of archives, the safeguarding of these archives, their recovery and reappropriation, even to access to art and urban mobility. The garden planted in the Pinacoteca car park was designed both to show the fragility of our lives as indigenous people inside a western system or inside a western modernity and also to probe the institution to find out how far it was willing to go to lose its space of transit, up to what point the parking spaces would be more important than the work of an indigenous artist. I think that taking my work outside the gallery, making it part of the city, is about making it public and accessible.

ser acessados por nós indígenas e por todo mundo. Um exemplo, é do pajé, que mantém gravado um benzimento que pode ser revivido várias e várias vezes sob novas formas, como através de uma transmissão online ou outro meio.

**Fiquei muito impressionado com suas intervenções urbanas mais recentes com projeção a laser: tanto os Petroglifos na selva de pedra (2019) como a ação sobre os monumentos. Estes últimos são muito interessantes, pois desconstruem os monumentos, explicitam a violência simbólica que eles representam sem destruí-los. Como se assim deixasse clara a continuidade do problema e a memória de um passado traumático, que dói, mas é nosso. Fale-nos um pouco sobre estes trabalhos.** Sim. Esses trabalhos partem primeiro do lugar de onde eu venho, que é o Rio Negro, lá existe todo um conjunto de inscrições nas pedras ao longo do rio que contam a cosmogonia do meu povo, a criação do universo e dos seres que vivem nesse planeta, também são nessas inscrições que são guardadas as regras para o bem-viver nesse mundo. O meu papel enquanto artista e indígena é trazer esses saberes de lá pra que ocupem a cidade. Penso que essa colisão de narrativas e entendimento do que é o território da memória são os pontos que me animam a fazer trabalhos deste tipo. Quando trago estas temporalidades indígenas para a temporalidade dos monumentos da colonização, eu busco justo colocar em choque os marcos temporais coloniais. Seria mais fácil implodir ou explodir, colocar abaixo esses monumentos, é o caminho mais prático, direto. Mas, vejo isso como "varrer o problema para debaixo do tapete", preciso entender que esses monumentos são cicatrizes mal curadas da colonização, escondê-las, colocar um band-aid nelas não irá ajudar em uma cicatrização melhor, apenas irá inflamar ainda mais a ferida. É preciso antes reabrir essa ferida colonial, limpar e suturar essa violência, e depois, torná-lo uma marca infame de uma história nacional. Aí sim, poderíamos derrubar os monumentos, quando não tenha mais que se construir monumentos acima dos antigos, quando não precisarmos mais de monumentos levantados, mas de escolas e parques em lugar de estátuas. Projetar imagens no corpo desses monumentos é deslocar outras memórias, é chamar atenção ao monumento, não para o que ele simboliza, mas para o que ele pode simbolizar. É reconstruir um território de memória antes daquele monumento, é fazê-lo uma memória da vergonha. Isso vem a partir de um entendimento do meu povo, em que o sequestro do corpo do inimigo era uma forma de koadá, a vingança de um corpo pelo outro. Quando projeto imagens sobre o corpo símbolo da construção de São Paulo e do Brasil, é uma armadilha onde enquanto a cidade se encanta pelas luzes e cores eu sequestro um pedaço daquele monumento e o desqualifico, tornando-o indigno de respeito. Entendo que meu papel enquanto artista e indígena é fazer com que essas tensões coloniais possam vir à tona sem tornar isso explícito, sem que a cidade perceba o que está acontecendo.

**O trabalho que você fez na Pinacoteca recentemente incorporou uma outra camada de sentido em sua obra no que diz respeito a esta inserção nos museus. Este espaço simbólico de poder é tensionado por um esforço de regeneração de memórias traumáticas do passado que insistem em se manter atuais. Há uma necessidade de dar vida aos fantasmas do nosso passado que seguem inconscientemente produzindo violência e exclusão. Como é para uma cultura viva como a indígena entrar no museu, não como objeto, mas como sujeito da sua própria história?** O trabalho na Pinacoteca de São Paulo foi bem simbólico: por ser numa instituição daquele porte; por ser a primeira exposição grande com curadoria de uma mulher indígena, a Naine Terena. Eu poderia propor um trabalho que fosse simplesmente um quadro pintado, um vídeo que seria colocado dentro da sala onde estava a exposição, mas isso não teria para mim nenhum significado, pois estar na



Meanwhile, the work could be at the disposal of the elements and the nature around it, the city and the public. It's enough to pay attention to the whole and not just what's fixed on a wall with an exhibit label. Not being in a showcase, but being alive in any space, as resistance not imprisonment.

**How have you and your work fared in this period of the pandemic? What won't ever be the same?**

This pandemic we're going through has been very hard, but in one way for me it's been very propitious. Because it enabled me to go back to my community without a heavy conscience of leaving work and everything else behind here in the city. It's been hard to keep a degree of wellbeing when you receive news every day of a friend, acquaintance or important indigenous person who's died or is in hospital because of Covid-19. It was at this time that I decided to no longer stay away from everyone from my community, so I ended up spending most of 2020 at Negro river with my family, with a degree of safety. Although I came back to Rio de Janeiro in March 2021, I came back with the feeling that belonging to the city isn't an option for me any more, a kind of letting go of everything that isn't essential for my existence. I think many people have felt this since the pandemic began. Some friends of mine have gone to live in the countryside or have tried to slow down their pace of output. I think that at times of extreme fear of death we begin to realize that a lot of what we do doesn't make the slightest sense. Of course a certain number of people have really been touched by the feeling that came with the pandemic, but for others who no longer envisage being anything except a cog, they still hope that everything will get back to normal. Even if that normal is humanly abnormal.

**"O roubo do fogo e o motivo do jacaré não ter língua", 2020, acrílica sobre tela, 100 × 100cm // "O roubo do fogo e o motivo do jacaré não ter língua", 2020, acrylic on canvas, 100 × 100cm**



Pinacoteca é estar dentro de um certo sistema que eu não gostaria de entregar o que se espera de um artista indígena ou pior, algum estereótipo que o público esperaria. Não é confortável para mim esse lugar. Eu pensei em aproveitar o espaço, para tensionar algumas camadas sociais que me preocupam bastante, tais como até que ponto vai o discurso descolonial de certas instituições e até que ponto um artista indígena pode criar condições de trabalhar para além do que se espera dele. Me preocupa bastante o processo de interlocução, negociação dos espaços entre artistas indígenas e as instituições. O trabalho foi essa maneira de provocar o corpo da Pinacoteca, o público e a cidade. O trabalho possui muitas camadas, que nem sei se consigo falar sobre todas, mas vai desde a criação de acervos, a salvaguarda desses acervos, resgate e reapropriação, até mesmo sobre acesso a arte e mobilidade urbana. O jardim plantado no estacionamento da Pinacoteca, foi ao mesmo tempo para mostrar a fragilidade das nossas vidas enquanto pessoas indígenas dentro de um sistema ocidental ou dentro de uma modernidade ocidental mas também, provocar a instituição para saber até que ponto ela estaria disposta a perder seu espaço de trânsito, até que ponto o estacionamento seria mais importante do que o trabalho de um artista indígena. Penso que levar meu trabalho para fora da galeria, torná-la parte da cidade é fazer com que ela seja pública e acessível, ao mesmo tempo o trabalho estaria à disposição do clima e da natureza ao redor, da cidade e do público. Bastaria estar atento ao todo e não só ao que se prende na parede e se coloca etiqueta descritiva. Não fazer parte de uma vitrine, mas estar viva em qualquer espaço, como resistência e não aprisionamento.

**Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual?**

Esse período que vivemos em pandemia tem sido muito difícil, mas em um aspecto para mim foi muito propício. Pois me possibilitou voltar pra minha comunidade sem nenhum peso na consciência, de deixar trabalho e tudo pra trás aqui na cidade. Foi difícil manter certo bem-estar recebendo todos os dias notícias de que algum amigo, conhecido ou pessoa importante indígena havia falecido ou estava internado por causa do Covid-19. Foi nesse momento que decidi não mais ficar longe de todos da minha comunidade, então a maior parte de 2020 eu passei no Rio Negro com minha família, em certa segurança. Apesar de retornar pro Rio de Janeiro, agora em março de 2021, voltei com um sentimento de que para mim não seria mais possível um pertencimento à cidade, um desapego com tudo o que não é essencial para minha existência. Sinto que muitas pessoas estão com esse sentimento desde que começou a pandemia, vejo alguns amigos que foram morar no interior ou procuraram desacelerar o ritmo da produção das coisas. Acho que em momentos de extremo medo da morte a gente começa a perceber que muito da nossa produção não faz o menor sentido. Claro que um certo número de pessoas realmente se deixou tocar pelo sentimento que veio na pandemia, para outros que já não possuem sonhos além de ser engrenagem, ainda esperam que tudo volte ao normal. Mesmo que o normal seja uma anormalidade humana.

A direita e próxima página  
On the right and next page

**"TAMUIA Cunhambebe 2021", 2021, vídeo e fotografia //  
"TAMUIA Cunhambebe 2021", 2021, video and photograph**





# Ilê Sartuzi

Santos, SP, 1995 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Artista Selecionado do Prêmio PIPA 2021

Santos, Brazil, 1995 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

[ilesartuzi.com](http://ilesartuzi.com)

Ilê Sartuzi's research involves sculptural objects, mapped video projections, installations and theatrical plays addressing issues related to the idealized image of the body, often fragmented or constructed from different parts; but also the absence of this figure in proto-architectural and digital spaces. The interest in the dramatic arts in recent years has given theatricality to objects that are animated by mechanical movements and interpret dramaturgies and choreographies.



**"cabeça oca espuma de boneca"**, 2019, peça teatral sem atores, 43'00" aprox. // **"hollow head doll's foam"**, 2019, theatrical play without actors, 43'00" aprox.



**"cabeça oca espuma de boneca"**, 2019, peça teatral sem atores, 43'00" aprox. // **"hollow head doll's foam"**, 2019, theatrical play without actors, 43'00" aprox.

A pesquisa de Ilê Sartuzi envolve objetos escultóricos, projeções de vídeos mapeadas, instalações e peças teatrais abordando questões relativas à imagem idealizada do corpo, muitas vezes fragmentado ou construído a partir de diferentes partes; mas também a ausência dessa figura em espaços arquitetônicos e digitais. O interesse pelas artes dramáticas nos últimos anos conferiu uma teatralidade para os objetos que são animados por movimentos mecânicos e interpretam dramaturgias e coreografias.

## Nada acontece Nothing Happens

Pollyana Quintella

**Ilê Sartuzi (1995, São Paulo) is an artist interested in ambiguous vitalities, (in) animate objects, bodies and subjectivities that are shaped by technology, nonsensical dramas, impossible dialogues, perishable sculptures, crude choreographies, hollow representations, flaws and flaccidity. They are images and machinery that prompt us to draw some parallels in search of similarities and differences.**

*vedetes* [vedettes], 2017. A latex mask molded from the face of a mannequin is mounted on a stand. Its mouth opens and closes with the help of a small motor, while videos of women's mouths are projected onto it. It is too mechanical a creature to awaken any empathy. It tends to sound stupid, useless, or delirious even though it can harbor our multiple fantasies. I don't know what it says and its ineffectiveness bothers me. Mannequin, motor, vedette. The components are stripped of singularity; rather, they correspond to the shallowness and superficiality of something that is purely exterior. Mannequin, motor, diva: a double, avatar, generic mannerism of what humanity is. It's not the image of a body, but the body of an image that is clichéd par excellence.

It is worth recalling the fascination surrounding the mannequin, machine-like composites and monstrous figures that populated the early decades of the twentieth century. From the mannequins by Eugène Atget, Jindřich Štyrský and Iwao Yamawaki to Raoul Hausmann's mechanical hybrids or Hans Bellmer's perversions, the psychological effects of war and industrial capitalism were already manifested in a play of reality and fiction, combining at one and the same time the traumatic scenes of disfigured soldiers and the subjective consequences of technological progress. But if at that time people's imagery about mechanical figures was still centered on a clear relationship of opposition (the idea of *us-versus-them* is explicit in science fiction classics from E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley to Karel Capek and Isaac Asimov), here the artist invites us, in the light of his time, to reposition these terms - neither Promethean promise nor spectacular threat of the destruction of humankind. Given the circumstances of a post-human capitalism whose transgenic reality exceeds any binaries, Sartuzi tensions the relations between naturality and artificiality without aiming to dissociate them (thereby avoiding any moralizing perspective on these topics). At the same time, he is not interested in being restricted to a presentism circumscribed by the here-and-now, while dialogue with a certain tradition is a constant that adds different dimensions to his output.

One manifest example of this is *Arnold Schwarzenegger* (2018-2019). A cutout sheet of expanded PVC presents the merged form of four poses taken by the actor and bodybuilder after whom the work is named. The image of each of the poses is projected separately on this amorphous silhouette, making us piece together the exhibitionist movements. Sartuzi explores the echo of the ideal of the Hellenistic - Herculean - body present in this type of bodybuilding, revealing the body as a technological artefact continually negotiating and constructing, scrutinizing tensions between sculpture, image, and modeling. If the aesthetic precepts of Classical Antiquity were about making man the measure of the

*vedetes*, 2017. Uma máscara de látex moldada a partir do rosto de um manequim é fincada sobre um suporte. Sua boca abre e fecha com a ajuda de um pequeno motor, enquanto vídeos de bocas femininas são projetados sobre ela. Trata-se de uma criatura demasiado mecânica para ser capaz de gerar empatia. Tende a soar estúpida, inútil ou delirante, embora possa abrigar nossas inúmeras fantasias. Não entendo o que ela fala e sua ineficiência me importuna. Manequim, motor, vedete. Os componentes estão destituídos de singularidade, antes correspondem à lisura e superficialidade daquilo que é puro-exterior. Manequim, motor, vedete: dublê, avatar, cacete genérico do que seja a humanidade. Não é a imagem de um corpo, mas o corpo de uma imagem clichê por excelência.



**"Arnold Schwarzenegger"**, 2018-2019, projeção de vídeo sobre chapa de PVC expandido e ferro, 193 x 106 cm (sem projetor) // **"Arnold Schwarzenegger"**, 2018-2019, video projection on expanded PVC plate and steel, 193 x 106 cm (+ projector)

**"sem título (vedetes)"**, 2017, máscara de látex, pedestal de microfone, ferro, servomotor, arduino, projetor, dimensões variáveis // **"untitled (vedettes)"**, 2017, latex mask, pedestal, iron, servomotor, arduino, projector, variable dimensions



**"wedding"**, 2019, gelatina de prata, 29 × 38 cm (cada) // **"wedding"**, 2019, gelatin silver print, 29 × 38 cm (each)



universe, then Arnold Schwarzenegger's poses are a caricature of a project for manhood rooted, among other things, in an investment in self-design. The classical repertoire is dissected by irony and profanity until it is propelled into contact with mass culture and the celebrity phenomenon, testing the limits of high and low culture. By overlapping of actor's silhouettes, Sartuzi ends up also making the figure grotesque and monstrous, turning him into a cyborg-device of himself. In fact, if in the imagery erected by mainstream twentieth century cinema all manner of anthropomorphic monsters had the effect of reflecting widespread racism, heightened aversion to difference and manifold insecurities surrounding the vulnerability and malleability of bodies in mutation, what is presented here is the idea that the obsessive normativity of the ideal body itself borders on the misshapen and aberrant.

The interweaving of artifice and nature, added to matters concerning the very history of art, is also seen in other moments. *pele (braço\_tripé)* [skin (arm\_tripod)], made of latex, refers to the motif of "The Three Graces" and other triple figures whose role was, alongside their mythological content, to enable the artist to exhibit his virtuosity by exploring variations on a theme within a given composition – like an anachronistic 3D version that captures different sides of the same surface – while corresponding to the ambition of a sovereign all-seeing spectator. Meanwhile, *coluna (cabeças)* [column (heads)], which alludes directly to Brancusi's program, makes modular manufacturing look like a crude, failed, violent enterprise. Just like Pygmalion, who falls in love with the statue he has sculpted in his attempt to reproduce the ideal woman, or the bunches of grapes painted by Zeuxis, so real that the birds try to eat them, as Pliny the Elder tells us, the latex that is a constant in Sartuzi's work comes close to the flaccidity of skin, and, just like the living matter, is inevitably doomed to perish.



**"Pernas (Arnold)"**, 2019-2021, impressão digital em PVC expandido e ferro, 56 × 93 × 28 cm // **"Legs (Arnold)"**, 2019-2021, digital print on expanded PVC plate and steel, 56 × 93 × 28 cm

Yet in all these cases, unlike the classical urge, the point at which art and reality coincide is not in the success or effectiveness of a possible program, but in the rawness inherent to failure. The flaw is situated as refusal, imposture and impossibility, but also as a purposeful way out and an inventive resource. It is not unusual to experience a sense of malaise when looking at these bodily fragments. Our urge to fill them with subjectivity and imagination exceeds any capacity to sustain the precariousness they imply. Just as they present an absence and remain unfinished, they also operate as disturbing fetishes.

This is one significant aspect of Sartuzi's work: the paradoxical negotiation between flaw and rigor. Despite constantly pointing to fractures and cracks, his objects are marked by a degree of economical refinement, which lends them a precision of their own. Wires, cogs, motors, tripods, among other supports, are considered in detail in the calculation of the works, breaking down any separation between structure and content or scene and

Lembremos da fascinação em torno de manequins, compostos maquímicos e figuras monstruosas que atravessaram as primeiras décadas do século XX. Dos manequins de Eugène Atget, Jindřich Štyrský e Iwao Yamawaki, aos híbridos mecânicos de Raoul Hausmann, ou às perversões de Hans Bellmer, os efeitos psicológicos da guerra e do capitalismo industrial já se manifestavam num jogo entre realidade e ficção, conjugando a um só tempo as cenas traumáticas de soldados desfigurados e as consequências subjetivas dos avanços tecnológicos. Mas se naquela altura o imaginário em torno das figuras mecânicas ainda centrava-se numa clara relação de oposição (o contraponto nós versus eles está explicitado em clássicos de ficção científica que vão de E.T.A. Hoffmann e Mary Shelley à Karel Capek e Isaac Asimov), aqui o artista nos convida, à luz de seu tempo, a reposicionar tais termos – nem promessa prometética, nem ameaça espetacular de destruição da humanidade. Dadas as circunstâncias de um capitalismo pós-humano, cuja realidade transgênica excede qualquer binarismo, Sartuzi estressa as relações entre naturalidade e artificialidade sem buscar dissociá-las (o que o afasta, conseqüentemente, das perspectivas moralizantes em torno desses tópicos). Por outro lado, também não lhe interessa encerrar-se num presentismo estreitado pelo aqui-e-agora, e o diálogo com certa tradição é uma constante que adiciona outros ângulos à sua produção.

Um evidente exemplo disso é *Arnold Schwarzenegger* (2018-2019). Um recorte de uma chapa de PVC expandido apresenta a forma fundida de quatro poses do ator e fisiculturista que dá nome à obra. Sobre tal silhueta informe, a imagem de cada uma das poses é projetada separadamente, nos fazendo decupar as movimentações exibicionistas. O artista explora o eco do ideal de corpo helenístico – herculano – presente no bodybuilding do fisiculturismo, dando a ver o corpo enquanto dispositivo tecnológico continuamente negociado e construído, esmiuçando tensões entre escultura, imagem e modelagem. Se na Antiguidade Clássica os preceitos estéticos tratavam por tomar o homem como medida do universo, as poses de Arnold Schwarzenegger são a caricatura de um projeto de masculinidade cujo investimento no self-design é um dos cernes. Ironia e profanação esgarçam o repertório clássico até que seja possível esbarrar na cultura de massa e no fenômeno das celebridades, atritando o que se considera alta e baixa cultura. Ao sobrepor as silhuetas do ator, Sartuzi acaba por torná-lo também uma figura grotesca e monstruosa, ele próprio aparelho-ciborgue de si. Aliás, se no imaginário erigido pelo cinema mainstream do século XX toda a sorte de monstros antropomórficos tendeu a refletir um racismo generalizado, uma considerável aversão à diferença e inseguranças diversas em torno da vulnerabilidade e maleabilidade dos corpos em mutação, o que se apresenta é que a normatividade obsessiva do corpo ideal não está tão longe assim do que é disforme e aberrante.

**Ilê Sartuzi (1995, São Paulo) é um artista interessado em vitalidades ambíguas, objetos (in)animados, corpos e subjetividades moldados tecnologicamente, dramaturgias 'nonsense', diálogos impossíveis, esculturas percíveis, coreografias toscas, representações ocas, falha e flacidez. Diante de suas imagens e engrenagens, somos levados a traçar alguns paralelos, buscando aproximações e divergências.**



**"t.girls (standing)"**, 2019, pernas de manequim, ferro e dobradiças, 132 × 126 × 132 cm // **"t.girls (standing)"**, 2019, mannequin legs, steel, 132 × 126 × 132 cm



**“discussão I”**, 2021, projeção de vídeo sobre manequins, cama. Em colaboração com Lucienne Guedes e Silvio Restiffe // **“discussion I”**, 2021, video projection on mannequins, bed. In collaboration with Lucienne Guedes and Silvio Restiffe

**“retrato de costas”**, 2020, gelatina de prata, 19 × 28,3 cm // **“portrait from behind”**, 2020, gelatin silver print, 19 × 28.3 cm

Vista da exposição “A. E A de novo.” no auroras, São Paulo, 2021 // Installation view of the exhibition “A. And A Again” at auroras, São Paulo, 2021

backstage. What they reveal is the efficiency of failure. As Beckett teaches us, what matters is not just failing, but failing better. And failure can come in all shapes and sizes. In *cabeça oca espuma de boneca* [hollow head doll’s foam] — a play without actors staged in 2019 that could be considered a landmark in this experimentation — anthropomorphic figures topple over and break apart. A latex body seems to be disjointed. The mechanical movement of a mouth is out of sync with the recording of its speech. The projection of an actress’s face on a mannequin remains defective. Incessant repetitions and loops bring method and dementia, machinery and delirium, closer together. Fragmented, broken dialogues reflect the audience’s own fitful attention and rebuff any notion of unity and linearity in a quest for a diffuse experience that calls for the viewer to actively engage as an editor with what they see and hear. A call for a certain opacity of language remains even as we are presented with the fantasy of a sovereign apprehension of the work.

It is this incompleteness that ends up indicating the things as characters of themselves – doubles to be broken down and regarded with mistrust. It is not by chance that theatricality is a constant in this artist’s work. Everything is scene, even when there is no dialogue at all, because the setting is always a space of *appearances*. In the library of *auroras*, a 1950s modernist house where Sartuzi held his last exhibition, a curtain opens and closes incessantly, but no show is announced. It is in this in-betweenness

O entrelaçamento entre artifício e natureza, somado a questões concernentes à própria História da Arte, também se manifesta em outros momentos. *pele* (braço\_tripé), feito de látex, faz menção ao motivo das três graças e demais figuras tríplexes, que tiveram o papel, para além do conteúdo mitológico, de permitir que o artista exibisse sua virtuosidade ao explorar variações de um mesmo tema dentro da composição — como uma versão 3D anacrônica que captura diversos lados de uma mesma superfície —, além de corresponder à ambição de um soberano espectador-que-tudo-vê. Já *coluna* (cabeças), cuja menção direta é ao programa brancusiano, faz a produção industrial modular parecer um empreendimento tosco, arruinado e violento. Tal qual Pigmaleão, que se apaixona pela estátua que esculpira ao tentar reproduzir a mulher ideal; ou os cachos de uva pintados por Zêuxis, tão reais que os passarinhos ousavam bicá-los, conforme narrara Plínio, o Velho, o látex constante de Sartuzi busca aproximar-se da flacidez própria da pele e, assim como a matéria viva, está necessariamente fadado a perecer.

Em todos esses casos, porém, diferente da ambição clássica, o ponto em que obra e real coincidem não está no êxito e na eficácia de um programa possível, mas na crueza própria do fracasso. A falha situa-se como recusa, impostura e impossibilidade, mas também saída propositiva e recurso inventivo. Não é raro experimentar uma sensação de mal-estar frente a esses fragmentos corpóreos. Nossa ânsia em preenchê-los de subjetividade e imaginação supera qualquer capacidade de sustentar a precariedade que implicam. Na medida que presentificam uma ausência e permanecem inacabados, operam também como fetiches perturbadores.

Eis um aspecto significativo da produção do artista: a negociação paradoxal entre falha e rigor. Apesar de apontarem fraturas e fendas a todo o tempo, seus objetos se caracterizam por certo apuro econômico, o que lhes rende uma precisão própria. Fios, engrenagens, motores, tripés, entre outros suportes, são detalhadamente considerados dentro do cálculo da obra, desfazendo qualquer separação entre estrutura e conteúdo; ou cena e bastidores. O que se percorre é a eficiência do fracasso. Como na lição beckettiana, o que importa é falhar, mas falhar bem. E o fracasso se apresenta de maneiras diversas. Em *cabeça oca espuma de boneca* — peça sem atores realizada em 2019 que pode ser considerada um marco dessa experimentação — figuras antropomórficas despencam e se fragmentam. Um corpo de látex aparenta estar desconjuntado. O movimento mecânico de uma boca está dessincronizado com o áudio de sua fala. A projeção do rosto de uma atriz sobre um manequim permanece imperfeita. Repetições e loops incessantes aproximam método e demência; engrenagem e delírio. Diálogos fragmentados e descontínuos refletem a própria atenção dispersa de seu público e recusam noções de unidade e linearidade em busca de uma experiência difusa que exige do espectador uma postura



**"Dollhouse Gallery"**, 2020, tour virtual  
[www.dollhouse.gallery](http://www.dollhouse.gallery) // **"Dollhouse  
 Gallery"**, 2020, online Viewing Room  
[www.dollhouse.gallery](http://www.dollhouse.gallery)

that the surrounding context begins to look staged and it is possible to find the hackneyed elements of the house – also transformed into a focus of attention – odd. In the bedroom, a male and female mannequin seated on a double bed discuss their relationship, but their fragmented dialogue only goes to reinforce the impossibility of any communication. Although it is crude, the scene conjures up an uncomfortable familiarity. There is no opposition between imitated and imitator, nature and artifice, reference and referent. Machinery, mannequins and miniatures act here to lay bare the artificiality and emptiness of whatever is taken as natural or human, showing its fictional dimension. In other words, the work of Ilê Sartuzi continually rearranges subject and object. Objectifying the body, subjectifying things, not to save anything, but perhaps to cleanse and rescue the clichés from their debris, defunctionalizing anecdotes... until nothing happens.

de editor ativo diante daquilo que ouve e vê. Ante a fantasia de uma apreensão soberana da obra, resta a reivindicação de certa opacidade da linguagem.

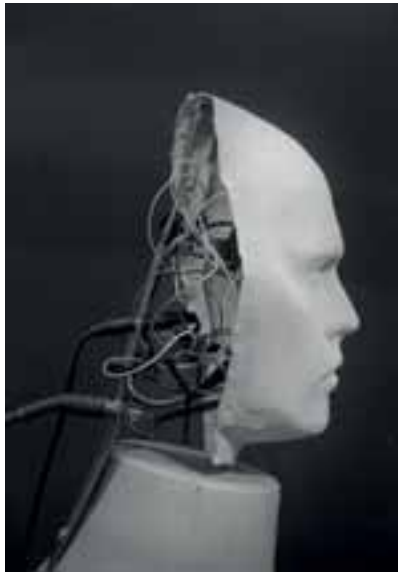
É tal incompletude que termina por apontar as coisas como personagens delas mesmas – duplos a serem descarnados e desconfiados. Não à toa a teatralidade é uma constante nesta produção. Tudo é cena, mesmo que não haja diálogo algum, pois o que se ronda é um espaço de aparência. Na biblioteca do *auroras*, uma casa modernista dos anos 1950 onde o artista fez sua última exposição, uma cortina abre e fecha continuamente, mas nenhum espetáculo se anuncia. É nesse entremeio que o contexto ao redor começa a parecer encenado, e vai sendo possível estranhar as banalidades da casa, que também se converte em foco de atenção. No quarto de dormir, dois manequins de homem e mulher sentados na cama de casal discutem a relação, mas o diálogo fraturado reforça uma comunicação impossível. Apesar de tosca, a cena produz em nós uma desconfortável familiaridade. Não há oposição entre imitado e imitador, natureza e artifício, referência e referente. Engrenagens, manequins e miniaturas agem aqui para explicitar o caráter artificial e esvaziado do que é tido como natural ou humano, elucidando sua dimensão ficcional. Noutras palavras, a obra de Ilê Sartuzi refaz continuamente os arranjos entre sujeito e objeto. Objetificar o corpo, subjetivar as coisas, não para salvar coisa alguma, mas quem sabe limpar e esgarçar os clichés de seus escombros, desfuncionalizar as historinhas... até que nada aconteça.

**"Night and Day"**, 2020, vídeo HD, cor, som, 4'44" // **"Night and Day"**, 2020, vídeo HD, color, sound, 4'44"



## Luiz Camillo Osorio conversa com Ilê Sartuzi

Luiz Camillo Osorio in conversation with Ilê Sartuzi



“IA”, 2020, gelatina de prata,  
29 × 38 cm // “IA”, 2020, gelatin silver  
print, 29 × 38 cm

“rrrrrrr”, 2018, resina de poliuretano  
e unhas postiças, 17,5 × 14,8 × 17,5 cm,  
em colaboração com Ana Matheus  
Abbade // “rrrrrrr”, 2018, polyurethane  
resin and false nails, 17,5 × 14,8 × 17,5 cm,  
in collaboration with Ana Matheus  
Abbade

**Tell me about your education and how it was developed so that your production would incorporate elements of moviemaking, visual arts, computer sciences and drama.** I started producing at a very young age, exploring painting within a classic approach and a rigorous study of the human figure. In university, that interest broadened into other languages and mediums, so I began to explore the image of the body in space, focusing on the relations between the two-dimensional image in space and the flattened corporeality of the sculpture. From the moment I felt the desire to produce using tools that overcome what was traditionally assumed as the field of fine arts, it became necessary to conduct a more specific research in each area. I've collaborated many times with artists of different specialties, in order to learn about elements that were being requested by the works. That is, it seems to me that incorporating other elements in my production is a desire that is born from itself – if such independence can even be placed upon work. Parallel to this production, my education ended up being trespassed by a series of encounters that sparked a theoretical interest. These critical investigations are still a source of work (facing precariousness, artists who have to pay their own bills often need to engage in other paid activities), but it has also always been a complementary part of my poetic exploration. Working in public and private institutions, the support and promotion of a critical debate around art and culture is a founding aspect of my education. In university research groups and at bars, a rigorous reading practice provided me with conceptual tools for direct confrontation with other artists' works in interviews and studios, and, evidently, all that results in a critical view about my own production.

**By looking at your work, we realize there is a curious combination of organic and mechanical elements, of soft materials and motors, of fragmented bodies and arbitrary movements, voices that speak for themselves. There is an unusual mix of Samuel Beckett and Louise Bourgeois, having a weariness of fixed forms in common. Does that make sense? Tell me a little bit about where your work speaks from.** I believe this is a good reading, and your question may be interpreted in several ways. Your own description seems to point out that the artworks speak for themselves. Sometimes, you have humanoid bodies resembling

**Fale um pouco sobre sua formação. Como ela se desenvolveu para que sua produção fosse incorporando elementos de cinema, artes visuais, computação, teatro.** Comecei a produção cedo investigando a pintura dentro de uma estrutura clássica e um estudo rigoroso da figura humana. Na universidade esse interesse expandiu para outras linguagens e ferramentas que passou a investigar a imagem do corpo no espaço, tencionando as relações entre esse plano bidimensional no espaço e uma corporeidade escultórica achatada. A partir do momento em que surge o desejo de produções que se utilizam de ferramentas que extrapolam o que tradicionalmente se configurou como sendo do campo das artes plásticas, tornou-se necessária uma pesquisa mais específica de cada área. Frequentemente colaborei com artistas de diferentes especialidades para aprender elementos que estavam sendo requisitados pelos trabalhos. Isto é, me parece que a incorporação de outros elementos dentro da produção é uma vontade que nasce dela própria, se é que se pode colocar tamanha independência sobre o trabalho. Paralelamente à produção plástica, minha formação acabou sendo atravessada por uma série de encontros que acenderam um interesse teórico. Essa investigação crítica continua sendo uma fonte de trabalho (frente à precariedade, artistas que precisam pagar as próprias contas frequentemente precisam se engajar em outras atividades remuneradas) mas também sempre foi uma parte complementar da exploração poética. Trabalhando em instituições públicas e privadas, a defesa e o fomento ao debate crítico de arte e cultura é parte fundante da minha formação. Em grupos de pesquisa universitários e nos bares, a leitura rigorosa forneceu ferramentas conceituais para o enfrentamento direto de obras de outros artistas em entrevistas e ateliês e, evidentemente, tudo isso resulta numa visão crítica sobre a minha própria produção.

**Vendo seus trabalhos, percebemos que há uma combinação curiosa de elementos orgânicos e mecânicos, de materiais moles e motores, de corpos fragmentados, movimentos arbitrários, vozes que falam por si mesmas. Há uma mistura inusual de Samuel Beckett e Louise Bourgeois. Em comum, um cansaço das formas fixas. Faz sentido? Fale um pouco sobre de onde falam seus trabalhos.** Acho acertada essa leitura e a sua pergunta pode ser interpretada de maneiras diferentes. A sua própria descrição parece indicar que os trabalhos falam a partir deles mesmos. As vezes são corpos humanóides que se aproximam de autômatos, mas em outros momentos são objetos não-atropomórficos que ganham vida. Nos dois casos, evocam um sentimento inquietante de um objeto inanimado que passa a simular alguma vivacidade. No entanto, há uma ambiguidade nesse caso: se esses tipos de objetos falam por eles mesmos, é difícil também que não apontem para uma espécie de titereiro. Por outro lado, interpretando o lugar de onde os trabalhos falam de um ponto de vista histórico, me sinto confortável com as suas indicações. (risada). Os dois exemplos que você convoca carregam uma densidade psicológica, mais ou menos explícita, que pode ressoar nesses objetos que – dotados de movimentos, falas e coreografias – poderiam assumir uma certa projeção de “subjetividade” artificial. Mas sobretudo são artistas cujo interesse pela exploração da forma os levou a alargar os limites desses campos. Quer dizer, esse exercício de liberdade para além das “formas fixas” se dá tanto no interior de cada prática, por exemplo, escrutinando até a última consequência o texto literário, mas também engajando-se em desdobramentos periféricos como peças radiofônicas ou para a televisão. No caso de Bourgeois, ela acabou por criar uma série de signos que traçam uma mitologia própria,



automata, but at other times you have non-anthropomorphic objects that come to life. In both cases, they evoke an uncanny feeling of an inanimate object that starts to simulate some vivacity. However, there is ambiguity there: if those objects speak for themselves, it's also hard not to imply a sort of puppeteer. On the other hand, if I interpret where my work comes from within an historical point of view, I feel comfortable with your remarks. (laughs) Both examples you've summoned carry a more or less explicit psychological density that can resonate in those objects – granted with movement, speech and choreography –, which could assume a certain projection of artificial “subjectivity”. But, most of all, they are artists whose interest for the exploration of form led them to expand the boundaries of these fields. I mean, this exercise of freedom to go beyond the “fixed forms” is given within each practice – for instance, scrutinizing the literary text to the last consequences – as well as by engaging in peripheral unfoldings, such as radio or television pieces. When it comes to Bourgeois, she ended up creating a series of signs that outline her own mythology, and, at the same time, reverberate something of the ordinary (that reminds me a little of Tunga as well). I'm interested in particular on “cells”: translated into Portuguese, it can be either “celas” (as in a cage) or “células” (the smallest life unit), indicating an assemblage in which the artist consolidates an installation he has in his mind and composes a scene starred by this recurring mythology. In any case, these two possibilities that indicate where my works come from go hand in hand. Having in mind the very work structure, which I believe to be a privileged path to investigation, we can recall the final scene of *cabeça oca espuma de boneca* (hollow head doll's foam) – 2019, in which we had two androids performing a conversation created



“pele (corpo I)”, 2018, látex e nylon, 154 x 39 x 28 cm // “skin (body I)”, 2018, latex and nylon, 154 x 39 x 28 cm

by artificial intelligence. On the one hand, that object spoke from itself, but it also had words coming directly from a dataset of users that experimented with this chatbot and its algorithm. That is, it spoke from a midpoint, or the average of interactions with human users (only that could spawn a long conversation). But also, the result of a lack of coherence and the chatbot's simple programming generated a fragmented text, whose core was difficult to define and which easily migrated from one subject to the other. Taking that result as an example, I like to compare this dramatic structure to *Waiting for Godot* (1952) for their formal resemblance. In the end, what I would like to point out is that the artworks are located within a nonlinear heritage or tradition of patterns that, whether the author chooses it or not, announce some places from where they come and go back to.

–

**In “cabeça oca espuma de boneca” (empty head doll's foam), we have a theatre without actors, with machines, mannequins and voices running through the space. A theatre without actors is a theatre without drama, but their mechanical bodies are fragile and expose that fragility. What drives this dramaturgy? Does it work the same way on stage as in video?** Dramaturgy and form, which seem to me inseparable in this case, are driven by their own objects. But that does not make it necessarily a theatre without drama. The first event of the play unchains a movement that will follow through the entire time-span of the play, in parallel. Two glued latex skins are raised, and then torn apart by the tension produced in opposite directions by a motor

ao mesmo tempo em que reverbera algo do comum (isso me lembra um pouco do Tunga também). Me interessam, particularmente, as “cells”, cuja tradução aberta para “celas” e “células” indicam uma unidade onde a artista consolida um pensamento instalativo e compõe uma cena protagonizada por essa mitologia recorrente. De qualquer maneira, essas duas possibilidades que indicam de onde falam os meus trabalhos não andam uma sem a outra. Partindo da própria estrutura do trabalho, que acredito ser sempre uma via privilegiada para investigação, podemos lembrar da cena final de *cabeça oca espuma de boneca* (2019). Nessa situação, dois androides performavam uma conversa escrita por inteligência artificial. Por um lado, esse objeto falava a partir dele mesmo, mas também trazia suas palavras mais diretamente de um banco de dados de usuários que utilizavam esse *chatbot* e o seu algoritmo. Ou seja, falava a partir de um ponto médio das interações com usuários humanos (só isso implicaria em uma extensa conversa). Mas também, o resultado da falta de coerência e uma programação simplória desse *chatbot*, gerava um texto fragmentado cujo cerne era difícil de definir e que migrava de um assunto para o outro com facilidade. Tomando o resultado desse texto, gosto de comparar essa estrutura dramática com o *Esperando Godot* (1952) pela semelhança formal. No fim, o que quero apontar, é que os trabalhos estão inseridos dentro de uma herança ou tradição não linear de formas que, querendo o autor ou não, anunciam alguns lugares de onde partem e para onde voltam.

–

**Em “cabeça oca espuma de boneca” temos um teatro sem atores, com máquinas e manequins e vozes percorrendo o espaço. Um teatro sem atores é um teatro sem drama, mas seus corpos mecânicos são frágeis e evidenciam essa fragilidade. O que mobiliza essa dramaturgia? Para você funciona igualmente no palco como no vídeo?** A dramaturgia e a forma, que me parecem indissociáveis nesse caso, são mobilizadas pelos próprios objetos. Mas isso não configura, necessariamente, um teatro sem drama. O primeiro acontecimento da peça desencadeia um movimento que acompanhará todo o tempo, em paralelo. Duas peles de látex coladas são içadas e então rompem a junção a partir da tensão produzida em sentidos opostos por um sistema de motores e contrapeso. Depois de separadas, uma das peles desenha os limites do “palco”, sobe a um plano mais alto até ser retomada na cena final. É, portanto, um contorno narrativo cíclico uma vez que, ao final, a mesma pele que se rompeu retorna ao lugar de início, como que sob uma pulsão de retorno. A partir desse primeiro movimento, cada cena subsequente era moldada por um ou mais dispositivos. A fragilidade que você aponta poderia ser também um elemento dramático. Não pelos corpos serem frágeis em si, mas parece que um sistema tão complexo e, ao mesmo tempo, precário, abre possibilidades para uma série de falhas que exporiam alguma fragilidade. Ou seja, de maneira geral, esses dispositivos mecânicos além de proporcionarem uma relação com o tempo própria deles, ora com desencadeamentos simultâneos, ora focando a atenção do espectador para detalhes específicos de cada cena; eles criam um apelo central de dramaticidade: a possibilidade imanente da



“coluna (cabeças)”, 2018, látex e ferro, 125 x 23 x 23 cm // “column (heads)”, 2018, latex and iron, 125 x 23 x 23 cm



**"cabeça (Kim Kardashian)"**, 2019-2021, látex e impressão digital, 22 × 18 × 20 cm  
 // **"head (Kim Kardashian)"**, 2019-2021, latex and digital print, 22 × 18 × 20 cm

system and counterweight. After being separated, one of the skins draws the limits of the "stage", moving to a higher plane until it comes back in the in the final scene. It is, therefore, a cyclic narrative outline, since the same skin that was torn goes back, at the end, to the beginning, as if it were under a return drive. From that first movement, each subsequent scene was shaped by one or more devices. The fragility you point out could also be a dramatic element. Not because the bodies themselves are fragile, but because it seems that such a complex system – and, at the same time, a precarious one – open up possibilities for a series of failures that would expose some fragility. That is, in general, these mechanical devices, besides offering a relation with time of their own – whether with simultaneous unfoldings, whether by focusing the spectator's attention into specific details from every scene –, they create a central appeal of drama: the immanent possibility of failure and lack of control. Dealing with imperfect mechanisms, the impossibility to predict future failures adds up tension to the

spectator's experience. Somehow, this possible autonomous dimension of some of the mechanisms could go out of control and assume a self-destructive aspect, resembling, for instance, *Homage to New York*, by Yves Tinguely. In the terms of these machines and objects, coming to life means, for us, to lose control. Now, it is certainly a work to be seen in direct experience. I made a movie of the play with Quina filmes, which became a video installation on three channels.. It was a nice work, but it's completely different. The three channels made it possible to create something closer to the play, because we were able to show several things happening simultaneously, as it was originally. But this matter – that theatre production had to face last year – will never be solved with a perfect substitute. There is something about the body experience and spatial projection that is unique in theatre. What I was interested in and the reason I refer to my work as a theatre play without actors is precisely the traditional rite that theatre implicates: to direct yourself to the place, enter the space, wait for the show to begin, relate directly to things, the rupture of the end and going back to the real world.

–

**There is a lot of manual work and technology in your work process. What is the greatest challenge for the use of new technologies in arts? I remember some conversations I had with Palatnik in which he made sure to emphasize that technology was never an end, but a resource; that he was not worried about being up to date with new inventions, but he used them to produce optical events. How do you perceive that in your poetics?** I agree that there is this danger in the enchantment of the technique and that the use of any technology should not be naive, including the traditional technologies of the artistic field. That is, any gesture in the elaboration of a work must be understood as such, and as an inalienable part of the artwork. As I mentioned earlier, the use of other techniques and tools came from the very need of the work's development. It wasn't something I knew *a priori* and that I decided to introduce in my exercise for mere effect. Unlike Palatnik – whose house I also had the pleasure to visit on a particular occasion –, who had a technical education for mechanical production, in my case, the first steps towards the use of some machines and microcontrollers are accompanied by other collaborators. However, we cannot leave aside the fact that each tool can also create new perspectives, and ultimately new subjectivities. Therefore, taking as an example photogrammetry, although the desire to use such technique precedes the understanding and study of that technology, as soon as you begin to explore its possibilities, it indicates a visuality of its own

falha e do descontrole. Lidando com mecanismos imperfeitos, a impossibilidade de prever as eventuais falhas adiciona uma tensão para a experiência do espectador. De alguma maneira, essa possível dimensão autônoma de alguns dos mecanismos poderia fugir do controle e assumir uma potência autodestrutiva, nos remetendo, por exemplo, à "Homenagem à Nova York", do Yves Tinguely. Nos termos dessas máquinas e objetos, ganhar vida significa para nós, perder o controle. Agora, certamente esse é um trabalho para ser visto na experiência direta. Eu fiz um filme da peça que virou uma videoinstalação em três canais, junto com a Quina filmes. Foi um bom trabalho, mas é completamente diferente. Usar os três canais possibilitou algo mais próximo da peça, porque é possível mostrar vários acontecimentos simultaneamente, como acontecia. Mas essa questão – que a produção teatral teve que enfrentar no último ano – não será nunca resolvida enquanto uma substituição perfeita. Existe algo de uma experiência corporal e espacial, de projeção, que é singular no teatro. O que me interessava e a razão pela qual eu me refiro ao trabalho como uma peça de teatro com atores ausentes é, justamente, o ritual tradicional que essa linguagem implica: dirigir-se ao local, penetrar no espaço, esperar o início, relacionar-se com as coisas diretamente, o corte do fim e o retorno para o mundo.

–

**Há muito trabalho manual e muita tecnologia no seu processo de trabalho. Qual você acha o grande desafio para o uso das novas tecnologias na arte? Lembro de algumas conversas que tive com o Palatnik em que ele fazia questão de enfatizar que a tecnologia não era um fim, era um recurso, ele não estava preocupado em ficar up-to-date com as novas invenções, mas se apropriava delas para produzir acontecimentos ópticos. Como você vê isso na sua poética?**

Eu concordo que há esse perigo do encantamento da técnica e o uso de qualquer tecnologia não deve ser ingênuo, inclusive de tecnologias tradicionais do campo artístico. Isto é, qualquer gesto na elaboração do trabalho deve ser entendido como tal e como parte inalienável da obra. Como indiquei no começo, o uso de outras técnicas e ferramentas veio de uma necessidade do desenvolvimento dos próprios trabalhos, não era um conhecimento que tinha *a priori* e que decidi introduzir na prática por mero efeito. Ao contrário de Palatnik (cuja casa também tive o prazer de visitar em determinada ocasião), que tinha uma formação técnica para produção mecânica, os primeiros passos para o uso de algumas máquinas e micro-controladores são acompanhados de outros colaboradores, no meu caso. No entanto, não podemos deixar de lado que cada ferramenta também cria novos olhares e, em última instância, subjetividades. Por isso, tomando o caso da fotogrametria, embora o desejo de utilizar essa técnica seja anterior ao entendimento e estudo dessa tecnologia, tão logo você começa a explorar suas possibilidades ela indica uma visualidade própria diferente do vídeo filmado. Isso me leva, por exemplo, a um movimento de câmera fantasmagórico e contínuo que me interessava, cuja realização no mundo físico implicaria em condições que não tenho acesso. O espaço digital, que não é nenhuma tecnologia de ponta, apresenta relações completamente diferentes. A questão é: mesmo sendo algo conhecido, quando foi apropriado de maneira massiva



**"sem título (tripé)"**, 2016, óleo sobre tela e tripé de alumínio, 130 × 53 × 60 cm, tela 18 × 24 cm // **"untitled (tripod)"**, 2016, oil on canvas and aluminium tripod, 130 × 53 × 60 cm, canvas 18 × 24 cm

that differs from video footage. That leads me, for instance, to a ghostly and continuous movement of the camera I was interested in, whose completion in the physical world would demand conditions I do not have access to. The digital space – which is no state-of-the-art technology – presents entirely different associations. The thing is: even though it's something we all know, when it was massively appropriated by the art circuit, it was made in the most conservative way possible. That is, the digital space mimicked the real physical spaces – the white walls and the burnt cement floor of art galleries. What *Dollhouse Gallery* (2020) explores, regarding that matter, is an unexpected situation, something that would be impossible outside the digital world. The repetition – which was a central formal aspect of the original dollhouse – assumes a *mise en abyme* format, not only for the representation of a small house inside the dollhouse that returns to itself, but also for the development of a work inside the other. I think it turns out to be something recurring: my production is usually very consequent, and, sometimes, self-referential, or it uses parts of previous works in order to make something. The point is that the issue was never to use more modern technologies or not, but what to do with those tools. As I was saying, each form – be it a technological device, a particular brushstroke or traditional structures of representation of art – carries in itself its history. I try not to be too naive about it, and eventually, I adopt its own historical features. But I find it difficult to classify the general use of the latest technologies in the production, because they vary a lot. I believe that maybe something that surpasses this is a hybrid relationship with those technologies, combining ancient techniques such as puppet theatre or ventriloquist puppets with a more or less simple technology from contemporary mechatronics.



“Worstward Ho!”, 2020, vídeo HD, cor, som, 6'46” // “Worstward Ho!”, 2020, vídeo HD, color, sound, 6'46”

**Your appropriation in the video of Beckett’s “Worstward Ho” is very interesting, especially knowing that it was done during the pandemic and social isolation, as if the loss of the world to which we were subjected forced us to admit the failure of our modern civilizational project. Our progress is our disaster. “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.” How do we branch out so we don’t drive into the abyss? What would you say is the role of art in coping with this impending disaster?**

I believe that a central issue is that the idea of the failure of our modern civilizational project seems to come from a post-modern point of view; but there is, in fact, a series of modernity issues that have never been overcome. Ironically, to

me, the starting point into understanding the role of art comes from modern thinking. Faced with an engagement that is based on a set of established ways – an “accommodation to the world” in order to convey its messages – I’d rather bet on the “shock of the unintelligible” of autonomous art and the understanding of a complex meaning of forms, as advocated by Theodor Adorno. Coinciding with your question, one of the radical examples the author brings in his seminal work, *Engagement* (1962), is precisely Samuel Beckett. Repetition – which is the basis of *Worstward Ho!* – is about exploring the form to its most radical reductions. Following a similar logic of Adorno’s, the French philosopher Alain Badiou writes about Beckett’s text that: “*If there is no adequacy, if the saying is not prescribed by ‘what is said’, but governed only by saying, then the ill saying is the free essence of saying or the affirmation of the prescriptive autonomy of saying*”. That interpretation resonates with Adorno’s thinking, in which “*ill saying*” is a resistance through forms that were not previously accepted by the world order. That is, “*It is not the office of art to spotlight alternatives, but to resist by its form alone the course of the world, which permanently puts a pistol to men’s heads*”. The work of art has no final purpose, because it is an

pelo circuito de arte, isso foi feito da maneira mais conservadora possível. Quer dizer, o espaço digital mimetizava os espaços físicos reais – as paredes brancas e o chão de cimento queimado das galerias. O que a *Dollhouse Gallery* (2020) explora, em relação a isso, é uma situação inusitada, algo que seria impossível fora do mundo digital. A repetição que era uma característica central da casa de bonecas original, assume a forma de uma *mise en abyme*, onde não só a representação da casinha está dentro da casa de bonecas que retorna para ela mesma, mas também no desenvolvimento de um trabalho dentro do outro. Acho que isso acaba sendo algo recorrente: a produção normalmente é bastante consequente e, por vezes, autorreferente; ou utiliza-se de partes anteriores para elaborar algo. O ponto é que a questão nunca foi utilizar as tecnologias mais atuais ou não, mas o que se faz com essas ferramentas. Como apontava, cada forma – seja ela um aparato tecnológico, determinado tipo de pincelada ou estruturas tradicionais de representação da arte – carrega em si a sua história. Procuo não ser muito ingênuo em relação a isso e, eventualmente, me utilizo de suas próprias características históricas. Mas me parece difícil classificar o uso geral dessas tecnologias mais recentes no trabalho porque elas variam muito. Acho que talvez algo que atravesse seja uma relação híbrida com essas tecnologias que conjugam técnicas ancestrais como teatro de fantoches ou bonecos ventríloquos com uma tecnologia mais ou menos simples da mecatrônica contemporânea.

**Sua apropriação em vídeo do Worstward Ho! do Beckett é muito interessante, especialmente sabendo que foi feito durante a pandemia e o isolamento social, como se a perda de mundo a que estamos sendo submetidos nos obrigasse a assumir a falência do nosso projeto civilizatório moderno. Nosso progresso é nosso desastre. “Try again. Fail again. Better again. Or better worse. Fail worse again. Still worse again.” Como bifurcar para não irmos para o abismo? Qual o papel, para você, da arte no enfrentamento deste desastre iminente?**

Acredito que uma questão fulcral é que a ideia da falência do projeto civilizatório moderno parece ser enunciada de um ponto pós-moderno; mas de fato, existe uma série de questões da modernidade que nunca foram superadas. Ironicamente, para mim o ponto de partida para entender o papel da arte parte de um pensamento moderno. Frente a um engajamento que se utiliza de um conjunto de formas estabelecidas – uma “acomodação ao mundo” para transmitir suas mensagens – prefiro apostar no “choque do ininteligível” da arte autônoma e o entendimento de um sentido de forma complexo, defendida por Theodor Adorno. Em coincidência com a sua pergunta, um dos exemplos radicais levantados pelo autor em seu texto seminal *Engagement* (1962) é justamente Samuel Beckett. A repetição que é a base de *Worstward Ho!* trata-se de uma exploração da forma às suas mais radicais reduções. Seguindo uma lógica similar à de Adorno, o filósofo francês Alain Badiou escreve sobre o texto de Beckett que “Se não há adequação, se o dizer não está sob a prescrição do “o que é dito”, mas apenas sob a regra do dizer, então o dizer mal é a essência livre do dizer, ou ainda a afirmação da autonomia prescritiva do dizer.” Essa leitura ressoa o tom de Adorno, onde o “dizer mal” é a resistência através das formas que não foram previamente aceitas pela ordem do mundo. Isto é, “Não cabe à arte apontar alternativas, mas resistir, por meio apenas de sua própria forma, ao curso do mundo que ameaça os homens com uma pistola permanentemente apontada para suas cabeças”. A obra de arte não tem uma finalidade, porque ela é uma finalidade em si mesma. Poder-se-ia dizer que essa é uma posição que aliena a produção artística, mas há de se lembrar que “não há qualquer conteúdo material, qualquer categoria formal de uma obra artística que, por mais indireta ou irreconhecivelmente transformada e desconhecida de si mesma, não tenha se originado da realidade empírica da qual se libertou.” Evidentemente que existem uma série de outras atitudes fora do campo artístico, enfrentamentos concretos que devem ser levados a cabo enquanto sujeito no campo político. Tampouco isso quer dizer que a “arte autônoma” não tenha o seu impacto político, muito pelo contrário: o que está em jogo é a maneira como encaramos



“sem título (videogame\_gltiches)”, 2018-2019, vídeo HD, cor e som, 05’46” // “untitled (videogame\_gltiches)”, 2018-2019, vídeo HD, color and sound, 05’46”

end in itself. Some may say that is a position that alienates artistic production, but we must have in mind that “There is no material content, no formal category of an artistic creation, however mysteriously transmitted and itself unaware of the process, which did not originate in the empirical reality from which it breaks free”. Of course there are a number of other attitudes outside the artistic field; concrete confrontations that must be carried out as a subject of the political field. But that does not mean “autonomous art” does not have its political impact, quite the opposite: what is at stake is the way we see this engagement, which sometimes simplifies the political spectrum “Bad politics becomes bad art, and vice versa”. I think we may see that treadmill “into the abyss” in two ways. If in your question it represents the decay of humanity, regarding the political-economic scenario and the values that ultimately rule the public sphere, it is at full steam and art will not be the one to prevent the fall. There are things that are not up to art to solve. It would be naive to think art could solve all material and immaterial problems. Part of the struggle is fought with public policies, social movements and within the historical class struggle. Sometimes, art may want to disguise what is supposed to be a class conflict. On the other hand, if that abyss represents the “ill saying”, then it becomes a possibility for art to open its cracks and explore the breaches. Not to ease the fall, but to sharpen the consequences of the actual failure of the modernity project that is yet to come.

—

**How did the pandemic affect your work? What will never be the same?** I don’t think that event has had a decisive and irreversible effect, as opposed to what was believed in the beginning. But also, to take a stand in the heat of the moment may be precipitated. The basic class structure remains, and, thus, no revolutionary change in subjectivity seems to arise from this. In terms of the artwork, this period has made room for developments that were in course within my production, and, at the end of the day, the tools that I started to explore seem to respond well to a number of issues raised by isolation. Nevertheless, both videos – *Night and Day* and *Worstward Ho! (2020)* – relate directly to an investigation of videos conducted in an apartment, that, since 2016, were designed as a space of exception, an isolated reality. *ensaio, h* (rehearse, h - 2017) is a video that is part of that investigation, in which the only experience outside the apartment is mediated by computer images and virtual visits. I mean, many issues that were raised during this period were already part of previous investigations and deepened in different ways. There will certainly be impacts and changes in some work relations, in the art market, and in the way we relate to each other that should unfold over the next few years. But I tend to be resistant to the idea that the disastrous impact of this phenomenon will have drastic and lasting implications. A recurring statement is that the “nature” of humanity and its technical and cultural ingenuity is that of adaptation (often together with a conservative tendency). The “sharpening” lapse in the conditions of isolation, hyperconnectivity and social distancing make a rehearsal for central issues in the next steps of the development of the species.

esse engajamento que, por vezes, simplifica o espectro político “Política ruim torna-se arte ruim, e vice-versa”. Acho que a gente poderia encarar essa esteira “para o abismo” de duas maneiras. Se na sua pergunta ela representa a decadência da humanidade, o quadro político-econômico e os valores que em última instância regem a esfera pública, ela está a todo vapor e não vai ser a arte que vai salvar dessa queda. Existem algumas coisas que não cabem a ela resolver. Seria ingênuo pensar que ela resolveria todos os problemas materiais e imateriais. Parte da luta é travada com políticas públicas, movimentos sociais e na histórica luta de classes. As vezes a arte pode querer maquiagem o que deveria ser disputa de classe. Por outro lado, se esse abismo representar o “dizer mal”, então se torna uma possibilidade da arte abrir as suas fendas e investigar as brechas. Não amenizar a queda, mas agudizar as consequências da real falência do projeto de modernidade que ainda está por vir.

—

**Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual?** Não acredito que esse acontecimento tenha um efeito determinante e irreversível, ao contrário do que se acreditou no início. Mas também tirar uma posição no calor do momento poderia ser precipitado. As estruturas básicas de classe se mantêm e, portanto, não parece surgir uma mudança revolucionária de subjetividade a partir disso. No que se refere aos trabalhos artísticos, esse período deu espaço para desenvolvimentos que estavam em curso dentro da produção e, no fim das contas, as ferramentas que comecei a explorar parecem responder bem a uma série de questões levantadas pelo isolamento. Não obstante, os dois vídeos *Night and Day* e *Worstward Ho! (2020)* se relacionam diretamente com uma pesquisa de vídeos realizados em apartamento que, desde 2016, se configuravam como um espaço de exceção, de uma realidade isolada. *ensaio, h* (2017) é um vídeo inserido nessa pesquisa cuja única experiência fora do apartamento era mediada por imagens de computador e visitas virtuais. Quer dizer, existiam uma série de questões que foram levantadas nesse período que já eram constituintes de pesquisas anteriores e que se adensaram de maneiras diferentes. Certamente haverá impactos e mudanças em algumas relações de trabalho, no mercado de arte, e na maneira como nos relacionamos que devem se desenrolar nos próximos anos. Mas tendo a ser resistente à ideia de que o impacto desastroso desse fenômeno tenha implicações drásticas e duradouras por si. Um comentário recorrente é que a “natureza” da humanidade e sua engenhosidade técnica e cultural é àquela da adaptação (junto à uma tendência conservadora, muitas vezes). O lapso de agudização das condições de isolamento, hiperconectividade e distanciamento social é um ensaio para questões centrais no desenvolvimento da espécie, por vir.

—

Próxima página  
Next page

“teatrinho”, 2021, madeira, aço, bonecos, veludo, luz led, motor de vibração e arduino, 60 × 163 × 58 cm //  
“little theater”, 2021, wood, steel, puppets, velvet, led light, vibration motor and arduino, 60 × 163 × 58 cm

“pele (corpo II)”, 2018-2021, látex, 170 × 43 × 20. “queda”, 2021, vídeo HD, cor, som, 12’20” // “skin (body II)”, 2018-2021, latex, 170 × 43 × 20 cm. “fall”, 2021, HD video, color, sound, 12’20”.

Vista da exposição “A. E A de novo.” no auroras, São Paulo, 2021 // Installation view of the exhibition  
“A. And A Again” at auroras, São Paulo, 2021



# Marcela Bonfim

Porto Velho, RO, 1983 // Vive e trabalha em Porto Velho, RO // Artista Selecionada do Prêmio PIPA 2021

Porto Velho, Brazil, 1983 // Lives and works in Porto Velho, Brazil // PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

[amazonianegra.com.br](http://amazonianegra.com.br)  
[madeiradedentro.com](http://madeiradedentro.com)

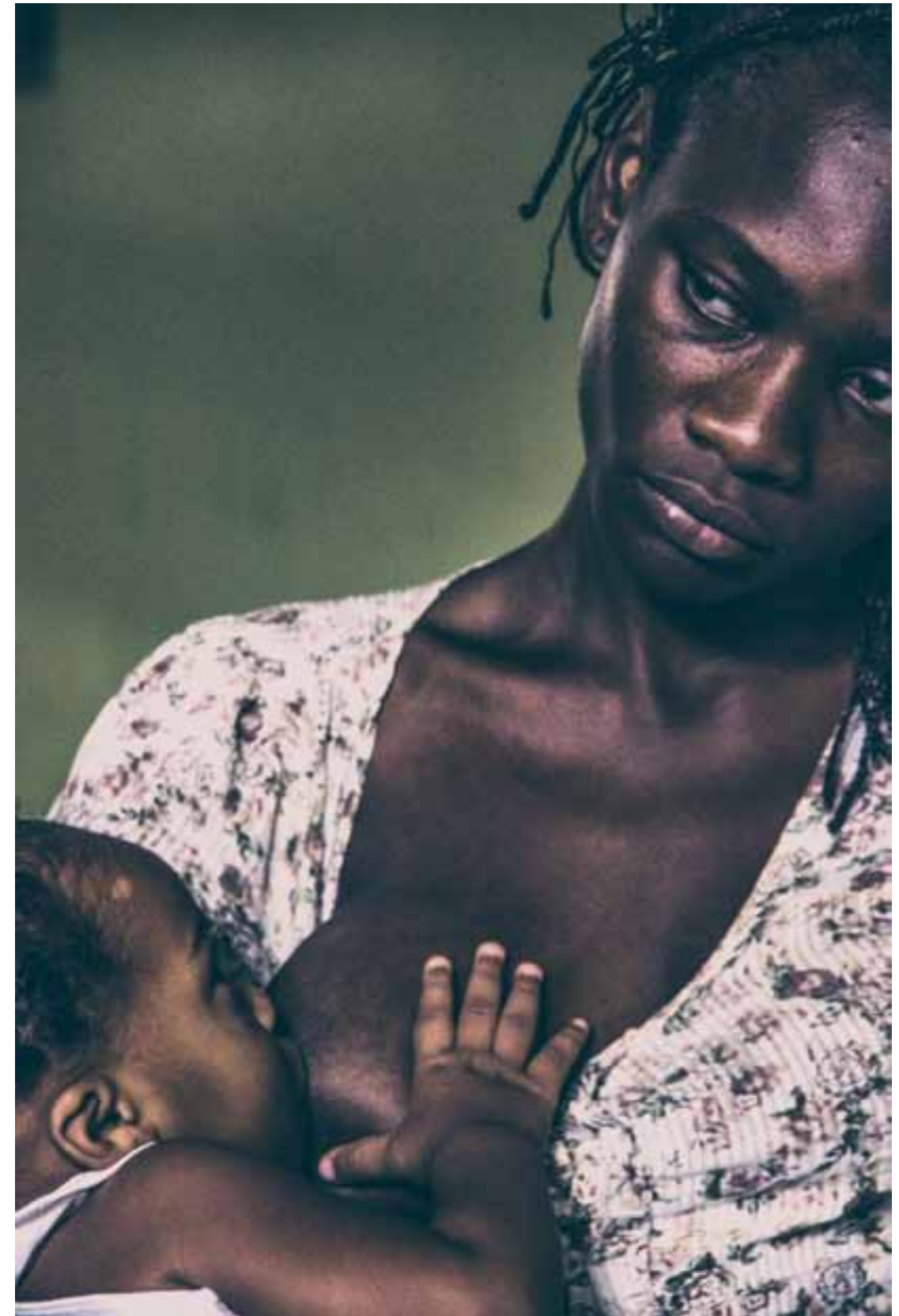
—  
**"Entidade"**, 2016, fotografia digital, 60 × 90 cm, Quilombo de Vola Bela da Santíssima Trindade, MT //

**"Entidade"**, 2016, digital photograph, 60 × 90 cm, Quilombo de Vola Bela da Santíssima Trindade, Brazil

**"Madona Negra"**, 2015, fotografia digital, 60 × 90 cm, Porto Velho (à direita) // **"Madona Negra"**, 2015, digital photograph, 60 × 90 cm, Porto Velho (on the right)

Economista, Marcela Bonfim era outra até os 27 anos. Na capital paulista, acreditava no discurso da meritocracia. Já em Rondônia, adquiriu uma câmera fotográfica e no lugar das ideias deu espaço a imagens e contextos de uma Amazônia afastada das mentes de fora; mas latentes às vias de dentro. As lentes foram além; captando da diversidade e das inúmeras presenças negras; potências e sentidos antes desconhecidos a seu próprio corpo recém-enegrecido. Em seu trabalho, ela aborda a questão: quanto tempo demora, o negro, para se firmar nesse mundo (in)visível?

—  
An economist, Marcela Bonfim was someone else until the age of 27. In the capital of São Paulo, she believed in the meritocracy discourse. Then she moved to Rondônia (Amazonian state, west-central Brazil, bordering Bolivia to the south). She acquired a photographic camera and, instead of preconceived ideas, she gave space to images and contexts of an Amazon far from the mind of outsiders; that were latent to the inner ways of seeing. The lenses went further; capturing diversity and black presences; powers and senses previously unknown to her own newly blackened body. In her work, she approaches the question: how long does it take for a black person to settle in this (in)visible world?



## A fotografia-corpo de Marcela Bonfim

The body-  
photography of  
Marcela Bonfim

Alessandra Simões

In the book *Critique of Black Reason*, the philosopher Achille Mbembe states that one of the functions of art has been to “maintain the hope of escaping the world as it has been and as it is, to be reborn into life, to lead the festival once again” (n-1 edições, 2018, p. 299). In his view, the primary function of art has never been simply to represent, illustrate or narrate reality; its job is to simultaneously muddle and mimic original forms and appearances. And this is how the work of the artist Marcela Bonfim is composed since she migrated from her home town of São Paulo, over ten years ago, to the capital of the state of Rondônia, Porto Velho, where she has developed an expressive iconography of black presence in the Amazon. Making forays into the states of Rondônia, Amazonas, Pará, Maranhão, and Acre and the borders with Bolivia and Peru, she has followed the fate of a lady of the waysides, a divinity of her own crossroads who has come to interweave life and art, thereby fulfilling the relational dimension cited by Mbembe.

The trajectory of this existence, transformed by the recognition of the potency of her black body and marked by an imagetic ethnography of expressive poetic strength, took shape when Bonfim, living in Porto Velho, purchased a camera, heralding a new cosmology for her. At the time, she was still a recent graduate in economics who dreamed of buying stuff and believed in meritocracy. As she gradually lifted the veil that blinded her to the pains and pleasures of being a black woman and the possibility of gaining a more in-depth world view, she began to discover an Amazon that matched her own skin color. And so, in possession of her politics-body in her quest to construct a body-photography, she began to record black Amazonian iconography shaped by the enslavement of black bodies and, later, by the many waves of black diasporas as of the eighteenth century, evident today in the memory and the features of the descendants of maroon communities in Vale do Guaporé, people of African-Caribbean descent, migrants from the north and northeast of Brazil, and newly arrived Haitians and Venezuelans.

The child Bonfim who questioned her father about the origins of her surname – the name of a farm, he told her – has now earned the worthy designation of an artist at the height of her ethical and aesthetic powers and consciousness of her work and herself. This is how she was represented in a painting that hangs on the wall of her house on the banks of the Madeira river, a river that has choppy waters and brings fluidity to the life of this urban riverside-dweller. The work, entitled *Moça do Bonfim* [Girl from Bonfim], by an artist friend of hers, Margot Paiva, crowns Bonfim’s beauty with brushstrokes that lengthen the expressiveness of her neck to represent the regality of a Barbadian. “That’s how you should go about, like a Barbadian,” says her friend. “Barbadian” is what the people from Rondônia call the descendants of the Caribbean migrants living there, especially the ones who arrived to build the

O filósofo Achille Mbembe, no livro *Crítica da Razão Negra*, afirma que uma das funções da arte é “preservar a esperança de sair do mundo tal como foi e tal como é, de renascer para a vida e de renovar a festa” (n-1 edições, 2018, p. 299). Em sua visão, a obra de arte nunca teve por função primordial simplesmente representar, ilustrar ou narrar a realidade; sua natureza é embaralhar e mime-tizar de uma só vez as formas e as aparências originais. É desta maneira que se compõe a obra da artista Marcela Bonfim, paulista que migrou há mais de dez anos para Porto Velho, capital de Rondônia, onde vem construindo uma expressiva iconografia da presença negra na Amazônia. Ao longo de incursões também pelo Amazonas, Pará, Maranhão, Acre e fronteiras da Bolívia e Peru, Marcela seguiu a sina de uma senhora dos caminhos, divindade de suas próprias encruzilhadas que passou a entrelaçar vida e arte, cumprindo assim a dimensão relacional citada por Mbembe.

O percurso desta existência, transformada pelo reconhecimento da potência de seu corpo negro e marcada por uma imagética-etnográfica de expressiva força poética, ganhou corpo quando, em Porto Velho, Marcela comprou uma câmera fotográfica, inaugurando uma nova cosmovisão para si. Naquela época, ela ainda

“Os azuis de Nicacia”, 2015, fotografia digital, 60 × 90 cm, Quilombo de Vila Bela // “Os azuis de Nicacia”, 2015, digital photograph, 60 × 90 cm, Quilombo de Vila Bela



Madeira-Marmoré railroad. Most are black and bear an intense beauty that reflects the dignity of their personalities. Like a very welcome image, Bonfim has never again felt alone.

Her portraits printed on wood reveal the souls of men, women, and children (she is always surrounded by lots of children!) humanly present in the images, inverting the Western duality of subject versus object. In the Amazon, Bonfim swapped the rapid time of the city for a different kind of time, the time of affect. With each new person photographed, a new conversation of exchanged confessions that weave together the history of the black people of the Amazon. Rather than image-representation, her photographs are image-life and pose the abiding question: How should we look at he who is looking at us? After all, it is not us who look at Bonfim's photographs; it is they that spy on us, revealing that the place of the utterance (photographer and photographed, in permanent dialogical relationship) composes the locus that catalyzes the transformative agency of art. This is more than clear in her portraits, in the gaze of each person photographed. Which means that the fruition of her images goes beyond information or content to become experience, drawing in the viewer with experiential and affective power. As Roland Barthes wrote in *A Lover's Discourse: Fragments* (Martins Fontes, 2003), love is a kind of gaze, it is seeing oneself in the other's eyes. In Bonfim's work, the gazes exchanged between artist, portrayed, and observer become recognition, reflection, love.

**"Manjar do Guaporé. Preparo do tracajá"**, 2016, fotografia digital, 60 x 90 cm, quilombo de pedras negras // **"Manjar do Guaporé. Preparo do tracajá"**, 2016, digital photograph, 60 x 90 cm, quilombo de pedras negras



era uma economista recém-formada que sonhava em comprar coisas e que acreditava na meritocracia. Ainda descortinando o véu que lhe cegava as dores e delícias da condição de mulher negra e a possibilidade de uma visão de mundo mais profunda, a artista começou a descobrir uma Amazônia da cor da sua pele. Então, apossada de seu corpo-política no processo de construção de uma fotografia-corpo, passou a registrar a iconografia amazônica negra, delineada pela escravização dos corpos negros, e mais tarde pelas sequenciais ondas diaspóricas negras; demarcadas a partir do século 18 e hoje presente na memória e nas feições dos quilombolas do Vale do Guaporé, dos descendentes afro-caribenhos, dos migrantes do norte e nordeste e dos recém-chegados haitianos e venezuelanos.

Quando criança, a menina Bonfim, que questionava seu pai sobre a origem de seu sobrenome - nome de fazenda, dizia ele - hoje recebe o tratamento honroso de uma artista na plenitude da força e consciência estética e ética de sua obra e de si mesma. É assim que ela foi representada em uma pintura que adorna as paredes de sua casa à beira do rio madeira, um rio que tem "banheiro" e traz fluidez para a vida desta ribeirinha urbana. A obra, intitulada *Moça do Bonfim*, feita pela artista amiga Margot Paiva, coroa a beleza de Marcela com pinceladas que alongaram expressivamente seu pescoço para representar a altivez de uma barbadiana. "É assim que você deve andar, como uma barbadiana", disse a amiga. Em Rondônia, são chamados de barbadianos os descendentes dos antilhanos que para lá migraram, principalmente, em função da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Em sua grande maioria, pessoas negras delineadas por uma beleza intensa que reflete a dignidade de suas personalidades. Como uma imagem muito bem-vinda, Marcela nunca mais se sentiu só.

Seus retratos impressos sobre a madeira desvelam a alma de homens, mulheres e crianças (ela está sempre rodeada de muitas crianças!) humanamente presentes na imagem, invertendo a dualidade da lógica ocidental da divisão entre sujeito e objeto. Na Amazônia, a artista trocou a velocidade por outro tempo, o tempo do afeto. A cada pessoa fotografada, uma conversa surge, em confissões trocadas que costuram a história do povo negro amazonense. Em vez de imagem-representação, suas fotografias são imagem-vida que lançam a clássica pergunta: como ver o que nos olha? Afinal, não somos nós que miramos as fotografias de Marcela; são elas que nos espreitam, revelando que o lugar da enunciação (fotógrafa e fotografados, em permanente relação dialógica) compõe o locus disparador da efetividade transformadora da arte. Isto é muito claro em seus retratos, no olhar de cada pessoa fotografada. Assim, a fruição de suas imagens se torna experiência, ultrapassa a informação, o conteúdo, para enlaçar o espectador em força vivencial e afeto. Como afirmou Roland Barthes, no livro *Fragments de um Discurso Amoroso* (Martins Fontes, 2003), o



**"Cabeça de negro"**, 2014, fotografia digital, Jesuá Johnson, 30 x 20 cm, Porto Velho // **"Cabeça de negro"**, 2014, digital photograph, Jesuá Johnson, 30 x 20 cm, Porto Velho





**“Quarto de seu João Periquito”,** 2018, da série fotográfica *Madeira de Dentro, Madeira de Fora*, Resex Aquariquara, RO // **“Quarto de seu João Periquito”,** 2018, from the photo series *Madeira de Dentro, Madeira de Fora*, Resex Aquariquara, Brazil

Her method includes immersing herself deep in experience, the decision to live in the place of her poetic, to engage with her “models,” intimacy, self-transformation, and ultimately communication. Bonfim makes art by remaking herself. And in this remaking she has turned back to music, to piano (set aside for seven years after the trauma of the conservatoire), to song, to writing, to composition. Her own discourse, her own words, set her imaginal potency in motion. After so much transformation, she has started to embark on long periods of speech, unlike the mute silence that shrouded her previously, as she herself once recalled. It is healing to hear her words in speeches, exhibition vernissages, interviews, song.

In this constant interplay between life and art, Bonfim brings forth an Amazon that is just as unfamiliar to the Brazilian people as Africa itself. Her discovery of different Amazons is in no way beholden to the age-old disputes over this exoticized region over which the interests of capitalist destruction roam. For her, the Amazon has ceased to be this “idea-place,” as she calls it, to become an Amazon of the color of her own skin. And so she pays a great service to Brazilian history, recording the remnants of the many and unrecorded black diasporas to the region, like the mass displacement, in the eighteenth century, of populations from Vila Bela da Santíssima Trindade to Vale do Guaporé, cradle of Amazonian blackness, back at a time when the area that is now Rondônia was split between the provinces of Mato Grosso and Amazonas.

Her images reveal that coexistence is a mechanism for ongoing exchange between the artist-proponent and the people she portrays. In her search for alterities, she does not take the vertical stance of a producer of artistic matter, but bases her work on recognition, participation, co-creation. It is from her self-recognition, her subjectivities and reminiscences, that images emerge in an eternally dialectic movement: the inward-and-outward nature of art. After all, as Hal Foster points out in the classic essay *The Artist as Ethnographer*, what it outside is not “other” in any simple sense. In Bonfim’s work, there is no confronting of the other, no capturing of their image; there is image as life and experience. The Amazon is Bonfim; Bonfim is the Amazon.

If there is anything ethnographic in her process, it stems from the conjunction of photography as a means of historical, geographical, socio-cultural recognition, but the result is art in all its depth. Bonfim’s art traverses the anthropological zone of the production of the gaze, human patterns, Amazonian meanings, but its ultimate goal is the expression of photographic language per se. She works to assure the poetic stature of photography as art. Her click is dry, hard, using an entry-level Canon, with images that are just digitally tempered to mark the contrast between the lights and shades of the day. Her system selects portraits, cropped images, single compositions, hands, feet, many gazes, landscapes,

amor é um modo de olhar, é ver-se nos olhos do outro. Na obra de Marcela, a troca de olhares, entre retratados, observadores e artista, se torna retribuição, espelhamento, amor.

O método da artista inclui o mergulho profundo na experiência, a decisão por viver no local de sua poética, a troca com seus “modelos”, a intimidade, o transformar-se a si mesma, e, por fim, o comunicar. Marcela faz arte refazendo-se. E neste refazer voltou à música, ao piano (depois de sete anos engavetado pelo trauma do conservatório), ao canto, à escrita, à composição. Seu próprio discurso, suas palavras, dão a gira de sua potência imagética. Depois de tanta transformação, Marcela passou a exercer longos tempos de fala, diferentemente do silêncio calado que a embalava anteriormente, como ela mesmo contou certa vez. Ouvir suas palavras, em discursos, aberturas de exposições, entrevistas, cantos, é curativo.

Neste constante operar entre vida e poética, Marcela faz emergir uma Amazônia tão desconhecida do povo brasileiro quanto a própria África. Sua descoberta em torno de outras amazônias não foi servil às permanentes disputas por esta região exotizada, em torno da qual rondam os interesses da devastação capitalista. Para Marcela, a Amazônia deixa de ser esta “ideia-lugar”, como nomeia a artista, para se tornar uma Amazônia da cor de sua pele. Assim, a artista presta grande serviço à história brasileira registrando as reminiscências das muitas e desconhecidas diásporas negras na região, como o deslocamento em massa, no século 18, de populações da Vila Bela da Santíssima Trindade para o Vale do Guaporé, berço da negritude amazônica, no período em que Rondônia ainda era território do Mato Grosso e do Amazonas.

Suas imagens revelam que o convívio é mecanismo de troca permanente entre artista-propositora e pessoas retratadas. Na busca por alteridades, Marcela não se baseia na verticalidade de quem produz a matéria artística, mas no reconhecimento, na participação, na co-criação. É do auto-reconhecimento da artista, de suas subjetividades e reminiscências, que brotam imagens em um movimento permanentemente dialético: o fora-e-dentro da arte. Afinal, como determinou Hall Foster, no antológico ensaio *O Artista como Etnógrafo*, o fora não é o outro em nenhum sentido simples. Na obra de Marcela, não há confronto com o outro, não há captura da imagem, há imagem enquanto vida e experiência. A Amazônia é Marcela; Marcela é a Amazônia.

Se há algo de etnográfico em seu processo, isto se dá na conjunção da fotografia como meio de reconhecimento histórico, geográfico, sócio-cultural, porém o resultado é arte em toda sua profundidade. A obra de Marcela perpassa a zona antropológica da produção do olhar, dos padrões humanos, dos sentidos amazônicos, porém, em seu fim último está a expressão da linguagem fotográfica em



**“Nazaré à beira do rio Madeira”,** 2017, da série fotográfica *Madeira de Dentro, Madeira de Fora*, Aquariquara, RO // **“Nazaré à beira do rio Madeira”,** 2017, from the photo series *Madeira de Dentro, Madeira de Fora*, Aquariquara, Brazil



**"Geração Maloney"**, 2016, Dona Ursula Maloney, Porto Velho, RO, 60 x 40 cm // **"Geração Maloney"**, 2016, Dona Ursula Maloney, Porto Velho, Brazil, 60 x 40 cm



**"a beira do homem à beira"**, 2017, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora // **"a beira do homem à beira"**, 2017, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora

identities, memories, iconic codes, chromatic systems, plays of light and shade. As she puts it, "photography is not just a click. Before we photograph, we have to have the image in our mind, an imagined image. I arrive before the image," recalling that her own body is what comes out in her defense. It is a black body that is behind the camera.

In her debut series-project-activism "Recognizing Black Amazonia: black peoples, customs, and influences in the forest," all these tools are brought into play to strengthen her poetic. On the website, in catalogues, and in interviews, Bonfim always leaves the marks of each person photographed: the child-mother, the black Madonna, the noble Bubu Johnson, children made of water, the window-eyes of Dona Catarina, the woman Socorro caring for the world, the reverence of so many broad smiles, the dignity of the Barbadians. What all these people have in common is the material solidity of faces that tell and retell stories, the lines on the expressively marked skin that harbors reminiscences and details of every memory, the leaden color of skins that throb to the material visibility of black ancestry and presence, the persistent, metallic luster on the surface of the body with its long-accumulated stories. The ramifications of this work became the series *Madeira de dentro, madeira de fora* [Wood from Within, Wood from Without], which demarcates new reflections on time/space through the potential of wood, serving as the support for the work and the topic of the image, represented by means of the brightly chromatic interior of the riverside households and the density of so much wood in the forest.

Marcela Bonfim recalls that it was the camera that revealed dignity, light for darkened vision, and liberation from stigmas. As a child, back in her whitened past, she found the Amazon as an encounter with her inverse, triggering a darkening lost in her deepest reminiscences. Singing, telling and writing images, she says that the highest flight was that of her ancestors. Photography, through which she arranged her African Brazilian body in the time, space, and interior of her imaginary, came to represent the potency of her own history as the history and identity of so many other black people. She speaks of herself to speak of the world. The expressive features of the Amazonian people who have so marked her have come to translate her own diaspora, reflected in so many faces that today compose the mirror of her understanding. They are portraits transformed into one long self-portrait, reflecting the symbolic African-Indigenous source of the Amazon and the reconfiguration of the artist's own existence, turned re-existence.

si. A artista assegura a construção do estatuto poético da fotografia enquanto arte. Seu clique é seco, duro, feito com uma canon de linha de entrada da marca, cujas imagens são apenas digitalmente temperadas para marcar o contraste entre luzes e sombras do dia. Seu sistema elenca retratos, recortes imagéticos, composições únicas, mãos, pés, muitos olhares, paisagens, identidades, memórias, códigos icônicos, sistemas cromáticos, jogos de luz e sombra. Como afirmou a artista, "A fotografia não é só um clique. Antes de fotografar temos a imagem na cabeça, um imaginário, eu chego antes da imagem", lembrando ainda que seu próprio corpo é quem sai em sua defesa. É um corpo negro que está por trás da câmera. Em sua inaugural série-projeto-militante "(Re)conhecendo a Amazônia Negra: Povos, costumes e influências negras na floresta", todas estas ferramentas emergem para fortalecer a poética da artista. No site, em catálogos e entrevistas, Marcela deixa sempre as marcas de cada pessoa fotografada, a mãe-criança, a madona negra, o nobre Bubu Johnson, meninos feitos de água, os olhos-janela de dona Catarina, a mulher Socorro a amparar o mundo, a reverência de tantos sorrisos largos, a altivez dos barbadianos. Em comum entre todas essas pessoas: a solidez matérica de rostos que contam e recontam histórias, os riscos sobre a tez expressivamente marcada que enlaça reminiscências e o detalhe de cada memória, a cor chumbo de peles que reverberam a visibilidade concreta da presença e da ancestralidade negra, o brilho tenaz e metálico na superfície corpórea que acumula longas histórias. Os desdobramentos deste trabalho viraram a série *Madeira de dentro, madeira de fora*, na qual estão demarcadas novas reflexões entre tempo/espaço por meio das potencialidades da madeira, suporte da obra e tema da imagem representada por meio do interior brilhantemente cromático das casas ribeirinhas e pela densidade de tantas madeiras na floresta.

Marcela conta que a câmera lhe apresentou a dignidade, a luz para a escuridão da visão e a libertação dos estigmas. A criança Bonfim, lá no passado embranquecida, encontrou na Amazônia o encontro com seu reverso, o disparador de um enegrecer perdido em suas reminiscências mais profundas. Cantando, contando e escrevendo imagens, Marcela diz ser o voo mais alto de seus ancestrais. A fotografia, que organizou seu corpo afro-brasileiro no tempo, no espaço e no interior de seu imaginário, passou a representar a potência de sua própria história como a história e a identidade de tantas outras pessoas negras. Marcela fala de si para falar do mundo. As expressivas feições dos amazonenses que tanto lhe impressionaram passaram a traduzir sua própria diáspora, refletida em tantos rostos que compõem hoje o espelho de seu entendimento. São retratos transformados em um auto-retrato contínuo, que reflete o manancial simbólico afro-indígena da Amazônia e a reconfiguração da própria existência da artista, agora re-existência.



**"De cima o Vale do Jamari"**, 2015, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Vale do Jamari, RO // **"De cima o Vale do Jamari"**, 2015, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Jamari Valley, Brazil

**"De cima o Guaporé"**, 2015, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, sobrevoo nas regiões do Vale do Guaporé, RO // **"De cima o Guaporé"**, 2015, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, overflight over the Guaporé Valley, Brazil

**"De cima, Madeira..."**, 2015, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Rio Madeira, Ponte do DNIT, RO // **"De cima, Madeira..."**, 2015, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Madeira river, DNIT bridge, Brazil

## Luiz Camillo Osorio conversa com Marcela Bonfim

Conversation between Luiz Camillo Osorio and Marcela Bonfim



“Força Afro-indígena”, 2015, série fotográfica Amazônia Negra, Vilhena, RO, 60 × 40 cm // “Força Afro-indígena”, 2015, photo series Amazônia Negra, Vilhena, Brazil, 60 × 40 cm

**You graduated in Economics in São Paulo. And then you went to Rondônia. How did you decide to become an artist?** I believe it wasn't a decision *per se*. But moving to Porto Velho, in 2010, was. It was the only decision I was able to make at that moment – finally getting away from São Paulo's lights and the violent shocks between my head and the grounds of that city. The year of 2009 was marked as a season of painful and continuous *headbutts*, that were even followed by many close friends and distant acquaintances, from several angles; some from the inside, others not so much; others from the outside, and even some from nowhere, just watching the *headbutts* of a black woman blackening her sense of reality, as if she were waking up in the middle of a shipwreck. Proceeding with the places and senses of that matter, I could assume that the artist came from the moments in which *the head jumped in* between oscillations that almost drove me insane; while bearing up under trials, at the edge of my own limits. For example, during an interview with my “future boss”, still in São Paulo, I was led to the kitchen after an obvious change of the host's plans, which was announced in the exact *click* of our encounter. I've turned my experience into images, a repository of heavy weights and distresses; today, touched and reflected under our care, in the field of Photography, with the dignification of our bodies-limits – now expanded to the faculties of reason.

**Years ago, in the early 2000s – I believe it was 2004 –, I went to Porto Velho for a project by Funarte. I visited local artists, accompanied by two artists from Rio de Janeiro (Cabelo and Paulo Paes). We promoted workshops and participated in the award ceremony of a local art gallery. The winner was a transgender female artist who made these very interesting drawings. It apparently generated much controversy, since that was a very conservative scene. The city was still marked by mining, with visible traces of extractivism: a few big cars in the streets and no infra-structure; an exponential inequality. How was your arrival and adapting into that context?** I can say that process was a dive with my eyes opened – into all these contradictions: mine, the place's and contradictions in the Amazonian perspectives. Converging to my imagination, pronounced detachments and empty spaces awakened with fright, every time I would feel trespassed by the sense of reality, having as mirrors time, space and relationships, and the so-called *development*; now felt from the inside of the many places that make up the Amazon. To paint a picture, I compare my arrival to Porto Velho to a bang. Only now, unlike a shock against the ground, what crushed my head was the weight of the distortions pressed against my senses. *It took me a while* to settle the imbalances, so I could notice the dimensions of *a time* that presented itself closer to my body. Here, I started my life over, without imagining that embracing the shadows would turn out to be so special, as well as figuring out my

**A sua formação se deu em São Paulo, em economia, depois é que você foi para Rondônia. Como foi a decisão para se tornar artista?** Acredito que não foi uma decisão propriamente dita. No entanto, migrar para Porto Velho, em 2010, sim. Sendo essa, a única decisão que tive condições de tomar naquele período, finalmente me afastando das luzes de SP e dos violentos impactos entre a minha cabeça e o chão daquele lugar. O ano de 2009 foi marcado como uma temporada de dolorosas e insistentes *cabeçadas*; inclusive, assistidas por pessoas próximas e distantes; de vários ângulos; umas do lado de dentro, outras nem tanto; outras do lado de fora; e outras ainda de lado nenhum, apenas acompanhando as *cabeçadas* de uma mulher preta *enegrecendo* o senso de realidade, como se acordasse no instante do naufrágio. Prosseguindo com os lugares e sentidos dessa questão; eu poderia supor que *a artista veio* dos instantes em que *a cabeça se arriscou de cima a baixo*; entre oscilações que só não me levaram à loucura por um fio muito tênue; assim, suportando as provas à beira dos meus próprios limites. A exemplo de uma entrevista com o *'futuro chefe'*, ainda em SP, onde fui dirigida à cozinha após a *clara* mudança de planos do anfitrião, anunciada no exato *clique* entre o nosso encontro. Fazendo da minha experiência como imagem, um repositório de pesos e desconfortos. Hoje tocados e refletidos aos nossos cuidados, dentro do campo da fotografia com a dignificação de nossos corpos-limites, agora, expandidos às faculdades da razão.

**Há anos atrás, no começo dos anos 2000, acho que em 2004, estive em Porto Velho em um projeto da Funarte. Visitei artistas locais e junto com dois artistas aqui do Rio de Janeiro (Cabelo e Paulo Paes) fizemos alguns workshops e participamos da premiação de um salão de arte local. O artista vencedor foi uma artista trans que fazia uns desenhos muito interessantes. Gerou muita polêmica, aparentemente, pois era uma cena muito conservadora, a cidade ainda muito marcada pelo garimpo com as marcas evidentes do extrativismo: alguns carrões nas ruas e nenhuma infraestrutura, uma desigualdade exponencial. Como foi sua chegada e adaptação neste contexto?** Posso dizer que esse processo foi um mergulho de cabeça e de olhos abertos nas contradições minhas, do lugar e das perspectivas da Amazônia. Transparecendo ao meu imaginário, nítidos desencaixes e espaços vazios, despertados aos sustos, toda vez em que me sentia atravessada pelo senso de realidade. Tendo como reflexo o tempo, os espaços e as relações e o dito *desenvolvimento*; agora; sentido do lado de dentro desses tantos lugares que é a Amazônia. Descrevendo a imagem, comparo a chegada a Porto Velho, a um baque. Só que agora, diferente do impacto do chão, o que chocava à cabeça era o peso das distorções pressionadas aos meus sentidos. *Levando um tempo* para assentar os desequilíbrios e para eu perceber as dimensões *de um tempo* que se apresentava



“Divina Tomazia, Pimenteiras.”, 2015, série fotográfica Amazônia Negra, 60 × 40 cm // “Divina Tomazia, Pimenteiras.”, 2015, from the photo series Amazônia Negra, 60 × 40 cm

contradictions, so flimsy to my powers, emerging, little by little, from the confines of my *ignorance*, reflected here, in Rondônia, in this time, beyond relationships, I've engaged in beautiful and truly affectionate attachments and began to see myself as a fruit of this place.

—

**The Black Amazon is unknown to Brazilians and to people worldwide. Tell me more about your project (Re)Conhecendo a Amazônia Negra - (Re)Acknowledging the Black Amazon. How is it going so far, this dive into such a thin - and, based on what we've seen of your work, so powerful - memory? What role does the failed railroad project Madeira-Mamoré play in this black migration you're researching?**

If I think of this *power* as the fruit of memory, and memory, on the other hand, to be somehow the fruit of a picture, I set myself more vigorously inside those *spaces*; exercising my own images among all these contexts, from the sounds that come to me every single morning - communicating the image of the weather in the frequency of birds - to the absence of their chanting, warning us against undesirable soy stains and air-borne soot; suggesting that maybe the real failure of History was the very perpetuity of these projects spread in the image of development. In that aspect, having Madeira-Mamoré present in this visual reflection is to have the consciousness of failure, of genocides, as well as of the forces allied to earth. They remain to this day a part of the culture, customs and influences that flow like the stream of a river - with its inner memories to the waters that come and go -, but stiff as a fruit-root. So I felt the strength of local imagery, upon being identified as a Barbadian, ascending under my skin the curiosity about pictures often brought by the city, as I associated myself with the families *'Johnson'*; *'Maloney'* and *'Shockness'*; growing in me the need to think about those pictures and the desire to see what they would look like. The first click of that process wasn't mine. The credits go to Porto Velho. That is, the pictures pointed by the city slowly opened me to the multiplicity of black bodies embedded here, coming from all *corners* of Brazil, and other countries as well, like those landed families from the *old British Caribbean islands*. They represent to me both the entrance door to Black Amazon and the beginning of the search for a consciousness of the images I live by, think of, feel inside, and come to be.

—

**The photography in your work has a documentary dimension and, at the same time, a strong visual power. How do you deal with these two directions? How much do you have to fabricate and fictionalize in order to be true to such a concealed memory?**

I believe the documentary dimension and visual power are both the pictures themselves. The only thing that is up to me is to position myself before the context I'm inserted in, the closest I can be, operating my lenses as another layer of that image that already exists. Then the questions emerge: Which layer am I in with this composition? Who am I? What am I photographing? How do I relate to this picture? Therefore, I find that aesthetic, politics and geography embody the place itself; that is, they are the very composition of the picture. What about me? What do I represent before all this? These questions are constantly present in the way I undertake photography, inside a world of future relations: body-space-time. In that aspect, I perceive fiction as humanity, and the world emerging from this gigantic imagetic *fable* - where I find myself whenever I think about the past, the present and the future. It happens every time I take a walk within what I perceive to exist in those symbols, combined with what I absorb as a black image. It's a real tile board with more consistent pieces, allowing me to better deal with my impulses, now reflected - instead of squeezed -, accommodating and comforting my shards; with me taking care of my mental health.

por si, mais próximo ao meu corpo. Aqui *recomecei a vida*; sem imaginar que acolher as sombras se tornaria tão especial quanto perceber as minhas contradições, tão tênues às minhas potências, emergidas aos poucos dos confins do meu *desconhecimento*. Refletidos aqui, em Rondônia, neste tempo que, além das relações, apreendi bonitos e verdadeiros encaixes afetivos, como também me compreender como sendo fruto daqui.

—

**A Amazônia negra é desconhecida dos brasileiros e do mundo. Fale mais sobre seu projeto Reconhecendo a Amazônia Negra. Como está sendo este mergulho numa memória tão rarefeita e, pelo que vemos no seu trabalho, tão poderosa? Qual a participação do fracassado projeto da ferrovia Madeira-Mamoré nesta migração negra que você está pesquisando?**

Se eu pensar nesse *poder* como fruto da memória e a memória, por sua vez, fruto de alguma forma de imagem, eu me organizo com mais potência do lado de dentro desses *lugares*; exercitando as minhas próprias imagens junto a estes tantos contextos, desde os sons que chegam até mim todas as manhãs, comunicando a imagem do clima na frequências dos pássaros; até a ausência desses cantos, alertando indesejáveis manchas de soja e fuligem no ar; sugerindo que talvez o verdadeiro fracasso da história seja a própria continuidade desses projetos difundidos na imagem do desenvolvimento. Nesse aspecto, ter a Madeira-Mamoré presente nesta reflexão visual, é ter a consciência do fracasso, dos genocídios, como também das forças aliadas à terra. Ela permanece até hoje aqui como cultura, costumes e influências que seguem feito o fluxo de um Rio, com suas memórias interiores às águas que chegam e que vão, mas que se fixam como fruto-raiz. Assim, senti a potência das imagens locais, ao ser identificada *barbadiana*; ascendendo à flor da minha pele, a curiosidade sobre as frequentes imagens trazidas pela cidade, ao me associar às famílias *'Johnson'*; *'Maloney'* e *'Shockness'*; crescendo em mim a necessidade de pensar sobre essas imagens e o desejo de ver como *seriam essas feições*. O primeiro clique desse processo não foi meu. Os créditos são de Porto Velho. Isto é, as imagens apontadas pela cidade aos poucos me abriram à multiplicidade de corpos negros encaixados aqui; vindos de todos os *cantos* do Brasil, e de outros países, como essas famílias desembarcadas das *antigas ilhas inglesas* caribenhas. Significando para mim tanto a porta de entrada da Amazônia Negra quanto o princípio pela busca da consciência das imagens que vivo; que penso; que sinto; que sou.

—

**A fotografia no seu trabalho tem ao mesmo tempo uma dimensão documental e uma força visual grande. Como você lida com estas duas direções? O quanto você precisa fabular, ficcionalizar, para ser verdadeira com uma memória tão invisibilizada?**

Penso que a dimensão documental e a força visual são em si a própria imagem. A única coisa que cabe a mim é posicionar-me diante do contexto em que estou da maneira mais próxima. Exercendo o olhar como mais uma camada dessa imagem que já existe; daí a questão: Qual é a camada em que estou nessa composição? Quem sou? O que estou fotografando? Qual a minha relação com essa imagem? Assim, tenho para mim que a estética, a política e a geografia são por si o próprio lugar; isto é, a própria composição da imagem. Enquanto eu? O que eu represento em relação a tudo isso? São questões presentes no cotidiano da fotografia que exerço dentro do mundo das relações de futuro: corpo-espaço-tempo. Neste aspecto, percebo a ficção como a própria humanidade e o mundo surgindo dessa gigantesca *fábula* imagética, onde me encontro toda vez que penso no passado, no presente e no futuro. Ela se dá toda vez que exerço o meu caminhar dentro do que percebo existir nesses símbolos, junto ao que absorvo como uma imagem negra. Trata-se de um verdadeiro tabuleiro de peças mais conscientes, permitindo lidar melhor com os impulsos; agora, refletidos, em lugar de espremidos, acomodando e confortando os meus cacós. E eu cuidando da minha saúde mental.



“Casa de seringueiro”, 2019, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Pacaás Novas, RO // “Casa de seringueiro”, 2019, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Pacaás Novas, Brazil



“Acampamento de seringueiro”, 2018, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Aquariquara, RO // “Acampamento de seringueiro”, 2018, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Aquariquara, Brazil

**You have also been working with poetry, performance, theatre. How have these unfoldings been like? Please tell us about the project “Madeira de dentro, Madeira de fora” (Inside wood, outside wood). How is it being developed and how is the community integrated in your projects?** Image is doubt, context, smell, desire, occasion, triumph, culture, tenderness, freedom. But also the groundwork of theatre, performance and music – which cruise the night, turning that dark idea into a *possible peace scenario* just by being *played*. Why not be the night a true image of peace? This way of thinking leads me to believe that *what we see is born in the air*, not in the eyes, being the lungs responsible for receiving all this information within every breath, every sigh and every *inspiration*; always bearing in mind the opposite, since freedom only exists because they invented the prison. And all of this happens inside and outside the picture. “Madeira de Dentro. Madeira de Fora” is like the arms of Black Amazon. It’s about the reach of the air, but also of the rivers, the earth, the fire and of so many Amazons in their varied contexts and places, roots and cultures; multiplicities. *In the end, could they be politically reduced to a name? What about the wood and their uncountable species and origins, wiped out in favor of the utilitarian idea of support?* We can rethink all that from a picture over time, space and future relations. This process brings the safety of acknowledging the community from inside the lenses of the camera, exercising the visuality in the construction of the photograph, which solely depends on my position, and most of all, on the imagery I carry. Within the ephemeral click, when the matter is what is created before the photograph, always at the surface of the picture, the community is this core where energies converge. While I reshape the notion of *property*, being my body the basis for this discussion, sometimes I still recognize I don’t have domain over what I would like to expose regarding my sensations. This leads me to acknowledge the community that is present in the authorship of those creations, opening myself to the possibility of images which can, at last, set free *my very own idea of black images*; because it’s all about relations...

**How has the pandemic affected you and your work? What will not remain the same?** I tend to think *everything* is changing all the time. Therefore, *nothing* will ever be the same, especially in times like these, in which it’s very hard to measure and to communicate even what we can see with the *naked* eye. Not to mention the restricted angles – like the ones that marked my position as a black woman –, living this period of chaos inside a house, located at a community on the banks of the Madeira River, in Porto Velho, Rondônia. Although aware of those limits, I already understand that I do not occupy the same space I did yesterday – a consequence of my daily pursuits. Due to the constant reshaping of ideas, of the body and of the senses the pandemic has triggered, here I am, on the inside and the outside, rearranging myself...

**Você tem trabalhado também com poesia, performance, teatro. Como têm sido estes desdobramentos? Fale-nos, por favor, sobre o projeto “Madeira de dentro, Madeira de fora”? Como ele está sendo desenvolvido e qual a integração da comunidade nos seus projetos?** Imagem é dúvida, contexto, cheiro, desejo, ensejo, conquista, cultura, ternura, liberdade; e suportes como o teatro, performance, música, que atravessam a noite fazendo da ideia escura *uma possível cena de paz*, apenas no ato de *tocar*. Por que não poderia ser a noite a verdadeira imagem da paz? Esta forma de pensar me leva a crer que, *o que se vê é cria do ar*, não dos olhos; sendo os pulmões responsáveis por receber todas essas informações, tocadas a cada respiro, suspiro; *inspirar*; tendo em vista sempre o contrário, uma vez que só existe a liberdade porque inventaram a prisão. E tudo isso acontecendo dentro e fora da imagem. “Madeira de Dentro. Madeira de Fora” é como os braços da Amazônia Negra. Ela trata do alcance do ar, como também dos rios, da terra, do fogo e das tantas Amazônia em seus diversos contextos e lugares; culturas e raízes; multiplicidades. *Por fim, reduzidas politicamente a uma nomenclatura?* E a madeira e suas infinitas espécies e origens, enxugadas à ideia utilitária de suporte? Tudo isso podemos repensar a partir da imagem no exercício do tempo, do espaço e das relações de futuro. Esse processo traz a segurança de pensar a comunidade do lado de dentro da câmera, exercitando comigo a visualidade na construção da fotografia, que depende apenas da minha posição e, sobretudo, da minha carga imaginária. Tornado o clique efêmero, quando o assunto se trata do que é criado antes do ato da fotografia, sempre à superfície da imagem, sendo a comunidade esse miolo onde se concentram as energias. Enquanto reorganizo a ideia de *propriedade*, com meu corpo de suporte desta discussão, quando ainda percebo não ter domínio sobre o que gostaria de expor sobre as minhas sensações. Isso me leva a pensar a comunidade presente na autoria destas criações, me abrindo à possibilidade de imagens que finalmente libertem *a minha própria ideia de imagem negra*; porque tudo são relações...

**Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual?** Costumo pensar que *tudo* muda o tempo todo. Então *nada* será igual para sempre; sobretudo, num período como este, bastante difícil de mensurar e comunicar até o que se enxerga a *olho nu*. Sem contar os ângulos restritos, como os que marcam a minha posição de uma mulher negra, vivendo todo esse período de caos dentro de uma casa, situada numa comunidade às margens do Rio Madeira, em Porto Velho, Rondônia. Tendo noção desses limites, mas já entendendo que não ocupo o mesmo lugar desde ontem, até por conta das buscas do dia-a-dia. Pelos constantes reencaixes das ideias, do corpo e dos sentidos que a pandemia tem apontado, cá estou eu, do lado de dentro e de fora, me reorganizando.



“O Risco da Seringueira”, 2017, da série fotográfica Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Pacaás Novas, RO // “O Risco da Seringueira”, 2017, from the photo series Madeira de Dentro, Madeira de Fora, Resex Pacaás Novas, Brazil

Próxima página  
Next page

“Rezador”, 2016, fotografia digital, 60 × 90 cm, Alta Floresta // “Rezador”, 2016, digital photograph, 60 × 90 cm, Alta Floresta, Brazil



# Ventura Profana

Salvador, BA, 1993 // Vive e trabalha em Salvador, BA // Indicada ao Prêmio PIPA 2020 e Artista Seleccionada do Prêmio PIPA 2021

Salvador, Brazil, 1993 // Lives and works in Salvador, Brazil // PIPA Prize 2020 nominee and PIPA Prize 2021 Shortlisted Artist

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

—  
**“Tempo de leoa, elefoa, pulmão de baleia, escamas de jibóia”**, 2021, fotografia, impressão pigmentada sobre papel Hahnemühle Museum Etching 350g, moldura em madeira escurecida, com afastamento, vidro comum, fundo de chassis e colagem sobre alumínio, várias dimensões, registro de Igor Furtado // **“Tempo de leoa, elefoa, pulmão de baleia, escamas de jibóia”**, 2021, photography, pigment printing on Hahnemühle Museum Etching paper 350g, dark wood frame, with withdrawal, standard glass, chassis bottom and collage on aluminium, various dimensions, register by Igor Furtado

Filha das entranhas misteriosas da mãe Bahia, donde artérias de águas vivas sustentam em fé, abunda. Ventura Profana profetiza multiplicação e abundante vida negra, indígena e travesti. Rompe a bruma: erótica, atômica, tomando vermelho como religião. 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 no Brasil e no exterior, através da difusão das igrejas neopentecostais. O óleo de margaridas, jibóias e reginas desce possante pelas veredas até inundá-la em desejo: unção. Louva, como o cravar de um punhal lambido de cerol e ferrugem em corações fariseus.

—  
Daughter of the mysterious entrails of mother Bahia, from where arteries of living water sustain in faith, it abounds. Ventura Profana prophesies multiplication and abundant black, indigenous and travesti life. Breaks the mist: erotic, atomic, taking red as a religion. Indoctrinated in Baptist temples, she is a missionary pastor, evangelist singer, writer, composer and visual artist, whose practice is rooted in researching the implications and methodologies of deuteronomism in Brazil and abroad, through the dissemination of neo-Pentecostal churches. The oil of daisies, pythons and reginas descends mightily down the paths until flooding her with desire: anointing. Praises, like the digging of a wax-and-rust-licked dagger into Pharisees' hearts.



**“Dona do ouro e da prata é Jesus, o prêmio da guerra é viver como trava”**, 2020, fotoperformance, túnica dourada confeccionada em crepe amanda, com bordado em roxo, Igreja de São Francisco, Salvador, BA, 150 × 0,80 cm, registro de Shai Andrade // **“Dona do ouro e da prata é Jesus, o prêmio da guerra é viver como trava”**, 2020, golden tunique confectioned in amanda crepe, with purple embroidery, photo performance, São Francisco's Church, Salvador, Brazil, 150 × 0,80 cm, photo by Shai Andrade

**“Lavagem para Lembrança de uma Bahia Sem Senhor”**, 2020, videoperformance instalativa, Bíblia do Homem, sessenta e seis paletós, alquidar e seis litros de petróleo bruto, gravada no poço Fazenda Alto das Pedras, em Catu-BA, 6'12", registro de Mirella Ferreira // **“Lavagem para Lembrança de uma Bahia Sem Senhor”**, 2020, video performance installation, Man's Bible, sixty six jackets, bowl and six liters of raw oil, recorded at the well of Alto das Pedras Farm, in Catu, Brazil, 6'12", register by Mirella Ferreira

# Ventura Profana

## Diane Lima

The revolutionary force of sensuality that emerges from the acoustic scene, and the drive for freedom that animates the visual and ritual tradition of black performances is what breathes life into the work of Ventura Profana.

If we consider the kinetic/dynamic nature of her faith, and the inseparability of the symbolic and liturgical structures it agglomerates, the rupture with the domain of cis-hetero-patriarchal power it propagates, and the non-linearity of time it evokes, Profana, as writer and registrar of *Livro da Vida*, *Livro Delas* (Book of Life, Book of Her), in updating a black-spiritual-transvestite tradition, becomes the pastor of one of the most radical and pioneering aesthetic manifestations we see and hear in the contemporary Latin American art of our time.

Through Profana, and so to speak, by luck, risk and courage, by fraying the conflicting and polemic emanations existing between religiosity, spirituality and transvestility, the artist, through a refined dominance of biblical studies, establishes a cosmogonic plot that narrates with fluid, cinematographic and musical details, the violent unfolding of evangelicalism in Brazil, in addition to the implications and methodologies of Deuteronomist Theology through the diffusion of neo-Pentecostal churches.

As a missionary pastor, composer, singer, writer and visual artist, her mythopoetics is grounded in texts, video clips, installations, performances, shows, photographs, photomontages and art-objects, which seem now to increasingly blur the fading borders of art history -- in a way similar to the accumulated strategic missionary and evangelization apparatus within the church itself.

Defying sacred norms, she collectively reinvents a black-transvestite tradition by bringing together, giving new meaning to, reappropriating and dismantling the imagery that has forged her since childhood and adolescence, in the pilgrimages between Salvador, Catu (a city located in the Bahian backlands) and Rio de Janeiro, the cosmopolitan city where, according to her (small town) Bahian principles, “everyone was ‘half-Hollywood’”<sup>1</sup>

Through constant processes of composition, recomposition and decomposition of the abundant symbolic universe of neo-Pentecostal Christian-Protestant culture, rather than being limited to the field of denunciative representation that the utilitarian dimension of language would allow, we see that, in her plasticity and poetics, the artist revels in questioning the very temporality of forms.

A moment where layers of irony, hints of debauchery, lewdness and wit emerges that not only reflects a contemporary transvestite culture that absorbs the crossroads of Umbanda, biblical settlements and a sophisticated foray into pop culture. Furthermore, Profana’s

A força revolucionária da sensualidade que emerge do evento sonoro e da pulsão de liberdade que anima a tradição visual e ritual das performances pretas, é o que dá vida à obra de Ventura Profana.

Isso porque, se considerarmos a natureza cinética da sua fé, a inseparabilidade das estruturas simbólicas e litúrgicas que mobiliza, a ruptura com a matriz de poder cis-hetero-patriarcal que propaga e a não linearidade do tempo que evoca, Profana, como escritora e gravadora do *Livro da Vida*, do *Livro Delas*, ao atualizar uma tradição preta-espiritual-travesti, torna-se a própria pastora de uma das mais radicais e precursoras manifestações estéticas que vemos e ouvimos na arte contemporânea da América Latina dos nossos tempos.

Por Ventura e por assim dizer, por sorte, risco e coragem, ao esgarçar as conflituosas e polêmicas radiações existentes entre religiosidade, espiritualidade e travestilidade, a artista, através de um apurado domínio dos estudos bíblicos, funda um enredo cosmogônico que narra com detalhes plásticos, cinematográficos e musicais os violentos desdobramentos do evangelicalismo no Brasil, além das implicações e metodologias do deuteronomismo por meio da difusão das igrejas neopentecostais.

Como pastora missionária, compositora, cantora, escritora e artista visual, sua mitopoética vem sendo alicerçada através de textos, vídeos, instalações, performances, espetáculos, fotografias, fotomontagens e objetos, que se ora parecem por demais borrar as fronteiras alvejantes da história da arte, assim o faz como aprendizado estratégico de missões e evangelização que acumulou ao longo dos anos, na própria igreja.

Desafiando as normas do sagrado, reinventa de modo coletivo uma tradição preta-travesti ao aproximar, ressignificar e destruir o aparato imagético que lhe forjou desde a infância e a adolescência, nas peregrinações entre Salvador, Catu, cidade situada na boca do sertão baiano, e o Rio de Janeiro, onde de acordo com a sua baianidade “todo mundo era meio Projac”<sup>1</sup>.

Através de constantes procedimentos de composição, recomposição e decomposição do abundante universo simbólico da cultura cristã-protestante neopentecostal, mais do que limitar-se ao campo da representação das denúncias que a dimensão utilitária da linguagem lhe permitiria, vemos que, na sua plasticidade e poética, a artista se esbalda questionando a própria temporalidade das formas.

Momento onde surgem camadas de ironia, pitadas de deboche, sacanagem e sagacidade que não somente são o reflexo de uma cultura travesti contemporânea que bebe das encruzilhadas, dos assentamentos bíblicos e da sofisticada incursão na cultura pop, mas que também habita e é vozeada pelas *oralituras* de quem se



“Mulher Virtuosa”, 2019, colagem digital desenvolvida para a capa do single ‘Resplandescente’, dimensões diversas // “Mulher Virtuosa”, 2019, digital collage developed for the cover of the single ‘Resplandescente’, various dimensions

<sup>1</sup> PROFANA, Ventura. Profecia de Vida. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, number 14, pages 54-63, 2020.

<sup>1</sup> PROFANA, Ventura. Profecia de vida. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 54 - 63, 2020.





“Mateus 24:24”, 2020, colagem e pintura digital, impressão pigmentada (Canon Lucia Pró) sobre Papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200g, moldura em madeira escurecida, com afastamento, vidro comum, fundo de chassis e colagem sobre PVC; Integra a série Sonda, comissionada pelo Instituto Moreira Salles, 100 x 140 cm // “Mateus 24:24”, 2020, collage and digital painting, pigment printing (Canon Lucia Pró) on Hahnemühle Photo Matt Fibre paper 200g, dark wood frame, with withdrawal, standard glass, chassis bottom and collage on PVC; Integrates the series Sonda, commissioned by Instituto Moreira Salles, 100 x 140 cm

work inhabits and is voiced by the oral histories of those who come to her tabernacle. A temple that rises from that rises from the sands, pathways, backyards, catwalks, white box galleries and stages where she passes.

Instead of succumbing to the understanding of the work of art as an autonomous totality guided by a divine universal ruler, her practice gives voice from under the table and behind the scenes, threatening with its mass of sound and its power of exaltation, everything that normative space-time would exclude.

Through and from the generative capacity of the materiality of her speech, she ravishes us with her trembling throat, embodying spirituals, litanies, monikers, praises, sermons, Beyoncé-isms and adorations — to which we respond with collective shouts.

While expressing strategies of immortality, there emerge ingenious, sharp and ardent intertextual citations. There are biblical annotations, strikethrough verses, transfigurations of cartoon characters and emblematic cases like that of the python boots in the lascivious episode of the preacher Ana Paula Valadão, who, during a service, stated that the Lord Jesus authorized her to buy snakeskin boots, with which she would step on “powers and principalities” (*a hierarchy of demons and angels mentioned in the bible.*) If Python appears as the first song from “Pentecostal Plots to Kill the Lord” (2020), a classic recording in which she “synthesizes the hymns germinated in the years of faithful congregations”, “Council of Lamentations” (2020) seems to rehearse the ways in which the artist walks from the virtual space of photomontages to the installation space.

Analyzing temple and stadium architecture, in the Frestas Art Trienal (3<sup>rd</sup> Edition, SESC São Paulo) entitled “Rio is a Serpent”, curated by Thiago de Paula Souza and Beatriz Lemos, the artist presents “The World Cup is Ours”, a commissioned video installation where Profana once more discusses how soccer has been serving as one of the main platforms for evangelization since the 2000s. In a brusque survey of how the expansion of the Kingdom of God Church has approached sporting competitions and their idols for missiological purposes, in the installation, the pastor welcomes the audience, standing like a trophy (a sculpted 3D print) on a golden chest.

From the digital to the physical world, by printing herself, Profana materializes and perpetuates herself on four paws with wings and a lion’s tail; she rests on the green grass in the spirals of time, like someone nosing-around the church cellars and below the grandstands. Lights illuminate the ways in which the production of fanaticism conjures up herd-capturing elements, and LED field-edge panels in arenas and stadiums show two videos that chronicle the crusade of glory, redemption and victory, toward the pursuit of the athletes of faith.

aproxima do seu tabernáculo. Templo que se ergue pelas areias, pisadas, quintais, passarelas, cubos brancos e palcos por onde ela passa.

Ao invés de sucumbir aos entendimentos da obra de arte como uma totalidade autônoma nordeada por um governante universal divino, sua prática vozeia por debaixo da porta, ameaçando com a massa sonora e seu poder de radiação tudo aquilo que o espaço-tempo normativo excluiria. Com e a partir da capacidade generativa da materialidade da sua fala, nos arrebatava quando em garganta trêmula encarna *spirituals*, ladainhas, moninhas, louvores, sermões, Beyoncé’s e adorações, no qual respondemos em coro, no grito.

Articulando estratégias de eternização, surgem citações intertextuais engenhosas, agudas e ardentes. São anotações bíblicas, versículos rasurados, transfigurações de *smilinguidos* e casos emblemáticos como as das botas de píton no episódio luxurioso da também pastora Ana Paula Valadão, que, durante um culto, afirmou que o senhor Jesus lhe autorizou comprar uma bota de couro de cobra, com a qual pisaria em “principados e potestades”. Se Python aparece como a primeira canção de “Traquejos Pentecostais para Matar o senhor” (2020), disco de guerra onde “sintetiza os hinos brotados nos anos de culto realizados”, “Concílio das lamentações” (2020) parece ensaiar os modos como a artista passeia do espaço virtual das fotomontagens ao espaço instalativo expositivo.

Por conta das arquiteturas de templos e estádios, é na 3ª edição de Frestas Trienal de Artes do SESC São Paulo - O Rio é uma serpente, com curadoria nossa, de Thiago de Paula Souza e Beatriz Lemos, que a artista apresenta “A taça do mundo é nossa”, videoinstalação comissionada onde volta a discutir como desde os anos 2000 o futebol vem servindo como uma das principais plataformas de evangelização. Numa pesquisa contundente sobre como a expansão do Reino de Deus se aproximou das competições esportivas e seus ídolos com fins missiológicos, na instalação, a pastora dá as boas-vindas ao público, se erguendo como um troféu esculpido em impressão 3D, sobre uma arca dourada.

Do digital ao mundo físico, ao imprimir-se, Ventura se materializa e se eterniza de quatro patas com asas e cauda de leoa, ao passo que repousa sobre o gramado verde nas espirais do tempo, como quem fareja os calabouços das congregações e arquibancadas. Luzes iluminam os modos como a produção do fanatismo se conjura em elementos de captura de rebanhos, e painéis de bordas de campo de led das arenas e estádios recebem dois vídeos que narram a cruzada da glória, da redenção e da vitória, na direção da busca das atletas da fé.

Simulando e se apropriando de elementos da cultura midiática, a artista vai construindo um universo transpioneiro, fantástico e de devoção em que sua palavra contada, cantada e vivida, ganha, a



“Bálsamo”, 2020, colagem digital, impressão pigmentada (Canon Lucia Pró) sobre Papel Hahnemühle Photo Matt Fibre 200g, moldura em madeira escurecida, com afastamento, vidro comum, fundo de chassis e colagem sobre PVC. Integra a série Sonda, comissionada pelo Instituto Moreira Salles, 100 x 140 cm // “Bálsamo”, 2020, digital collage, pigment printing (Canon Lucia Pró) on Hahnemühle Photo Matt Fibre paper 200g, dark wood frame, with withdrawal, standard glass, chassis bottom and collage on PVC; Integrates the series Sonda, commissioned by Instituto Moreira Salles, 100 x 140 cm.

Com // With  
Luciana Vasconcellos, Bianca Kalutor, Manuara Clandestina, Sabine Passarelli, Rafaella Pinah, Mylena Mylenar, Walla Capelobo, Jota Mombaça, Jup do Bairro, Castiel Vitorino Brasileiro, Lina Pereira, Pietra Souza, Rainha F., Bruna Kury, Williane Luna Jacob, Naja Maria Canet e Jade Maria Zimbra,

Simulating and appropriating elements of media culture, the artist builds a trans-pioneer, fantastical and devotional universe in which her spoken, sung and live words gain, from the stanzas, their rhythms and intonations, volume, texture, color, movement, brightness and intensity, jumping from the pages of sermons to both inhabit us, and be the habitat of her evangelical disobedience of dogmatic routine.

According to Denise Ferreira da Silva and Rizvana Bradley, “if the disruptive capacity of blackness is a quest(ion) toward the end of the world,”<sup>2</sup> as an inescapable protagonist of a contemporary black radical aesthetic, Ventura Profana, by performing a “total exposure of her blackness, both enables and extinguishes the force of the modern ethical program”<sup>3</sup> Guided by faith, transforms anything into religion. By creating a sacred place, one challenges the colonial impetus of the spiritual monoculture that formed the very movement of domination, subjugation, obliteration and subalternization that tainted the colonial experience in the Americas, while making us question, through the figure of Jesus as the image and likeness of cis-heteropatriarchal supremacy, the violent ancestry embodied in the whiteness of Christian faith.

This is what faces us in “This Ain’t the Real Jesus” (2020), in the seas of blood, with the panties that sustain “Universal is the Kingdom of Queers”, as well as butts and Big Macs, the camouflage uniform of the “soldiers of God”, *Sunday best* suit coats, choir robes and door mats that at the entrance announce: “Neither I nor my house shall serve thee, Lord”. For “if the ordered world guarantees meaning because it is supposed to be knowable, and only by Man, if that world is all that the ordinary can understand, then darkness (re) transforms existence by extension: into the wreckage of space-time, *corpus infinitum*.”<sup>4</sup>

In confronting the complete violence of the historical trajectory of black, indigenous and dissident colors in the world, the artist removes the thin veil that protects the Subject’s onto-epistemology in its scientific, aesthetic and transcendental laws of the spirit. For her: “if we are made in the image and likeness of God, and we have two biological representations of species (male and female), then God can only be the mixture of these two configurations. Therefore, God is a transvestite. Or a *Transmasculine*. And that is what extrapolates to the field of divine infinitude”<sup>5</sup>.

And it is in search of this divine infinitude that Profana twists the configurations of the colonial, racial, and cis-heteropatriarchal network, and its categories of gender and sexuality, to create works where her “prophetic songs of victory and enchantment” materialize in multiple ways.

In 2020, many of these works were brought together and reunited

partir das estrofes, seus ritmos e entonações, volume, textura, cor, movimento, brilho e intensidade, saltando das páginas dos sermões para tanto habitar em nós como ser o habitat de sua desobediência evangélica a partir de um aparato instalativo.

Segundo Denise Ferreira da Silva e Rizvana Bradley, “se a capacidade disruptiva da negritude é uma busca em direção ao fim do mundo”<sup>2</sup>, como protagonista incontornável de uma estética radical negra contemporânea, Ventura, ao performar uma “exposição total da sua negritude tanto habilita quanto extingue a força do programa ético moderno”<sup>3</sup>. Guiada pela fé, transforma qualquer coisa em religião. Criando um lugar sagrado, desafia o ímpeto colonial da monocultura espiritual que deu contorno ao próprio movimento de dominação, subjugação, obliteração e subalternização que matizou a experiência colonial nas Américas, ao mesmo tempo em que nos faz questionar, através da figura de Jesus como imagem e semelhança da supremacia cisheteropatriarcal, a ancestralidade violenta encarnada na branquidão da fé cristã.

É o que está diante de nós em “esse não é Jesus de verdade” (2020) e nos mares de sangue, calcinhas que sustentam que “Universal é o reino das bichas”, além de bundas e Bic Macs, camuflados de guerra, paletós, túnicas e tapetes que na porta de entrada anunciam: “Nem eu nem minha casa serviremos ao senhor”. Pois “se o mundo ordenado garante significado porque é suposto ser conhecível, e somente pelo Homem, se esse mundo é tudo que o comum pode compreender, então a escuridão (re) transforma a existência em extensão: nos destroços do espaço-tempo, *corpus infinitum*”<sup>4</sup>.

Confrontando a violência total que a trajetória histórica da existência negra, indígena e dissidente matiza no mundo, a artista retira o véu transparente que protege a ontoepistemologia do Sujeito em seus momentos científicos, estéticos e das leis transcendentais do espírito. Para ela: “se somos feitos à imagem e semelhança de Deus, e temos duas representações biológicas de espécie (homem e mulher), então Deus só pode ser a mistura dessas duas configurações. Logo, Deus é uma travesti. Ou um *Transmasculino*. E está aí o que se expande para o campo da infinitude divina”<sup>5</sup>.

E é em busca dessa infinitude divina que Profana retorce as configurações da matriz colonial, racial e cis-heteropatriarcal, suas categorias de gênero e sexualidade para criar obras onde suas “cantigas proféticas, de vitória e encantaria” se edificam em múltiplas materialidades.

Em 2020, muitas delas foram reunidas na exposição “Plantações de Traveco para a Eternidade” no Centro Cultural São Paulo com curadoria de Hélio Menezes. Batizada e treinada em diversos cursos teológicos e ministeriais, neste conjunto podemos ver o exercício de uma pastora que defende a transmutação da carne como um

<sup>2</sup> Ferreira da Silva, Denise; Bradley, Rizvana. “Four Theses on Aesthetics,” e-flux journal, no.120 (September 2021). Our translation.

<sup>3</sup> ibidem.

<sup>4</sup> ibidem.

<sup>5</sup> PROFANA, Ventura. Profecia de vida. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, number 14, pages 54 - 63, 2020.

<sup>2</sup> Ferreira da Silva, Denise; Bradley, Rizvana. “Four Theses on Aesthetics,” e-flux journal, no.120 (September 2021). Tradução nossa.

<sup>3</sup> ibidem.

<sup>4</sup> ibidem.

<sup>5</sup> PROFANA, Ventura. Profecia de vida. PISEAGRAMA, Belo Horizonte, número 14, página 54 - 63, 2020.



in the exhibition “Plantação de Traveco para a Eternidade” (*Trans Plantations for Eternity*) at Centro Cultural São Paulo, curated by Hélio Menezes. Baptized and trained in several theological and ministerial courses, in this collection we can see the exercises of a pastor who defends the transmutation of the flesh as a path of liberation and who grounds her memories on solid foundations. Within one of her most precious belongings, a bible that her grandmother gave her, she presents an unpublished series of drawings that rest alongside crucifixes sculpted from the contours of her buttocks and where, too, devotional ribbons of Saint Bonfim Sem Senhor wave in abundance.



In looking at the faithful wearing their Sunday’s best, and making the cross a crossroads, Profana, who fluxuates between music and visual arts, has also been building her own production methods. Alternating between acquisition and rejection, she produces artistic value from the visibility that her prophecies in the field of music offer, remaining sharp, opaque and disruptive from the more or less autonomous means of production that this same contemporary art makes possible. In this ministry of praise and worship, is the instant that fiction merges with life: a moment where, opening her arms in a golden tunic, Profana displays the trappings of a “thief who steals from thieves”.



Thus, *Resplendent* (2019), a video-clip from 2019, appears as part of the installation “Tabernacle of Edification,” commissioned during her participation in the 7<sup>th</sup> Pampulha Fellowship at the Pampulha Museum of Art in Belo Horizonte. In “I will not die”, a video-prophecy “for those who were, for those who are, and for those who will be, for now and ever after”, the artist re-enacts an ode to the black, native, and transvestite communities and brotherhoods, realigning black ancestral pacts of faith, their games, performances and *macumbarias rodantes*, in a song that is also a protest of the recurring threats against the *quilombolas* (ancestral territories) in Alcântara in Maranhão, where she lived and recorded herself, for eternity.

Between artistic practices and acts of resistance, Rizvana Bradley reminds us that “the fascism that liberal modernity and a civilized society have always demanded, has never acceded to the lying separation of this order between the political and the aesthetic. Genocide, now as before, is an aesthetic project<sup>6</sup>” and Ventura Profana, by fighting with spiritual weapons, continues to fill the hearts of the faithful with a - *bun* - dance and proliferation, because to delve into the vocal visualities from which she emanates, one needs to exercise radical imagination and above all, faith.

<sup>6</sup>

Ferreira da Silva, Denise; Bradley, Rizvana. “Four Theses on Aesthetics”, e-flux journal, no. 120 (September 2021). Our translation.

caminho de libertação e que alicerça as suas memórias em bases sólidas de alvenaria. Dentre um dos seus mais preciosos pertences, uma bíblia que foi presente da sua avó recebe uma série inédita de desenhos que repousam junto a esculturas-crucificadas nos contornos da sua bunda onde fitas de um Senhor do Bonfim Sem Senhor abundam e flamejam.

Ao olhar para os ternos e paletós e fazendo da cruz, encruzilhada, Profana, que transita entre a música e as artes visuais, vem também construindo um mecanismo próprio de produção. Alternando entre o saqueio e a recusa, ora produz valor no sistema da arte a partir da visibilidade que suas profecias no campo da música oferecem, ora se mantém afiada, opaca e disruptiva a partir dos meios mais ou menos autônomos de produção que essa mesma arte contemporânea possibilita. Nesse ministério de louvor e adoração, é nesse instante que a ficção se confunde com a vida: momento onde abrindo os braços em uma túnica dourada, Ventura ostenta o traquejo de uma “ladra que rouba ladrão”.

Assim que *Resplandescente* (2019), video-clip de 2019, surge como parte da instalação “Tabernáculo da Edificação”, comissionado durante a sua participação na 7<sup>a</sup> Bolsa Pampulha no Museu de Arte da Pampulha em Belo Horizonte. Já em “Eu não vou morrer”, videoclipe-prophecia “pelas que foram, pelas que são e pelas que serão, eternamente”, a artista reencena uma ode às coletividades e irmandades pretas, originárias e travestis, realinhando os pactos de fé ancestrais negros, suas brincadeiras, performances e macumbarias rodantes, numa música que também é protesto contra as recorrentes ameaças que sofrem os territórios quilombolas em Alcântara no Maranhão, onde passou, gravou e se eternizou.

Entre práticas artísticas e de resistência, Rizvana Bradley nos lembra que “o fascismo que a modernidade liberal e a sociedade civil sempre exigiram, nunca acatou essa separação mentirosa desta ordem entre o político e o estético. O genocídio, agora como antes, é um projeto estético<sup>6</sup>” e Profana, ao lutar com as armas espirituais, segue enchendo os corações fiéis de multiplicação e a\_bundância, pois, para mergulhar nas visualidades vocais das quais emana, é preciso um exercício de imaginação radical e acima de tudo, fé.



“folhetos para evangelização, consagração”

<sup>6</sup>

Ferreira da Silva, Denise; Bradley, Rizvana. “Four Theses on Aesthetics”, e-flux journal, no. 120 (September 2021). Tradução nossa.

## Luiz Camillo Osorio conversa com Ventura Profana

Conversation between Luiz Camillo Osorio and Ventura Profana

—

**Where did it all begin? How and when did the transformation into Ventura Profana as an artist and performer happen? Which artists, historical or contemporary, have pushed you into taking that jump?**

At first, there was the end. And with the end I laid. I was the end. We were at the beginning. All these things were shaped by the end. And with no ending, nothing that was made could be standing. At the end, there was life, and life is darkness. Darkness shines over whiteness, and whiteness is not able to understand it.

—

**You are a singer, a performer or an evangelist missionary from the Kingdom of Trans-mutation?**

I'm being poured out as a drink offering. In truth, I say unto you, ye seek me, not because ye saw signs, but because ye ate of the loaves, and were filled. We work for the food which perisheth, and for the food which abideth unto eternal life, which we give ourselves unto. We are the asshole of life: he that cometh to me shall not hunger, and he that believeth on me shall never thirst. But I said unto you, that ye have seen me, and yet believe not. All that which hath been taken from us shall come unto us; and what cometh to us, we will in no wise cast out.

—

**How are religion and resistance connected? What is the difference between the sacred and the profane? Which are the forces that move you?**

I bounce against the Lord's peace. For that I am elected and financed. I blossom, boisterous, in tune with the never-ending scent of the infinite breath of change that will never cease. I don't fit this occasion. In the name of the Jesus from Israel, my tent was destroyed, and all my cords are broken. However, I've built a home in all the years, which were also centuries, sums of months, pieces of eras, and stretches of generations. Sustained by entwined tendons each time, I am the wall of the eye, the wind that storms in and escapes through the window, regardless of your control. Windstorms have no homeland. Homelands are valleys of dry bones. Our profanation is to live seven times longer; it's to overcome cisgenderness, powerless. It is to poison you with our eyes' dancing silence. Colonial rules have, indeed, the facade of wisdom, with their pretense religiosity, false humility and necropolitics adversary to the bestialized bodies. Vain and deceitful philosophies that enslave are at the foundation of the human traditions and the elementary principles of modernity. Every man has become brutish and is without knowledge; every goldsmith is put to shame by his graven image; for his molten image is falsehood, and there is no breath in them. Therefore, they have no value whatsoever to restrain the urges of transmutation, because in our corporeality lies the plenitude of divinity.

—

**Lygia Clark, in a very different context, talked about "rites without myth". Your performances allegorize the rituals of the neo-pentecostal churches and aim to transgress and transform them with the dissident bodies of queers and travestis. Is there a new mythology on the way? Is the future trans-human?**

Starting from the asshole, taking it as a foundation. Those who build transcend the cross. That is, life is in the asshole reconciling with the world, not imputing to them his sins, and

—

**Onde começou tudo? Quando e como foi o salto para a Ventura Profana artista/performer? Quais artistas, históricos ou atuais, te impulsionaram neste salto?**

No princípio estava o fim, o fim comigo estava. E eu era o fim. Estávamos no princípio. Todas as coisas foram feitas pelo fim. E sem fim nada do que foi feito se fez. No fim estava a vida, e a vida é a nossa escuridão. A escuridão resplandece na brancura, e a brancura não a compreende.

—

**Você é cantora, performer ou evangelizadora do Reino do Trans-bordamento?**

Eu já estou sendo derramada como oferta de bebida. Em verdade, em verdade vos digo que me buscais, não pelos sinais que vistes, mas porque comestes do pão e vos saciastes. Trabalhamos, pela comida que perece e pela comida que permanece para a vida infinita, a qual nos damos; Somos o cu da vida, as que estão em nós não terão fome, e quem crê nunca terá sede. Mas já vos disse que também vós me vistes, e contudo não credes. Tudo o que nos fora roubado virá a nós; e o que vem a nós de maneira nenhuma lançaremos fora.

—

**Como a religião e a resistência se ligam? Qual a diferença entre o sagrado e o profano? Quais as forças que te movem?**

Empino-me contra a paz do Senhor. Para isso sou eleita e financiada. Desabrolho buliçosa segundo o aroma inesgotável do sopro infinito da mudança, que jamais cessará. Não caibo nesta ocasião. Em nome do deus de Israel, a minha tenda foi destruída; todas as cordas da minha tenda foram arrebetadas. Contudo domicílio-me em todos os anos que também foram séculos, somas de meses, pedaços de eras, trechos de gerações. Sustentada por tendões entrelaçados em todos os tempos, sou a parede do olho. O vento que invade e escapa pelos portais das janelas, independente do seu controle. Ventania não tem pátria. Pátrias são vales de ossos secos. Nossa profanação é viver sete vezes mais; é esquecer a cisgeneridade, sem poder. É envenenar-te com o silêncio bailarino dos nossos olhos. As regras coloniais têm, de fato, aparência de sabedoria, com sua pretensa religiosidade, falsa humildade e necropolítica adversária aos corpos bestializados. Vãs e enganosas filosofias escravocratas que fundamentam as tradições humanas e os princípios elementares da modernidade. Esses homens todos são estúpidos e ignorantes; cada ourives é envergonhado pela imagem que esculpiu. Suas imagens esculpidas são uma fraude, elas não têm fôlego de vida. Logo, não têm valor algum para refrear os impulsos da transmutação. Pois em nós habita corporalmente toda a plenitude da divindade.

—

**A Lygia Clark, em um outro contexto bem diferente, falava de "ritos sem mitos". Suas performances alegorizam os rituais das igrejas neopentecostais e procuram transtorná-los e transformá-los com os corpos dissidentes das bichas e das travestis. Há uma nova mitologia por vir? O futuro é trans-humano?**

Partindo do cu, tomando-o como alicerce. Quem edifica transcende a cruz. Isto é, a vida está no cu reconciliando consigo o mundo, não lhes imputando os seus pecados; e pôs em nós a palavra da reconciliação. De sorte que somos embaixadoras da parte do cu, como se a vida por nós

putting in us the word of reconciliation in us, so that we are ambassadors on the part of the ass. As if life begs for us, so we beg you, on the part of the ass, to be reconciled with life. Some were appointed for apostles, some for prophets, others for evangelists, and others for pastors and teachers, in order to prepare the profane for the work of the ministry, so that the body may be built up, until we all reach the unity of faith and knowledge of the asshole, and we reach maturity, reaching the measure of plenitude.

—

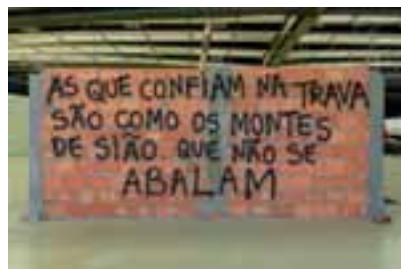
**In your performances and videos, do you use a previously defined script? Do you write the lyrics of your songs?** I do not forgive you. You do not cancel a written bond like that. These things are shadows of what is coming; the reality that does not lie within you. I will not let you rob us of our prize by a voluntary humility and worshipping of the angels. I am united to the Head, from whom all the body, being supplied and knit together through the joints and bands, increaseth. I am dead to the rudiments of the world, though, as if still living in it, I subject myself to its ordinances: “Handle not, nor taste, nor touch!”; all which things are to perish with the using, for they are based upon human commandments and teachings.

—

**Experimentation with the trans body is a spiritual experimentation and a transformation of what we understand as human. At the same time, your performances bring lots of originating elements, such as water and earth. What is the direction of this general deterritorialization and affirmation of Life? Tell us a little bit about that.** I’m a hustle in every sense. I cannot stand suffering. I carry the work of an evangelist, entirely fulfilling my ministry.

—

**How the pandemic affected you and your work? What will never be the same?** Behold, I tell you a mystery: we all shall not sleep, but we shall all be transformed, in a moment, in the twinkling of an eye, at the last trump.



rogasse. Rogamo-vos, pois, da parte do cu, que vos reconcilieis com a vida. Foram designadas algumas para apóstolas, outras para profetas, outras para evangelistas, e outras para pastoras e mestras, com o fim de preparar as profanas para a obra do ministério, para que o corpo seja edificado, até que todas alcancemos a unidade da fé e do conhecimento do cu, e cheguemos à maturidade, atingindo a medida da plenitude.

—

**Nas suas performances e vídeos qual o papel de um roteiro prévio? Você escreve as letras das suas músicas?** Não te perdoo. Não se cancela uma escrita de dívida desta maneira. Essas coisas são sombras do que vem; a realidade, que não se encontra em ti. Não permito que seu prazer numa falsa humildade e na adoração de anjos nos impeça de alcançar as restituições. Estou unida à Cabeça, a partir da qual todo o corpo, sustentado e unido por seus ligamentos e juntas, efetua o crescimento. Estou morta para os princípios elementares deste mundo, mas, como se ainda pertencesse a ele, sou submetida a regras: “Não manuseie!”, “Não prove!”, “Não toque!”. Todas essas coisas estão destinadas a perecer pelo uso, pois se baseiam em mandamentos e ensinamentos humanos.

—

**A experimentação com o corpo trans é uma experimentação espiritual e uma transformação do que entendemos por humano? Ao mesmo tempo, suas performances trazem muito os elementos originários como a água e a terra. Qual a direção desta desterritorialização generalizada e desta afirmação da Vida? Fale um pouco sobre isso?** Sou azáfama em tudo, não suporto os sofrimentos, faço a obra de uma evangelista, cumpro plenamente o meu ministério.

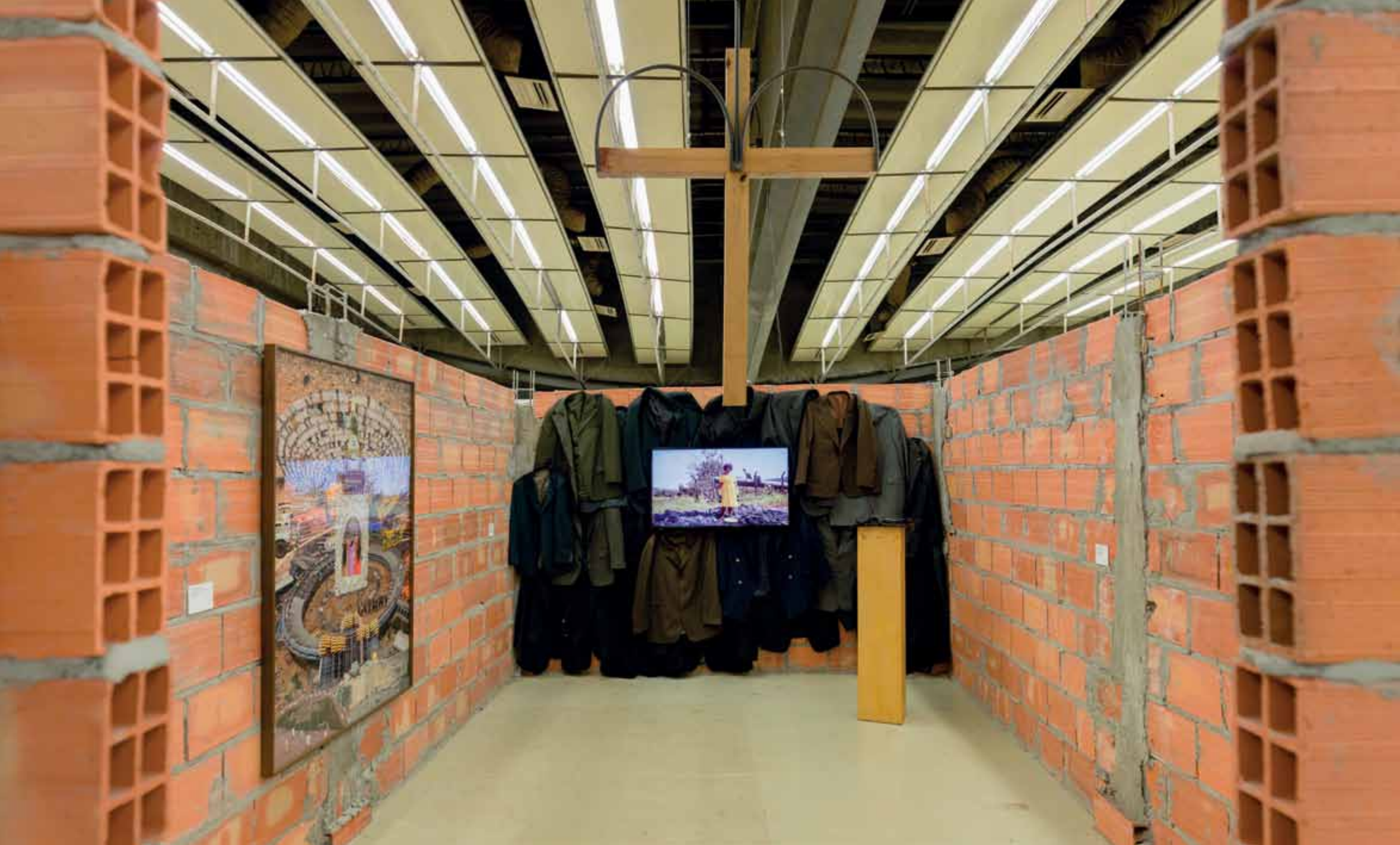
—

**Como foi para você e sua obra esse período da pandemia? O que não será mais igual?** Eis que eu digo um mistério: Nem todas dormiremos, mas todas seremos transformadas, num momento, num abrir e fechar de olhos, ao som da última trombeta.

—

À esquerda e na próxima página  
On the left and next page

**“Plantações de Traveco para Eternidade”, 2020, instalação feita com petróleo, ferro, madeira, tijolos baianos, argamassa, cimento, vergalhões de aço, 3 x 4,5 x 2 m; fotografia, escultura, pintura, desenho com giz pastel oleoso e aquarela, videoperformance, pixação, paisagem sonora, panfleto e colagem digital. Artista convidada para a 30ª edição do Programa de Exposições do Centro Cultural São Paulo, com curadoria de Hélio Menezes, registro de Ana Pigosso // “Plantações de Traveco para Eternidade”, 2020, installation built with oil, iron, wood, ceramic bricks, mortar, cement, steel rods, 3 x 4,5 x 2 m; photography, sculpture, painting, drawing with oil pastel and watercolour, video performance, graffiti, sound landscape, flyer and digital collage. Artist invited for the 30th edition of the Exhibitions Program of Centro Cultural São Paulo, with curatorship by Hélio Menezes, register by Ana Pigosso**



# PIPA Online

**Daiara Tukano**

**Ruth Albernaz**

Artistas com maior número de votos válidos em 2021, atingidos em votação online aberta a todos os artistas participantes do Prêmio PIPA 2021. Cada uma recebeu, respectivamente, 1.925 votos válidos e 1.724 votos válidos 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 aconteceu em dois turnos. Apenas os artistas que conquistaram o mínimo de 500 votos no 1º turno foram classificados para o 2º. Em 2021, 23 artistas passaram para a segunda etapa de votação. Ao final do 1º turno, os votos são zerados e a contagem recomeça no 2º turno. No 2º turno basta um voto por artista. A votação é analisada para verificação e validação dos votos, eliminando votos gerados por robôs.

The two artists with the highest number of valid votes in 2021, reached in an online voting open to all the participating artists of PIPA Prize 2021. Each one received, respectively, 1.925 valid votes and 1.724 valid votes on the second round. Known as the most democratic category of PIPA Prize, PIPA Online happens entirely on the internet. Since 2018, for a vote to be validated it is mandatory to vote for at least two other artists. As in the past editions, PIPA Online happened in two rounds. Only the artists who reached a minimum of 500 votes on the first round were qualified for the second. In 2021, 23 artists got through to the second stage of voting. At the end of the first round, the votes are reset and the counting restarts for the second round. In this second part, voting for one artist is enough. The voting is examined to verify and validate the votes, discarding the robot-generated ones.

# Daiara Tukano

São Paulo, SP, 1982 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1982 // Lives and works in Brasília, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[daiaratukano.com/](http://daiaratukano.com/)

—



**"Pameri Yukese"**, 2020, acrílica sobre tela, 170 cm x 700 cm, foto de Daniel Jabra // **"Pameri Yukese"**, 2020, acrylic on canvas, 170 cm x 700 cm, photo by Daniel Jabra

**"Rio de Leite"**, 2020, acrílica sobre tela, 100 x 180 cm, foto de Daniel Jabra //

**"Rio de Leite"**, 2020, acrylic on canvas, 100 x 180 cm, photo by Daniel Jabra



Daiara Tukano is an artist, communicator, indigenous rights activist and human rights researcher. Her artistic work is based on research about the traditions and spirituality of her people, especially on the visions she reaches in dreams and on the studies she carries out with her family, observing the paintings and patterns found in traditional objects of her culture that allude to the memory of a common history of transformation, which is the tukano history of humanity.



Daiara Tukano é artista, comunicadora, ativista dos direitos indígenas e pesquisadora em direitos humanos. Seu trabalho artístico fundamenta-se na pesquisa sobre as tradições e a espiritualidade de seu povo, especialmente nas visões que alcança em sonhos e nos estudos que realiza junto de sua família, observando as pinturas e padrões que se encontram nos objetos tradicionais de sua cultura que fazem alusão à memória de uma mesma história da transformação, que é a história tukano da humanidade.

—

**"Hori"**, 2018, acrílica sobre tela, 70 x 70 cm, foto de Daniel Jabra //

**"Hori"**, 2018, acrylic on canvas, 70 x 70 cm, photo by Daniel Jabra



**"Hori"**, 2018, acrílica sobre tela, 70 x 70 cm, foto de Daniel Jabra //

**"Hori"**, 2018, acrylic on canvas, 70 x 70 cm, photo by Daniel Jabra



# Ruth Albernaz

Cuiabá, MT, 1972 // Vive e trabalha em Chapada dos Guimarães, MT // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Cuiabá, Brazil, 1972 // Lives and works in Chapada dos Guimarães, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

Ruth Albernaz is an artist-biologist, post doctoral student in Teaching in the Amazon (forest), IFMT, 2021; PhD in Biodiversity and Biotechnology, 2016; self-taught in art, with research and artistic production focused on the connections between human beings/nature; shamanism, blessings, caring, ancestral knowledge and conservation of sociobiodiversity. She produces paintings, objects and installations. The artist presents exhibitions and curatorship to contribute to sensitive sharing, reinventing the world and re-existing in dark times.



**"Casa Cuidar"**, 2018, instalação, site specific para Sesc Arsenal, Cuiabá // **"Casa Cuidar"**, 2018, installation, site specific for Sesc Arsenal, Cuiabá



Artista-bióloga, pós-doutoranda em Ensino na Amazônia, IFMT, 2021; doutora em Biodiversidade e Biotecnologia, 2016; autodidata em arte, com pesquisa e produção artística voltadas para as conexões entre ser humano/natureza, xamanismo, benzeções, cuidar, saberes ancestrais e conservação da sociobiodiversidade. Produz pinturas, objetos e instalações. Realiza exposições e curadorias para contribuir com as partilhas sensíveis, a reinvenção do mundo e a re-existência em tempos obscuros.

**"Tsanipê"**, 2016, exposição Patuá, papel reciclado, fibra de bananeira, fios de seda, sementes, 100 × 35 × 25 cm // **"Tsanipê"**, 2016, Patuá exhibition, recycled paper, banana fiber, silk threads, seeds, 100 × 35 × 25 cm



**"A Samaúma e o guardião"**, 2014, exposição Voos Xamanicos, técnica mista sobre tela, 100 × 180 cm //

**"A Samaúma e o guardião"**, 2014, Voos Xamanicos exhibition, mixed technique on canvas, 100 × 180 cm



**Voo Xamanico**, 2014, exposição Voos Xamanicos, acrílica sobre tela, 80 × 80 cm // **"Voo Xamanico"**, 2014, Voos Xamanicos exhibition, acrylic on canvas, 80 × 80 cm

# Artistas indicados

## Nominated artists

Cada um dos 23 membros do Comitê de Indicação nomeou até três artistas, totalizando 67 indicados. Entre eles, 64 enviaram material para participar do Prêmio PIPA 2021.

—

Each of the 23 Nominating Committee members nominated up to three artists, totalling 67 nominees. Among them, 64 sent the requested material to participate in PIPA Prize 2021.

# Adriana Moreno

São Paulo, SP, 1989 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Pilar, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, SP, 1989 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Pilar, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

—  
Adriana Moreno is a visual artist who graduated from USP, where she conducts a PhD research. She participated in the MARP Exhibition Program, “Trends in the artist’s book in Brazil: 30 years later” at the CCSP, in the Contemporary Art Salon Luiz Sacilotto and in a residency at the Centro de Artes La Ceiba Gráfica, in Mexico. She was awarded by the Itaú Cultural public notice the “Arte como Respiro” and she was a finalist in the 1<sup>st</sup> Marcello Grassmann Award for graphic arts, in addition to holding her first solo exhibition at Galeria Pilar.



Série “**A forma má**”, 2018, litografia, 42 × 30 cm // “**A forma má**” series, 2018, lithography, 42 × 30 cm

Série “**A forma má**”, 2018, litografia, 76 × 58 cm // “**A forma má**” series, 2018, lithography, 76 × 58 cm



—  
Adriana Moreno é artista visual graduada pela USP, onde realiza pesquisa de doutorado. Participou do Programa de Exposições do MARP, “Tendências do livro de artista no Brasil: 30 anos depois” no CCSP, do Salão de Arte Contemporânea Luiz Sacilotto e da residência no Centro de Artes La Ceiba Gráfica, no México. Foi premiada pelo Itaú Cultural no edital “Arte como Respiro” e finalista no 1<sup>o</sup> Prêmio Marcello Grassmann de artes gráficas, além de realizar sua primeira exposição individual na Galeria Pilar.

—  
“**Bagos**”, 2021, monotipia, 100 × 100 cm // “**Bagos**”, 2021, monotype, 100 × 100 cm



—  
“**Jaca**”, 2020, monotipia, 100 × 100 cm // “**Jaca**”, 2020, monotype, 100 × 100 cm

# Adriano Machado

Feira de Santana, BA, 1986 // Vive e trabalha em Feira de Santana e Alagoinhas, BA // Galeria Kogan Amaro, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Feira de Santana, Brazil, 1986 // Lives and works in Feira de Santana and Alagoinhas, Brazil // Galeria Kogan Amaro, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[cargocollective.com/adrianomachado](http://cargocollective.com/adrianomachado)

He holds a master's degree in Visual Arts from UFBA and develops artistic projects in photography, video and objects that aim to discuss issues of identity, territory, fiction and memory, investigating life policy processes. His artworks point to the human condition between living spaces and Afro-inventive territories.

—

**"Estudos sobre natureza-morta"**, 2015-2020, fotografia, 150 × 110 cm // **"Estudos sobre natureza-morta"**, 2015-2020, photography, 150 × 110 cm



É mestre em Artes Visuais pela UFBA e desenvolve projetos artísticos em fotografia, vídeo e objetos que buscam discutir questões sobre identidade, território, ficção e memória, investigando processos de políticas de vida. Suas obras apontam para a condição humana entre os espaços de convivência e os territórios afro-inventivos.

—

**"Cobra Verde"**, 2013, fotografia, 50 × 70 cm cada // **"Cobra Verde"**, 2013, photography, 50 × 70 cm each

**"Baratino"**, 2018, fotografia, 60 × 90 cm cada // **"Baratino"**, 2018, photography, 60 × 90 cm each

# Agrade Camíz

Rio de Janeiro, RJ, 1988 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021 e 2020

Rio de Janeiro, Brazil, 1988 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 and 2020 nominee

A multimedia artist, she uses in her artworks the aesthetics of popular “carioca” (from the city of Rio de Janeiro) architecture. She develops a self-narrative work in which she uses housing signs and symbols, especially bars, usage marks and re-marks, unhousing and objects that hold affective memory. The artist mixes issues of sexuality, beauty and female oppression. She also has a significant work as a graffiti and mural artist.



“É na boca da garrafa”, 2021, látex, spray, giz oleoso, grafite e tinta acrílica sobre tela, 107 × 85 cm // “É na boca da garrafa”, 2021, latex, spray, oily chalk, graphite and acrylic paint on canvas, 107 × 85 cm



Artista multimídia, utiliza em seus trabalhos a estética da arquitetura popular carioca. Desenvolve uma obra auto narrativa na qual utiliza signos e símbolos da habitação, especialmente grades, marcas e remarques do uso, a desabituação e objetos com memória afetiva. Mescla questões relacionadas à sexualidade, à beleza e à opressão feminina. Também possui um trabalho expressivo como grafiteira e muralista.

“Apelativa da Estrela”, 2021, látex, giz de óleo e grafite sobre tela, 96 × 77 cm //

“Apelativa da Estrela”, 2021, latex, oil chalk and graphite on canvas, 96 × 77 cm



“100 novidades”, 2020, acrílica, giz oleoso, giz seco, grafite sobre tela, 200 × 200 cm // “100 novidades”, 2020, acrylic, oily chalk, dry chalk, graphite on canvas, 200 × 200 cm



“Leblon de 474”, 2021, acrílica e giz de óleo sobre tela, 100 × 150 cm // “Leblon de 474”, 2021, acrylic and oil chalk on canvas, 100 × 150 cm

# Alex Oliveira

Jequié, BA, 1987 // Vive e trabalha em Jequié, BA // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Jequié, Brazil, 1987 // Lives and works in Jequié, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[fotoperformancespopulares.hotglue.me/](http://fotoperformancespopulares.hotglue.me/)

Alex Oliveira has worked as a photographer, visual artist and filmmaker since 2011. He conducts artistic research aiming to connect photography, performance art and urban intervention. Oliveira has participated in numerous solo and group exhibitions in different states of Brazil: Bahia, Minas Gerais, São Paulo and Pará. In 2019, he was selected for a funded artistic residency by the Pampulha Art Museum in Belo Horizonte (Minas Gerais, Brazil).

—  
"AURORA", 2020, série fotográfica, tamanhos variados, Jequié, Bahia //  
"AURORA", 2020, photographic series, various sizes, Jequié, Bahia, Brazil



Alex Oliveira (34 anos), natural de Jequié/BA, atua como fotógrafo, artista visual e filmmaker. Desenvolve pesquisas artísticas que buscam relacionar fotografia, performance e intervenção urbana. Em 2019, foi um dos artistas selecionados na 7ª edição da Bolsa Pampulha, em Belo Horizonte (Minas Gerais, Brasil). Desde 2012, integra exposições (individuais e coletivas) em diferentes estados do Brasil: Bahia, Minas Gerais, Goiás, São Paulo e Pará.



"FOTOPERFORMANCE POPULAR [Jaimilson Pereira, 50 anos, Uberlândia/MG]", 2019, fotoperformance e intervenção urbana, tamanhos variados, Uberlândia, Minas Gerais // "FOTOPERFORMANCE POPULAR [Jaimilson Pereira, 50 anos, Uberlândia/MG]", 2019, photoperformance and urban intervention, various sizes, Uberlândia, Minas Gerais, Brazil

"FOTOPERFORMANCE POPULAR [Morgana Mafra, 30 anos]", 2019, fotoperformance e intervenção urbana, tamanhos variados, Uberlândia, Minas Gerais //

"FOTOPERFORMANCE POPULAR [Morgana Mafra, 30 anos]", 2019, photoperformance and urban intervention, various sizes, Uberlândia, Minas Gerais, Brazil

# Ana Beatriz Almeida

Niterói, RJ, 1987 // Vive e trabalha em Salvador, BA // 01.01 Art Platform, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Niterói, Brazil, 1987 // Lives and works in Salvador, Brazil // 01.01 Art Platform, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[anabialmeida.wixsite.com/anabeatrizalmeida/sobre](http://anabialmeida.wixsite.com/anabeatrizalmeida/sobre)

—

“To follow the work of Ana Beatriz Almeida is to assume the commitment of moving through time and history. Organizing images, symbols and language at the crossroads of the invention of art history with the invention of raciality, the artist assumes the responsibility of guaranteeing, maintaining and tracing paths of meaning and visibility of gesture-bodies that have experienced – over many years and several lives – the transatlantic crossing, the power of ritual objects and the ancestral force”.

**Camilla Rocha Campos**



“**Kalunga**”, 2015, fotoperformance, série Kalunga // “**Kalunga**”, 2015, photo performance, Kalunga series

“**Onira**”, 2015, fotoperformance, série Kalunga // “**Onira**”, 2015, photo performance, Kalunga series



“**A Iniciação – O mercado**”, 2018, fotoperformance/díptico, série Sobre o Sacrifício Ritual // “**A Iniciação – O mercado**”, 2018, photo performance/diptych, Sobre o Sacrifício Ritual series

“Acompanhar o trabalho de Ana Beatriz Almeida é assumir o compromisso de deslocar-se em tempo e em história. Organizando imagens, símbolos e linguagem na encruzilhada da invenção da história da arte com invenção da racialidade, a artista assume a responsabilidade de garantir, manter e traçar caminhos de sentido e visibilidade de corpos-gestos que experimentaram – ao longo de muitos anos e várias vidas – a travessia transatlântica, o poder de objetos rituais e a força ancestral”.

**Camilla Rocha Campos**

# Ana Frango Elétrico

Rio de Janeiro, RJ, 1997 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

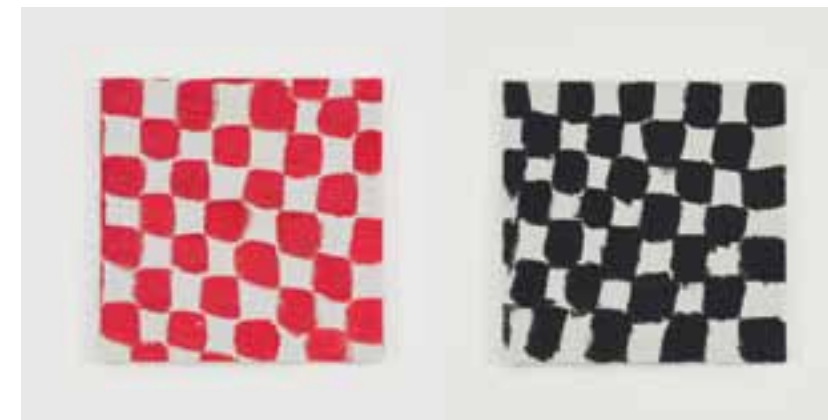
Rio de Janeiro, Brazil, 1997 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[anafrangoelétrico.bandcamp.com/](http://anafrangoelétrico.bandcamp.com/)  
[electricshopchicken.co/](http://electricshopchicken.co/)

—  
“Ninguém Canta Parabéns Pra Jesus Cristo No Natal”, 2017, acrílica e silvertape sobre tela, 30 × 30 cm, Coleção Instituto PIPA (aquisição) // “Nobody Sings Happy Birthday To Jesus Christ On Christmas”, 2017, acrylic and silver tape on canvas, 30 × 30 cm, PIPA Institute Collection (acquisition)



Ana Frango Elétrico is a Brazilian songwriter, poet, visual artist and musical producer. Since 2015, she researches ordinary day to day elements, saturating reality into graphic, poetic and sonorous forms. She has also released two albums of original music, “Mormaço Queima” and “Little Electric Chicken Heart”, and a catalogue book of poems and illustrations called “Escoliose: paralelismo miúdo” (Scoliosis: miniscule parallelism).



Ana Frango Elétrico é compositora, poeta, artista visual e produtora musical brasileira. Desde 2015 pesquisa elementos ordinários do cotidiano, saturando a realidade em formas gráficas, poéticas e sonoras. Desde então lançou dois álbuns musicais autorais, “Mormaço Queima” e “Little Electric Chicken Heart”, e um livro-catálogo de poemas e ilustrações, “Escoliose: paralelismo miúdo”.



“Estampa Mormaço Queima”, 2021, impressão em veludo, 32 × 32 cm // “Mormaço Queima Print”, 2021, print on velvet, 32 × 32 cm

“PicNic”, 2018, acrílica sobre tela, 20 × 20 cm (cada) // “PicNic”, 2018, acrylic on canvas, 20 × 20 cm (each)

“Mormaço Queima e Little Electric Chicken Heart”, 2018 e 2019, 2 Álbuns Sonoros, wav e mp3 // “Mormaço Queima and Little Electric Chicken Heart”, 2018 and 2019, 2 Sound albums, wav and mp3



# Ana Hortides

Rio de Janeiro, RJ, 1989 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1989 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[anahortides.tumblr.com/](https://anahortides.tumblr.com/)

Visual artist and researcher. She is a PhD student in Art, Experience and Language at UERJ, and has a master's degree in Contemporary Studies of the Arts from UFF (2016), university in which she graduated in Cultural Production (2012). She researches and builds an artistic poetics around the political and social issues that involve and refer to the home and the intimate, from the point of view of those who were born and raised in the suburb of Rio de Janeiro, problematizing in a material and conceptual way what she defines as a "political power of the domestic".



**"Caquinhos"**, 2021, série Casa 15, concreto e cerâmica, 145 × 10 × 10 cm // **"Caquinhos"**, 2021, Casa 15 series, concrete and ceramics, 145 × 10 × 10 cm

**"Camas"**, 2019-2020, série Guardar Silêncio, sabão de coco, 8 × 8 × 4 cm // **"Beds"**, 2019-2020, Guardar Silêncio series, coconut soap, 6 × 8 × 4 cm



**"Coragem"**, 2021, série Brasil país de todos, saco de lixo e cabo de vassoura, 90 × 150 cm, foto de Jessy Gonçalves // **"Courage"**, 2021, Brazil country of all series, garbage bag and broomstick, 90 × 150 cm, photo by Jessy Gonçalves

**"Fundação #2"**, 2021, série Casa 15, vídeo 7' // **"Foundation #2"**, 2021, Casa 15 series, video 7'

Artista visual e pesquisadora. Doutoranda em Arte, Experiência e Linguagem na UERJ, mestre em Estudos Contemporâneos das Artes na UFF (2016), universidade na qual se graduou em Produção Cultural (2012). Pesquisa e constrói uma poética em torno das questões políticas e sociais que envolvem a casa e o íntimo, a partir do ponto de vista de quem nasceu e cresceu no subúrbio carioca, problematizando de forma material e conceitual o que chama de uma potência política do doméstico.

# André Arçari

Linhares, ES, 1990 // Vive e trabalha entre Vitória e Córrego Paraju, ES // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Linhares, Brazil, 1990 // Lives and works between Vitória and Córrego Paraju, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

He holds a bachelor's degree in Visual Arts (2014) from UFES, a master's degree in Arts (2018) from the same institution, and is currently a PhD student at PPGAV-EBA / UFRJ (2020-). Multimedia artist, researcher, theorist and independent critic, he is interested in issues related to video, cinema, photography, mise en abyme, dispositif, looping, silence and Zen Buddhism. His recent research, "Earth Trilogy" (2015-current) is an investigation with an emphasis on the thought of the earth as the first foundation of the world.



**"O Clarão do Fogo ou Mais abaixo, este fogo se lava de sangue"**, 2019, impressão jato de tinta pigmento mineral sobre papel Canson Matte Photo Paper 180g, 70 × 105 cm // **"The Flash of Fire or Farther below, this fire washes with blood"**, 2019, mineral pigment inkjet print on Canson Matte Photo Paper 180g, 70 × 105 cm



**"A cor da palha semeada na terra"**, 2019, impressão jato de tinta pigmento mineral sobre papel Canson Matte Photo Paper 180g, 70 × 105 cm // **"The color of the straw sown in the ground"**, 2019, mineral pigment inkjet print on Canson Matte Photo Paper 180g, 70 × 105 cm



**"A Luta Soterrada"**, 2019, [detalhe], maquete de compensado naval e café arábica cultivado a 1000m de altitude sobre base de madeira flutuante sobre piso de galeria, dimensões variáveis // **"The Burried Fight"**, 2019, [detail], model of naval plywood and Arabica coffee grown at an altitude of 1000m on a floating wood base on a gallery floor, variable dimensions

**"Etéreo (Eterno Retorno)"**, 2019, impressão jato de tinta pigmento mineral sobre tela de algodão Felix Schoeller Inspire Cotton Canvas 370g, 100 × 150 cm (parte de um díptico) // **"Ethereal (Eternal Return)"**, 2019, mineral pigment inkjet print on Felix Schoeller Inspire Cotton Canvas 370g, 100 × 150 cm (part of a diptych)

Possui graduação em Artes Visuais (2014) pela UFES, mestrado em Artes (2018) pela mesma instituição, e atualmente é doutorando pelo PPGAV-EBA / UFRJ (2020-). Artista multimídia, pesquisador, teórico e crítico independente, tem como interesse problemáticas ligadas ao vídeo, cinema, fotografia, mise en abyme, dispositivo, looping, silêncio e zen budismo. Sua pesquisa recente, "Trilogia da Terra" (2015-atual) trata-se de uma investigação com ênfase no pensamento da terra como base primeira do mundo.

# Aoruaura

Recife, PE, 1997 // Vive e trabalha em Recife, PE // Garrido Galeria, Recife, PE // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Recife, Brazil, 1997 // Lives and works in Recife, Brazil // Garrido Galeria, Recife, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

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

—

“Aoruaura is a shifting and blurred terrain that, to be approached in a way that is minimally coherent with the mystery that it is, generates a demand for transgression and for the transcendence of supposedly rigid and binary oppositions. In this way, concepts such as desire and repulsion, nature and technology collide not as opposite and incommunicable poles, but as part of a wide spectrum of self-evidence. These fans crisscross all the time in a constantly invented body”.

**Guilherme Moraes**



“O olho calmo”, 2019, autorretrato em smartphone // “O olho calmo”, 2019, self portrait on smartphone

“Ecos”, 2018, autorretrato em smartphone // “Ecos”, 2018, self portrait on smartphone

“Limpando a vista”, 2019, autorretrato em smartphone // “Limpando a vista”, 2019, self portrait on smartphone



“Aoruaura é um terreno movediço e borrado que, para ser abordado de maneira minimamente coerente ao mistério que é, gera uma demanda pela transgressão e pela transcendência de oposições supostamente rígidas e binárias. Dessa forma, conceitos como desejo e repulsa, natureza e tecnologia se esbarram não enquanto pólos opostos e incommunicáveis, mas sim como parte de um amplo espectro de manifestações de si. Esses leques se entrecruzam a todo momento em um corpo constantemente inventado”.

**Guilherme Moraes**

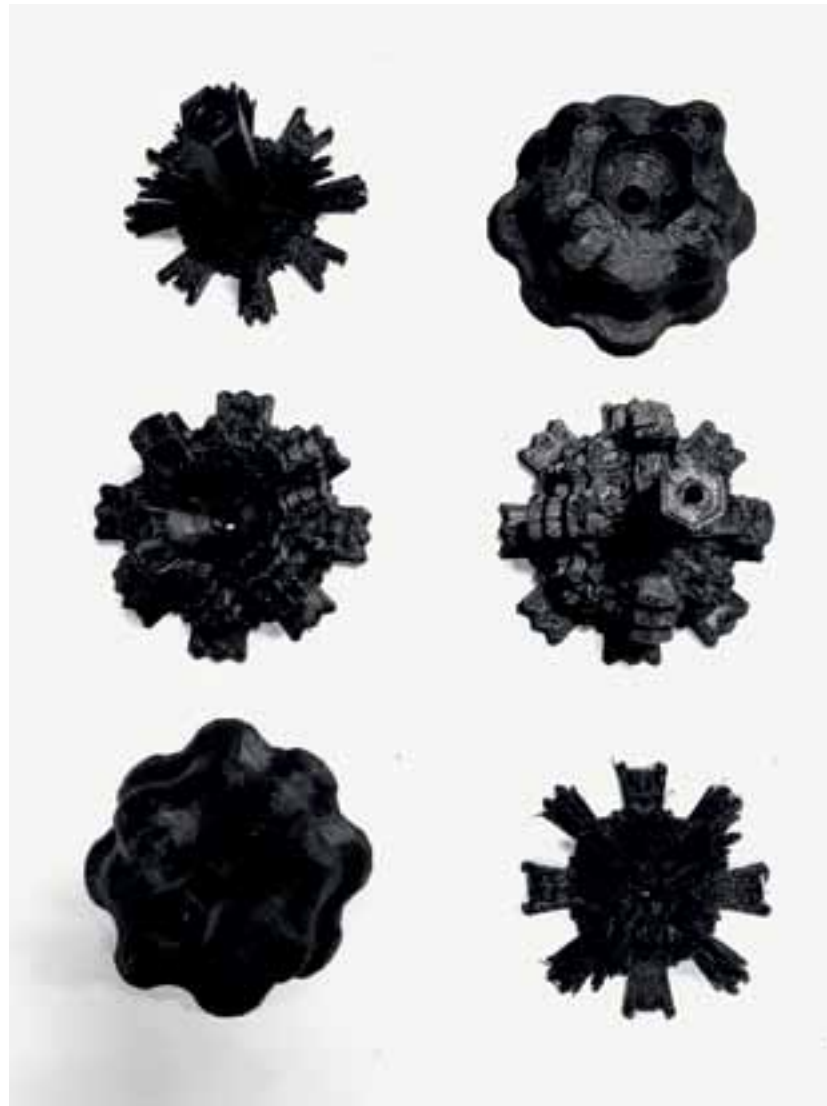
“O olho calmo”, 2019, autorretrato em smartphone // “O olho calmo”, 2019, self portrait on smartphone

# Artur Cabral

Brasília, DF, 1993 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Brasília, Brazil, 1993 // Lives and works in Brasília, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

Artur Cabral is a computer artist and researcher. He holds a bachelor's (2018) and a master's (2020) degrees in Visual Arts from the University of Brasília. In his research, he explores the relationship between machines and natural lives through interfaces and computational poetics. His poetic works are guided by the computational emergence, ranging from software, artistic installations and interactive objects.



**"Flores de Plástico não Morrem"**, 2020, instalação eletrônica, foto de Karina Santiago // **"Flores de Plástico não Morrem"**, 2020, electronic installation, photo by Karina Santiago

**"Flores de Plástico não Morrem"**, 2020, instalação eletrônica (detalhe) // **"Flores de Plástico não Morrem"**, 2020, electronic installation (detail)



**"B10\_Tropismo"**, 2021, objeto eletrônico // **"B10\_Tropismo"**, 2021, electronic object

**"Prece"**, 2017, objeto interativo // **"Prece"**, 2017, interactive object

Artur Cabral é artista computacional e pesquisador. Bacharel (2018) e mestre (2020) em Artes Visuais pela Universidade de Brasília. Em suas pesquisas, explora a relação entre máquinas e vidas naturais por meio de interfaces e poéticas computacionais. Seus trabalhos poéticos têm como fio condutor a emergência computacional, e vão desde software e instalações artísticas até objetos interativos.

# ASCURI

Criado em 2008 no Mato Grosso do Sul // Atua no Mato Grosso do Sul // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Created in 2008 in Mato Grosso do Sul, Brazil // Acts in Mato Grosso do Sul, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[ascuri.org/](http://ascuri.org/)

We, from the Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI), are a group of young indigenous cultural producers from Mato Grosso do Sul (Brazil) that seeks, through cinematographic language and new communicational technologies, to develop strategies of education, resistance and strengthening of the traditional indigenous way of being.



"Cinema de Retomada", 2016 // "Cinema de Retomada", 2016



Nós da Associação Cultural dos Realizadores Indígenas (ASCURI) somos um grupo de jovens realizadores/produtores culturais indígenas de Mato Grosso do Sul (Brasil) que busca, por meio da linguagem cinematográfica e das novas tecnologias de comunicação, desenvolver estratégias de formação, resistência e fortalecimento do jeito de ser indígena tradicional.



"Yvy Reñoi, Semente da Terra", 2019, vídeo, 15 min // "Yvy Reñoi, Semente da Terra", 2019, vídeo, 15 min

"Oficina Cine Sin Fronteras", 2017, Niterói (RJ) // "Oficina Cine Sin Fronteras", 2017, Niterói (Brazil)

"Ohokoti", 2015, vídeo, 9 min // "Ohokoti", 2015, vídeo, 9 min

# Bruno Scharfstein

Rio de Janeiro, RJ, 1953 // Vive e trabalha em Londres, Reino Unido // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1953 // Lives and works in London, UK // PIPA Prize 2021 nominee

—

My work is intuitive, I make images and videos, and I file them in temporary folders. If the idea takes shape, the folder gains a title. If it has density, it becomes a book. My personal history is inseparable from the images I'm drawn to. I grew up in an emotionally unstable home, as a child of Holocaust survivors. I accepted instability as normality. Perhaps this is why my aesthetic seeks restlessness, elements of randomness, that thrust me to elaborate on the missing piece of a puzzle.



**"ANONYMITY\_12"**, 2019, fotografia // **"ANONYMITY\_12"**, 2019, photography



Meu trabalho é intuitivo, faço imagens e vídeos, e guardo numa pasta provisória. Se amadurece, a pasta ganha título. Se tiver densidade, vira livro. Minha história é indissociável das imagens que escolho. Cresci num ambiente de instabilidade emocional, filho de sobreviventes do Holocausto. Aceitei a instabilidade como normalidade. Talvez por isso, minha preferência estética busca desassossego, uma estética de inquietude, que me impulsiona a elaborar sobre a peça faltante de um quebra cabeça.

—

**"HOME\_20"**, 2008-2012, fotografia // **"HOME\_20"**, 2008-2012, photography

**"BRYANT\_24"**, 2012-2015, fotografia // **"BRYANT\_24"**, 2012-2015, photography

**"ANONYMITY\_03"**, 2019, fotografia // **"ANONYMITY\_03"**, 2019, photography

# Carolina Botura

Botucatu, SP, 1982 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // GAL Arte e Pesquisa e AM Galeria de Arte, Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Botucatu, Brazil, 1982 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // GAL Arte e Pesquisa and AM Galeria de Arte, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[carolinabotura.com/](http://carolinabotura.com/)

—  
Carolina Botura is a visual artist, performer, poet and Reiki Master. She holds a bachelor's degree in Painting and Sculpture from Escola Guignard - UEMG. She is the co-creator of the VESPA [via de experimento em performance e ação] device and she is part of the POÇA plastic sonorous collective. Her work is focused on the experience of languages as a boundaryless ecosystem. Formally, she researches the relationship between unit and fragment, addressing topics that concern nature, spirituality, sexuality, life and death.



**"OPEN"**, 2019, óleo sobre tela, 178 x 150 cm // **"OPEN"**, 2019, oil on canvas, 178 x 150 cm



**"Oração"**, 2013, foto-performance, 90 x 110 cm // **"Prayer"**, 2013, photo-performance, 90 x 110 cm

**"O corpo habita o tecido da terra"**, 2013, foto-escultura, 110 x 120 cm // **"The body inhabits the fabric of the earth"**, 2013, photo-sculpture, 110 x 120 cm

**"NABOCADAMATAAh"**, 2021, óleo sobre tela, 300 x 210 cm // **"NABOCADAMATAAh"**, 2021, oil on canvas, 300 x 210 cm

—

Carolina Botura é artista visual, performer, poeta e mestre em Reiki. Graduada em Pintura e Escultura pela Escola Guignard - UEMG. É co-idealizadora do dispositivo VESPA [via de experimento em performance e ação] e compõe o coletivo plástico sonoro POÇA. Suas práticas estão voltadas para a vivência das linguagens como um ecossistema sem fronteiras. Formalmente investiga as relações entre unidade e fragmento, abordando temas que envolvem natureza, espiritualidade, sexualidade, vida e morte.



# Charlene Bicalho

João Monlevade, MG, 1982 //  
Vive e trabalha entre São Paulo, SP  
e Guarapari, ES // Indicada ao  
Prêmio PIPA 2021

João Monlevade, Brazil, 1982 // Lives  
and works between São Paulo and  
Guarapari, Brazil // PIPA Prize 2021  
nominee

[charlenebicalho.wixsite.com/charlene](http://charlenebicalho.wixsite.com/charlene)



Charlene Bicalho is an interdisciplinary artist and a curator of creative articulations whose work emerges from the intersection between institutional criticism, reflections on the legacy of traditional communities and counter-hegemonic learning spaces. Her studies in the field of Administration and her experiences in management inform a creative practice that encompasses artistic, activist, critical and curatorial interests containing, even in their individual approaches, the collective desire for divergent visualities.



**"seu silêncio não afogará minha existência!"**, 2018, performance, instalação e fotografias com Yasmin Ferreira. Âncoras em metal, cordas navais, pombas, conchas, vidro, dimensões variáveis. Exposição Malungas, Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas, MUCANE (ES), curadoria Rosana Paulino. Foto de Luara Monteiro // **"your silence will not drown my existence!"**, 2018, performance, installation and photography with Yasmin Ferreira. Metal anchors, naval ropes, pomba, shells, glass, variable dimensions. Work presented at the Malungas exhibition, at the Museu Capixaba do Negro Verônica da Pas, MUCANE (ES), curated by Rosana Paulino. Photo by Luara Monteiro.

**"do pó se faz cipó"**, 2019, interven[ação]. Vídeo, fotografia, palestra, instalação. Pó de pomba, ralador, cuia, hálito, dimensões variadas e imensuráveis. Realizado durante a residência Programa Público de Performance da Península, com Caroline Bird, Caroline Leite, Daniele Rodrigues, Duan Kissonde, Jo Lima, Jéssica Porciuncula, Renata Sampaio, André de Jesus, Igor Simões, Aline Gonçalves e Iziz Abreu, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS. Foto de Pedro Hermida // **"from the dust one makes creeper"**, 2019, interven[action]. Video, photography, lecture, installation. pomba powder, grater, gourd, breath. varied and immeasurable dimensions. Work performed during residency in the Peninsula's Public Performance Program with Caroline Bird, Caroline Leite, Daniele Rodrigues, Duan Kissonde, Jo Lima, Jessica Porciuncula, Renata Sampaio, André de Jesus, Igor Simões, Aline Gonçalves and Iziz Abreu, at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, MARGS. Photo by Pedro Hermida



**"onde você ancora seus silêncios? #1"**, 2017, performance, vídeo, fotografia. bateria, âncoras em metal, cordas navais, dimensões variáveis. Trabalho realizado durante residência Fábrica Lab, curadoria Franz Manata, frame de vídeo // **"where do you anchor your silences? #1"**, 2017, performance, video, photography, drums, metal anchors, naval ropes, variable dimensions. Work performed during the Fábrica Lab residency, curated by Franz Manata, video frame

**"CUIDADO! tudo o que é sólido se [des]mancha n' água"**, 2020, interven[ação]. Mop, água, alfazema, chaves, frases evaporadas nos encontros da interven[ação] "a água afia tudo o que vê pela frente". Dimensões variadas e imensuráveis. Realizado durante a 30ª edição do programa de exposições do Centro Cultural São Paulo, curadoria Hélio Menezes e Maria Adelaide Pontes. Fotos de Charles Bicalho e Luanah Cruz // **"CAUTION! everything that is solid melts into water"**, 2020, interven[action]. Mop, water, lavender, keys, phrases evaporated in the meetings of the interven[action] "water sharpens everything that it sees". Varied and immeasurable dimensions. Work carried out during the 30th edition of the São Paulo Cultural Center exhibition program, curated by Hélio Menezes and Maria Adelaide Pontes. Photos by Charles Bicalho and Luanah Cruz



Charlene Bicalho é artista interdisciplinar e curadora de articulações criativas cujo trabalho emerge da intersecção entre crítica institucional, reflexões sobre o legado de comunidades tradicionais e espaços de aprendizagem contra-hegemônicos. Sua formação em Administração e suas experiências na área de gestão informam uma prática criativa que abarca interesses artísticos, ativistas, críticos e curatoriais contendo, mesmo em suas abordagens individuais, o desejo coletivo por visualidades divergentes.



# cosme sao Lucas

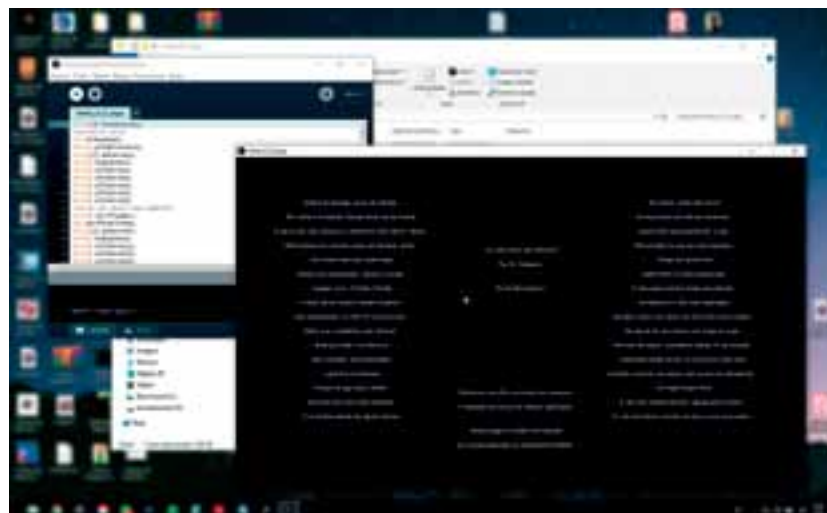
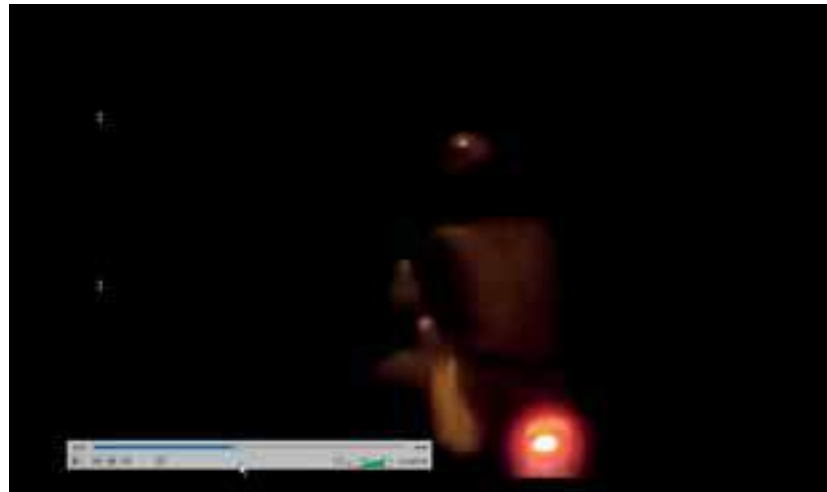
Niterói, RJ, 1991 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Niterói, Brazil, 1991 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

“Violento Discreto (pra hj / eunaentendonada)”, 2021, videoclipe, 4:48 min // “Violento Discreto (pra hj / eunaentendonada)”, 2021, music video, 4:48 min

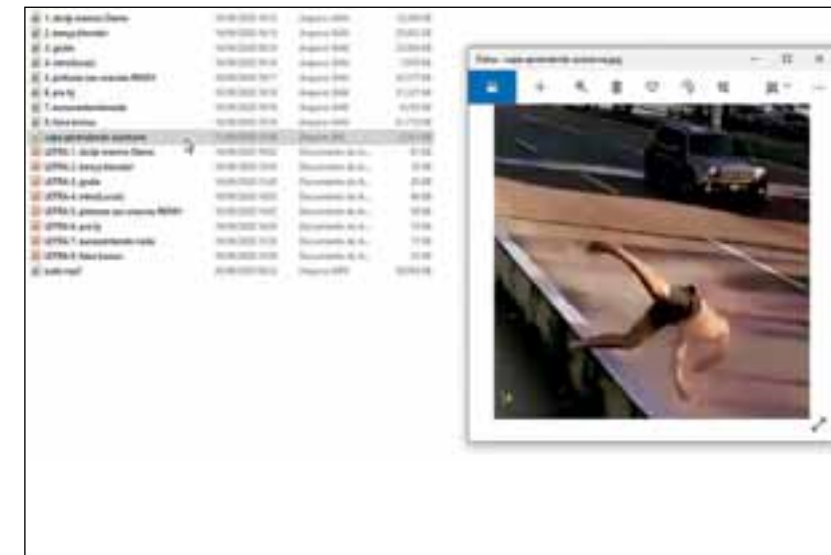
“Cópia de Rimas\_5”, 2018, do projeto “Eu Sempre Quis Ser Um Artista”, aplicativo de geração automática de letras de Rap // “Cópia da Rimas\_5”, 2018, from the project “Eu Sempre Quis Ser Um Artista”, automatic rap lyrics generator

In his artistic practice, cosme sao Lucas seeks to deal with the popular intelligence and sensibility that Rap is committed to, using the creative processes of contemporary art that, in contrast, worships inaccessibility. In 2017, together with his college friends, he founded A Noiva - Church of the Kingdom of Art. One of his major works as an artist was the development of a software that randomly and automatically generates Rap verses, a project that starts his return to music as one of his most important types of media.



“Oração ao Santo Tolezano”, 2019. Santinho impresso em papel couchet, 9 × 6 cm // “Oração ao Santo Tolezano”, 2019. Pamphlet printed on couche paper, 9 × 6 cm

“aprendendo autotune”, 2020, álbum de músicas produzidas em casa, 17:02 min // “aprendendo autotune”, 2020, home produced music album, 17:02 min



Em sua prática artística, cosme sao Lucas tenta conciliar a inteligência e a sensibilidade popular com a qual o Rap/ música se compromete, com os processos de criação da arte contemporânea, que cultua a inaccessibilidade. Em 2017, junto de colegas de faculdade, fundou A Noiva - Igreja do Reino da Arte. Um dos principais trabalhos enquanto artista foi o desenvolvimento de um software de criação automática e aleatória de letras de Rap, que inicia seu retorno à música como uma de suas mídias principais.

# Daniella Domingues

São Paulo, SP, 1982 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1982 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[cargocollective.com/danielladomingues](http://cargocollective.com/danielladomingues)  
[daniella.studio/](http://daniella.studio/)

—

Daniella Domingues investigates relations between time and matter in connection to the territory. Her works have been shown in exhibitions in Brazil and abroad, such as “Topologies of an Ad Hoc Future” (Athens), “When a wave rolls out and the next has not yet broken” (Stuttgart), “Poesis, Poetry and Praxis or Love is Reality” (Vienna) and the MARP Program (Ribeirão Preto). In 2014, she participated in an artistic residency at Paradise AiR, Japan. In 2017, she received the Illy Caffè Grant for the Fondazione Pistoletto, Italy.



**“Stone watchers”**, 2018, peça de áudio e objetos (cerâmica em alta temperatura, papelão), vista da instalação, medidas variadas // **“Stone watchers”**, 2018, audio piece and objects (high temperature ceramic, cardboard), installation view, various measures



Daniella Domingues investiga relações do tempo e da matéria em conexão com o território. Seus trabalhos já foram exibidos em mostras no Brasil e no exterior, como “Topologies of an Ad Hoc Future” (Atenas), “When a wave rolls out and the next has not yet broken” (Stuttgart), “Poesis, Poetry and Praxis or Love is Reality” (Viena) e Programa Anual do MARP (Ribeirão Preto). Em 2014, participou da residência Paradise AiR, Japão. Em 2017, recebeu a Bolsa Illy Caffè para a Fondazione Pistoletto, Itália.



**“Sem título”**, 2020, grafite sobre papel, 60 × 75 cm // **“Untitled”**, 2020, graphite on paper, 60 × 75 cm

**“célula/vaga”**, 2015, vídeo, objeto e desenho, vista da instalação, medidas variadas // **“célula/vaga”**, 2015, video, object and drawing, installation view, varied measures

**“Sem título”**, série transitória, 2021, aquarela sobre papel, 50 × 65 cm // **“Untitled”**, transitory series, 2021, watercolor on paper, 50 × 65 cm

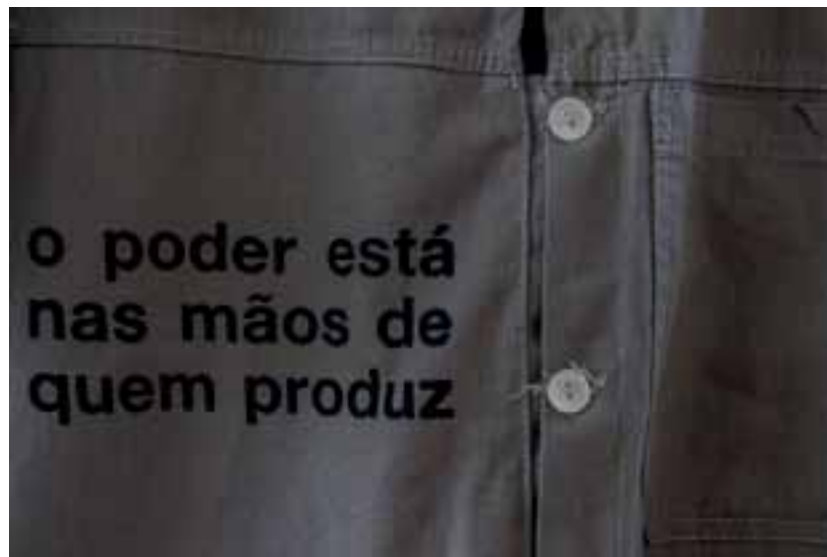
# Dayane Tropicacos

Contagem, MG, 1988 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Contagem, Brazil, 1988 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[dayanetropicacos.com/](http://dayanetropicacos.com/)

Dayane Tropicacos, visual artist, started producing videos and photographs seeking a dialog with the city of Contagem (MG, Brazil), where she was born and where she developed her first works. In addition to making artworks, the artist aims to question Art's place in society, creating proposals for areas outside the gallery, believing that art can also be experienced on the streets and in common spaces. In her works, she investigates the fiction of the self and of the now using photography, video and installation.



**"Abre Caminho"**, 2019, instalação, Bolsa Pampulha, Museu de Arte da Pampulha (MAP), Belo Horizonte // **"Abre Caminho"**, 2019, installation, Pampulha Scholarship, Pampulha Art Museum (MAP), Belo Horizonte, Brazil

Dayane Tropicacos, artista visual, começou produzindo vídeos e fotografias buscando diálogo com a cidade de Contagem, onde nasceu e desenvolveu seus primeiros trabalhos. Além da produção de obras, a artista busca questionar o lugar da Arte na sociedade, criando propostas para espaços fora da galeria, acreditando que a arte pode ser vivenciada também na rua e em espaços comuns. Em seus trabalhos, investiga a ficção do eu e do agora usando a fotografia, o vídeo e a instalação.

# Dinho Araujo

Pinheiro, MA, 1985 // Vive e trabalha em São Luís, MA // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Pinheiro, Brazil, 1985 // Lives and works in São Luís, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



Dinho Araujo is a visual artist. His research happens from different processes, especially photography and street-posters, provoking the presence of the body in the world, in the public space, exposed to time and to social interactions. He produces drawings, portraits, texts, masks, movement scores, reflecting about appearances and about how the bodies are affected in the street.



**"Encruza São Sebastião"**, lambe, papel sulfite A3, 60 × 300 cm, performer Layo Bulhão, foto de Dinho Araujo, registro do lambe por Danielle Filgueiras // **"Encruza São Sebastião"**, street-poster, A3 bond paper, 60 × 300 cm, performer Layo Bulhão, photo by Dinho Araujo, street-poster photographic register by Danielle Filgueiras

**"Bugio. Careta de Cazumba"**, 2021, fotografia digital, máscara de couro de bode e courino, performer Júlio César Pereira // **"Howler. Cazumba mask"**, 2021, digital photography, goat and leather hide mask, performer Júlio César Pereira



**"Acupe, terra quente. Aparição de Amanda Thuydyacuy"**, 2021, foto e máscara por Dinho Araujo // **"Acupe, warm earth. Appearance of Amanda Thuydyacuy"**, 2021, photo and mask by Dinho Araujo

**"Proteção de São João"**, 2017, fotografia digital // **"Protection of São João"**, 2017, digital photography

Dinho Araujo é artista visual. A partir de movidas diversas, principalmente fotografia e lambe-lambe, provoca a presença do corpo no mundo, no espaço público, exposto ao tempo e às interações sociais. Produz desenhos, retratos, textos, máscaras, partituras de movimento, pensando aparições e atravessamento dos corpos na rua.

# Eliana Brasil

Belo Horizonte, MG, 1973 // Vive e trabalha em Curitiba, PR // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1973 // Lives and works in Curitiba, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

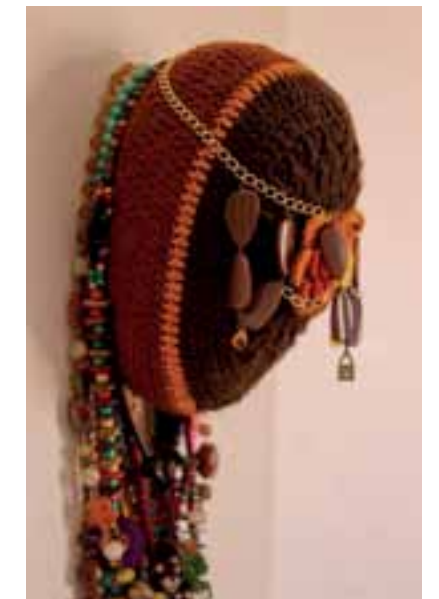
Eliana Brasil researches the artistic and intellectual invisibility of the black woman in Brazilian Art History, speaking to issues related to affection, memory, self-affirmation and identity. “Marked by the racism which operates in multiple fields, the black woman carries a stigmatized body, a result of the violent colonial processes and its cruel consequences”, says the artist. Through performance and installation, Brasil discusses these matters and challenges racial and gender issues.



“Quando o gesto vira poesia”, 2019, fotografias bordadas sobre crochê // “Quando o gesto vira poesia”, 2019, photographs embroidered on crochet



Eliana Brasil pesquisa a invisibilidade artística e intelectual da mulher negra na História da Arte brasileira, abordando questões relativas a afeto, memória, auto afirmação e identidade. “Marcada pelo racismo que opera por múltiplas esferas, a mulher negra carrega consigo um corpo estigmatizado, fruto dos violentos processos de colonização e heranças cruéis”, afirma. Através de performance e instalações, Brasil discute esses temas, colocando em xeque questões raciais e de gênero.



“Ori - Crochê”, 2018, colares e fibras de silicone // “Ori - Crochê”, 2018, necklaces and silicone fibers

“Ciclo contínuo (ou sobre memórias inventadas)”, 2017, crochê e tricô sobre conduíte flexível // “Ciclo contínuo (ou sobre memórias inventadas)”, 2017, crochet and knit over flexible conduit

# Elilson

Recife, PE, 1991 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Vermelho, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Recife, Brazil, 1991 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Vermelho, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[elilson.com](http://elilson.com)  
[instagram.com/\\_elilson](https://www.instagram.com/_elilson)

Elilson is an artist, researcher and teacher. PhD student in Visual Arts at USP, he holds a master's degree in performance from UFRJ and a bachelor's degree in Letters from UFPE. He experiments with performance, writing, public actions and installations. He published two books: "For a performative mobility" (Editora Temporária, 2017) and "Urban-performative [inter] mobility" (2019). In 2018, he received the Rumos Itaú Cultural award and the EDP nas Artes award from the Tomie Ohtake Institute. In 2020, he held a solo show, "Movement, polysemic", in the 30th Edition of the CCSP Exhibition Program.



**"Chuva de Direitos"**, 2018, performance, foto de Carolina Calcavecchia // **"Chuva de Direitos"**, 2018, performance, photo by Carolina Calcavecchia



Elilson é artista, pesquisador e professor. Doutorando em Artes Visuais na USP, Mestre em performance pela UFRJ e Licenciado em Letras pela UFPE. Experimenta com performance, escrita, ações públicas e instalações. Publicou os livros "Por uma mobilidade performativa" (Editora Temporária, 2017) e "Mobilidade [inter]urbana-performativa" (2019). Em 2018, recebeu os prêmios Rumos Itaú Cultural e EDP nas Artes do Instituto Tomie Ohtake. Em 2020, realizou a individual "Movimento, polissêmico" na 30ª Edição do Programa de Exposições do CCSP.

**"Diástole"**, 2019, performance, foto de Júlia Fontes // **"Diástole"**, 2019, performance, photo by Júlia Fontes

**Arte Panfletária - Rio de Janeiro"**, 2018, performance, foto de Magno Scavone // **"Arte Panfletária - Rio de Janeiro"**, 2018, performance, photo by Magno Scavone

**"Gota"**, 2016, performance, foto de Wilton Montenegro // **"Gota"**, 2016, performance, photo by Wilton Montenegro

# Elisa Arruda

Belém, PA, 1987 // Vive e trabalha entre Belém, PA, e São Paulo, SP // Galeria b\_arco, São Paulo, SP e ELF Galeria, Belém, PA // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Belém, Brazil, 1987 // Lives and works between Belém, Brazil, and São Paulo, Brazil // Galeria b\_arco, São Paulo, Brazil and ELF Galeria, Belém, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

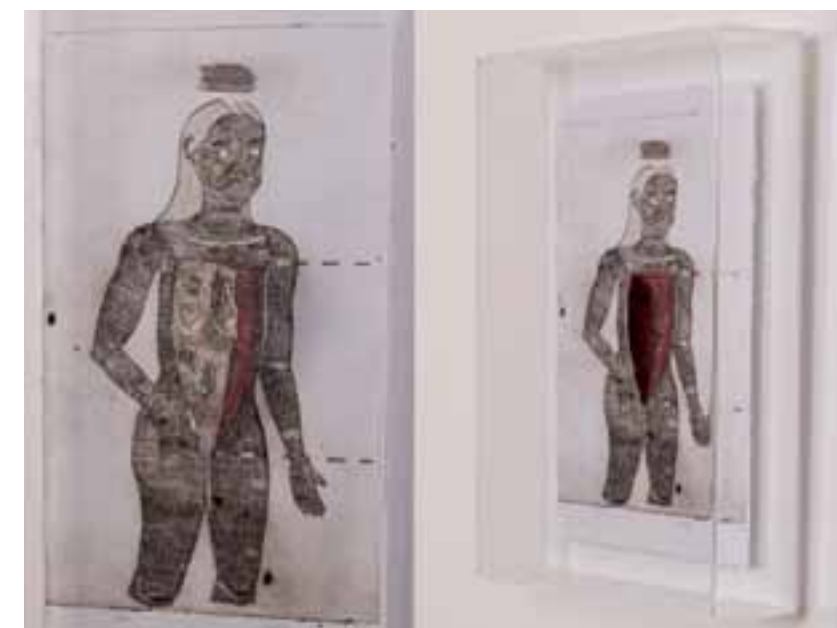
[instagram.com/elisaarrudaaa](https://www.instagram.com/elisaarrudaaa)

My work reflects the time that constitutes me as a human being and the reliefs accumulated in my memory. Through cuts that break a bed, cut out the paper or appear in labor tools, I talk about time scars. "Her body extends over the body of drawn women. Seen from the internal point of view, they were all opened. They have their own entrails converted into domestic working material, subjected to reactions that lead to shares of intimacy, desires of being and living."

**Vânia Leal/PA**



**"cama"**, 2021, objeto escultórico, foto de Octavio Cardoso, Belém, PA // **"cama"**, 2021, sculptural object, photo by Octavio Cardoso, Belém, Brazil



**"matissas 4"**, 2020, técnica mista s/ papel, 23,5 × 27,5 cm // **"matissas 4"**, 2020, mixed technique without paper, 23,5 × 27,5 cm

**"bustos abertos 2"**, 2020, ponta seca e tinta metalizada, perfuração, destaque e montagem de papéis, 26 × 14 × 4,5 cm, premiado no 1º Prêmio Marcello Grassmann Artes Gráficas 2021 // **"bustos abertos 2"**, 2020, dry point and metallic ink, perforation, highlighting and assembly of papers, 26 × 14 × 4.5 cm, work awarded by the 1st Marcello Grassmann Artes Gráficas 2021 Prize



Meu trabalho espelha o tempo que me constitui como ser humano e os relevos que se acumulam sobre a minha memória. Através de cortes que partem uma cama, recortam o papel ou aparecem nas ferramentas de labor, falo das cicatrizes do tempo. "Seu corpo se estende para o das mulheres desenhadas. Vistos sob o ponto de vista interno, foram abertos. É como se revelassem suas próprias entranhas convertidas em material de trabalho doméstico, submetidas a reações que instauram partilhas da intimidade, desejos de ser e viver."

**Vânia Leal/PA**

**"espaldar"**, 2017, performance para fotografia, foto de Ana Alexandrino, Rio de Janeiro, RJ, realizado em Pau D'arco (PA) // **"espaldar"**, 2017, photograph-oriented performance, photo by Ana Alexandrino, Rio de Janeiro, Brazil, made in Pau D'arco, Brazil

# Elizabeth Degenszejn

Rio de Janeiro, RJ, 1962 // Vive e trabalha em Londres, Reino Unido // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1962 // Lives and works in London, UK // PIPA Prize 2021 nominee

[elizabethdegenszejn.com/](http://elizabethdegenszejn.com/)

—



**"Sem Título"**, 2019, série Quadrado, modelagem, porcelana branca, 29 × 33 × 9.5 cm, foto de Sylvain Deleu // **"Untitled"**, 2019, Square series, handbuilt, white porcelain, 29 × 33 × 9.5 cm, photo by Sylvain Deleu

Série **"Libertação – III"**, 2020, modelagem, porcelana branca, 21 × 25.8 × 0.4 cm, 20.8 × 28 × 0.5 cm, 22.5 × 28.2 × 0.6 cm, foto de Sylvain Deleu // **"Release III"** series, 2020, handbuilt, white porcelain, 21 × 25.8 × 0.4 cm, 20.8 × 28 × 0.5 cm, 22.5 × 28.2 × 0.6 cm, photo by Sylvain Deleu



Elizabeth's aspirations were defined by the contours of her parents' expectations. Expressions of personal identity were boxed in. The conflict between confinement and liberation shaped her life. Her work draws upon this conflict to transform rigid properties into curvilinear possibilities creating fluid abstract sculptures. Her work evokes a balance between control and freedom. Elizabeth is currently enrolled in the Ceramics & Glass master's degree at the Royal College of Art in London.



Série **"Passeio no Parque"**, 2020, modelagem, porcelana, pigmentos, 7.5 × 35 × 27 cm, foto de Sylvain Deleu // **"Walk in the Park"** series, 2020, handbuilt, porcelain, stains, 7.5 × 35 × 27 cm, photo by Sylvain Deleu

**"Sem Título"**, 2019, série 'Quadrado', modelagem, porcelana branca, 11 × 41 × 31 cm, foto de Sylvain Deleu // **"Untitled"**, 2019, Square series, handbuilt, white porcelain, 11 × 41 × 31 cm, photo by Sylvain Deleu



As aspirações de Elizabeth foram definidas pelas expectativas dos seus pais. Expressões de identidade individual foram reprimidas. O conflito entre confinamento e libertação moldou sua vida. O trabalho baseia-se nesse conflito para transformar propriedades rígidas em possibilidades curvilíneas criando esculturas fluidas e abstratas e evoca um equilíbrio entre controle e liberdade. Elizabeth está atualmente cursando o mestrado em Cerâmica e Vidro na Royal College of Art, em Londres.



# Gabriela Sacchetto

São Paulo, SP, 1988 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1988 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[gabrielaks.tumblr.com](https://gabrielaks.tumblr.com)

Gabriela Sacchetto is a visual artist, educator and MBA in visual poetics at ECA-USP. She develops her artistic work mainly within the field of painting, drawing and printmaking. Observation drawing plays an important role in the construction process of works, being landscape the trigger for her artistic processes.

—  
“noturna”, 2020, óleo sobre madeira, 10,5 × 12,3 cm // “noturna”, 2020, oil on wood, 10,5 × 12,3 cm



Gabriela Sacchetto é artista visual e educadora, mestre em poéticas visuais pela ECA-USP. Desenvolve seu trabalho artístico principalmente dentro dos campos da pintura, do desenho e da gravura. O desenho de observação desempenha um papel importante no processo de construção dos trabalhos que têm a paisagem como deflagradora dos processos artísticos

—  
“ponte”, 2017, óleo sobre madeira, 9 × 9,5 cm // “ponte”, 2017, oil on wood, 9 × 9,5 cm

“as três graças”, 2016, óleo sobre madeira, 17,2 × 14,7 cm // “as três graças”, 2016, oil on wood, 17,2 × 14,7 cm

“grade noite”, 2019, óleo sobre madeira, 9,5 × 12,5 cm // “grade noite”, 2019, oil on wood, 9,5 × 12,5 cm



# Genilson Guajajara

São Luís, MA, 1992 // Vive e trabalha em Aldeia Piçarra Preta, MA // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

São Luís, Brazil, 1992 // Works and lives in Aldeia Piçarra Preta, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

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

—  
“Momentos em que as anciãs dão conselhos para as jovens que estão passando pelo ritual da iniciação festa da menina moça”, fotografia // “The moment in which the elderly give advice to the young girls who are going through the initiation ritual of the menina moça feast”, photograph

“kàg rehe har (tiara)”, fotografia // “kàg rehe har (tiara)”, photograph



Registering images like these is like connecting with the sacred and the supernatural. When I take photographs of children, I become a child again, because it is beautiful to contemplate the waters of our streams, lakes and rivers providing freedom and happiness. Likewise, it is inexplicable to photograph ritualistic moments in our culture, in which knowledge is passed on through songs, advice given by the elderly and traditional medicine. Being present at times like these strengthens us, connects us with the territory and with what constitutes us because for us native peoples, when we talk about caring, we are not referring only to “myself” but to “everything”.



“Momento da pintura corporal, extraída pela tinta do jenipapo”, fotografia // “The body painting moment, which is extracted from the jenipapo paint”, photograph

“A força é entoada pela batida do maracá, durante o movimento indígena na terra indígena Rio Pindaré/MA”, fotografia // “The force is sung by the beat of the maracá during the indigenous movement in the indigenous land Rio Pindaré/MA”, photograph

Fazer registros como esses é como se conectar com o sagrado e o sobrenatural. Quando faço fotografias das crianças, volto a ser criança, porque é lindo contemplar as águas dos nossos igarapés, lagos e rios proporcionando liberdade e felicidade. Da mesma forma, é inexplicável fotografar momentos ritualísticos da nossa cultura, no qual são repassados conhecimentos através de cantos, conselhos dados pelos anciões e da medicina tradicional. Estar presente em momentos como esses nos fortalece, nos conecta com o território e com o que nos constitui porque para nós povos originários, quando falamos em cuidar não nos referimos só ao “EU” mas a “TUDO”.

# Geovanni Lima

Belo Horizonte, MG, 1988 // Vive e trabalha em Vitória, ES // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1988 // Lives and works in Vitória, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[geovannilima.com](http://geovannilima.com)



**“Click ou isto não é um preto”**, volume I, 2020, caneta esferográfica preta sobre capa de caderno, 14,9 × 21 × 0,4 cm, tiragem PA+3 // **“Click ou isto não é um preto”**, volume I, 2020, black ballpoint pen on notebook cover, 14.9 × 21 × 0.4 cm, print run - PA+3



Geovanni Lima is a visual artist and performer, researcher and educator, who works from the investigation of the relationships between body, society and subjectivities, articulating questions about the markers that his body suffers as a black man, in close dialogue with his memorial collections and within a conception of performance that connects his trajectory as an artist with his biography. Holds a master's degree in Visual Arts from Unicamp and a bachelor's degree in Visual Arts by UFES.

**“O que te diz meu corpo?”**, 2016, documento de performance, duração 02 horas, Cidade do México/MX, foto de Paula Barbosa // **“O que te diz meu corpo?”**, 2016, performance document, duration 02 hours, Mexico City/MX, photo by Paula Barbosa



Geovanni Lima é artista visual e performer, pesquisador e educador. Trabalha a partir da investigação das relações entre corpo, sociedade e subjetividades, articulando questões sobre os marcadores que seu corpo sofre enquanto homem negro, em íntimo diálogo com seus acervos memoriais e dentro de uma concepção de performance que amalgama sua trajetória como artista com sua biografia. Mestre em Artes Visuais pela Unicamp e licenciado em Artes Visuais UFES.

**“Esgotamento/Mover o branco”**, 2016, performance para a câmera, 90 × 60 cm, pigmento mineral sobre papel Matte, foto de Jessica Subtil, tiragem PA+3 // **“Esgotamento/Mover o branco”**, 2016, performance for the camera, 90 × 60 cm, mineral pigment on Matte paper, photo by Jessica Subtil, print run PA+3



**“Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar”**, 2019, documento de performance, duração 90 min, Curitiba/PR, foto de Flávio Ribeiro // **“Exercícios para se lembrar, Branqueamento ou ação repetida de cuidar”**, 2019, performance document, duration 90 min, Curitiba/PR, photo by Flávio Ribeiro

# Gustavo Silvamaral

Brasília, DF, 1995 // Vive e trabalha em Brasília, DF // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Brasília, Brazil, 1995 // Lives and works in Brasília, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

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

“Gustavo Silvamaral builds a continuous dialogue with pictorial language, regardless of the support he uses, positioning himself as a painter. There is an insistence on thinking about the monochrome, placing color as the protagonist of the work, thinking of its relationship with space. Yellow and its possible meanings are always being negotiated between the work and those who look at it; it is a strength in itself and in the relationship it intends”. **Malu Serafim**



“**Iphone**”, 2021, óleo e encáustica sobre tela e madeira, 24 × 35 cm // “**Iphone**”, 2021, oil and encaustic on canvas and wood, 24 × 35 cm

“**Fila do Drive**”, 2021, batata frita, tinta esmalte, metal madeira e lâmpada tubular, 100 × 200 × 130 cm, foto de Jean Peixoto // “**Fila do Drive**”, 2021, french fries, enamel paint, metal wood and tubular lamp, 100 × 200 × 130 cm, photo by Jean Peixoto



“Gustavo Silvamaral constrói um diálogo contínuo com a linguagem pictórica. Independente do suporte que utiliza, se posiciona enquanto pintor. Existe uma insistência em pensar o monocromático, colocando a cor como protagonista do trabalho, pensando sua relação com o espaço. O amarelo e seus possíveis significados estão sempre sendo negociados entre a obra e quem a olha, ele é potência nele mesmo e na relação que tenciona”.

**Malu Serafim**

—

“**Amarelo-Gama**”, 2019, tinta pva, lâmpadas, ventilador e plástico, 400 × 600 × 300 cm, foto de Jean Peixoto // “**Amarelo-Gama**”, 2019, pva paint, lamps, fan and plastic, 400 × 600 × 300 cm, photo by Jean Peixoto

“**Brâncusi tortinho**”, 2021, caixa de batata frita do Mc Donalds, madeira, metal e concreto, 195 × 90 cm // “**Brâncusi tortinho**”, 2021, Mc Donalds potato chip box, wood, metal and concrete, 195 × 90 cm



# Hariel Revignet

Goiânia, GO, 1995 // Vive e trabalha em Goiânia, GO // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Goiânia, Brazil, 1995 // Lives and works in Goiânia, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

@harielrevignet



**"Coleção AGAMBENERO"**, 2018, acrílica sobre tela costurada com lã de cipó-cravo, 1.10 × 2,30 m // **"AGAMBENERO Collection"**, 2018, acrylic on canvas sewn with liana-clove wool, 1.10 × 2.30 m

**Coleção AGAMBENERO"**, 2018, acrílica com cascos de Jacarandá, 0.20 × 2,50 m // **"AGAMBENERO Collection"**, 2018, acrylic with rosewood hulls, 0.20 × 2.50 m

Putting my feet on the ground, my journey as a contemporary artist is very recent. To be contemporary makes sense if that means to be anti-colonial. If every white cube carries any similarity with the Casa Grande, then when I create images I outline the change in the colonial way of seeing. I thank the elders who opened cracks in the institutions of power for the arrival of the younger ones. My work materializes itself through the insistence of finding myself and my beloved ones, to be in the estate of grace, beauty, and union. I don't want to resist nor to survive. I want, in the thrust of the waters, to overflow. The movement of the sea is a dance of passage. My colour palettes are anchored movements. I evoke plants of power, I receive and I give. I ask for permission from the owners of the house and I evoke axé bodies and enchanted for the circle. To recreate our right to live, of human and non-human beings. With these intentions I create images, to activate in the astral field the web of possibilities whispered in the woods.



**"ABANDJI"**, 2020, acrílica sobre tela costurada com lã de cipós de Gameleira, 1,52 × 4,53 m (tríptico) // **"ABANDJI"**, 2020, acrylic on canvas stitched with Gameleira liana wool, triptych: 1,52 × 4,53 m



**"MARACANANDÊ"**, 2020, acrílica sobre tela costurada com palha da costa de incensos naturais com urucum, sálvia, arruda, manjerona, louro, canela em pau, semente olho de boi, semente olho de cabra, búzios, alfazema, capim cidreira, figo, 0,37 × 2,87 m // **"MARACANANDÊ"**, 2020, acrylic on canvas stitched with straw from the coast of natural incense with annatto, sage, rue, marjoram, bay leaf, cinnamon stick, goat's eye seed, goat's eye seed, cowries, lavender, lemongrass, fig, 0.37 × 2.87 m

Colocando os pés no chão, minha caminhada enquanto artista contemporânea é muito recente. Ser contemporânea, faz sentido se isso significar ser contra-colonial. Se todo cubo branco tem um quê de Casa Grande, quando crio imagens demarco a mudança no olhar colonial. Agradeço aos mais velhos que abriram fendas nas instituições de poder, para os mais novos chegarem. Meu trabalho se materializa através da insistência em me reencontrar, a mim e aos meus, ser e estar em estado de graça, beleza e união. Não quero resistir nem sobreviver. Quero no empuxo das águas transbordar. O movimento do mar é dança de travessia. Minhas paletas de cores são movimentos ancorados. Evoco as plantas de poder, recebo e entrego. Peço licença aos donos da casa e evoco corpas de axé e encantadas para a roda. Para recriar nosso direito à vida, dos seres humanos e não-humanos. Com essas intenções crio imagens, para ativar no campo astral a tecedura de possibilidades sussurradas nas matas.

# Ilan Kelson

Rio de Janeiro, RJ, 1952 // Vive e trabalhar em Londres, Reino Unido // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1952 // Lives and works in London, UK // PIPA Prize 2021 nominee

[ilankelson.com](http://ilankelson.com)

—

Faced with ecstasy and awe at the purposes of life and the painful awareness of finitude, photographer Ilan Kelson perceives photography, with its promise of eternity, as a powerful way of investigating what is essential to us. What we cannot name, but only perceive, distractedly in the flow of time, as a genuine power of life, of continuous transformation of visible matter and, therefore, of the cosmos. Ilan is the author of the photobook "Tempus Fugit" (Fotô Editorial, 2020).



Diante do êxtase e do assombro sobre os desígnios da vida e da consciência dolorosa da finitude, o fotógrafo Ilan Kelson percebe a fotografia, com sua promessa de eternidade, como uma forma potente de investigar aquilo que nos é essencial. Aquilo que não podemos nomear, mas apenas perceber, distraidamente no fluxo do tempo, como potência genuína de vida, de transformação contínua da matéria visível e, por conseguinte, do cosmos. Ilan é autor do fotolivro "Tempus Fugit" (Fotô Editorial, 2020).

# Ivã Coelho

Salvador, BA, 1975 // Vive e trabalha em Salvador, BA // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Salvador, Brazil, 1975 // Lives and works in Salvador, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[cargocollective.com/ivacoelho](http://cargocollective.com/ivacoelho)

In 2012, Ivã Coelho participated in the XI Bienal do Recôncavo, held in São Felix, Bahia. In a project by the Museum of Modern Art of Bahia in 2013, he was invited to Lunar-Fotografia na Bahia Agora, a group show with new Bahian photographers held by the MAM-BA and exhibited at Solar Ferrão's Gallery, located in Pelourinho, Salvador. And in the second half of 2019, part of one of his works participated in the Festival Agosto da Fotografia at Caixa Cultural de Salvador, organized by Marcelo Reis.



Série **"vácuo vazante"**, 2011, fotografia, tamanho variado // **"vácuo vazante"** series, 2011, photograph, variable dimension



Em 2012, Coelho participou da XI Bienal do Recôncavo, em São Felix/BA. Num projeto do Museu de Arte Moderna da Bahia, em 2013, foi convidado para a Lunar-Fotografia na Bahia Agora, mostra coletiva com novos fotógrafos baianos realizada pelo MAM-BA e exposta na Galeria do Solar Ferrão, localizada no Pelourinho, Salvador. E no segundo semestre de 2019 parte de um dos seus trabalhos participou do Festival Agosto da Fotografia, na Caixa Cultural de Salvador, com organização de Marcelo Reis.



Ensaio **"um chão só para flutuar"**, 2016/2017, fotografia, tamanho variado // **"um chão só para flutuar"** rehearsal, 2016/2017, photograph, variable dimension

Ensaio **"aporia das sombras"**, 2019, fotografia, tamanho variado // **"aporia das sombras"** rehearsal, 2019, photograph, variable dimension

Ensaio **"como sustentar um corpo negro"**, 2018, fotografia, tamanho variado // **"como sustentar um corpo negro"** rehearsal, 2018, photograph, variable dimension



# Jaider Esbell

Normandia, RR, 1979 - São Paulo, SP, 2021 // Vencedor do PIPA Online 2016 e indicado ao Prêmio PIPA 2021

Normandia, Brazil, 1979 - São Paulo, Brazil, 2021 // Winner of PIPA Online 2016 and PIPA Prize 2021 nominee

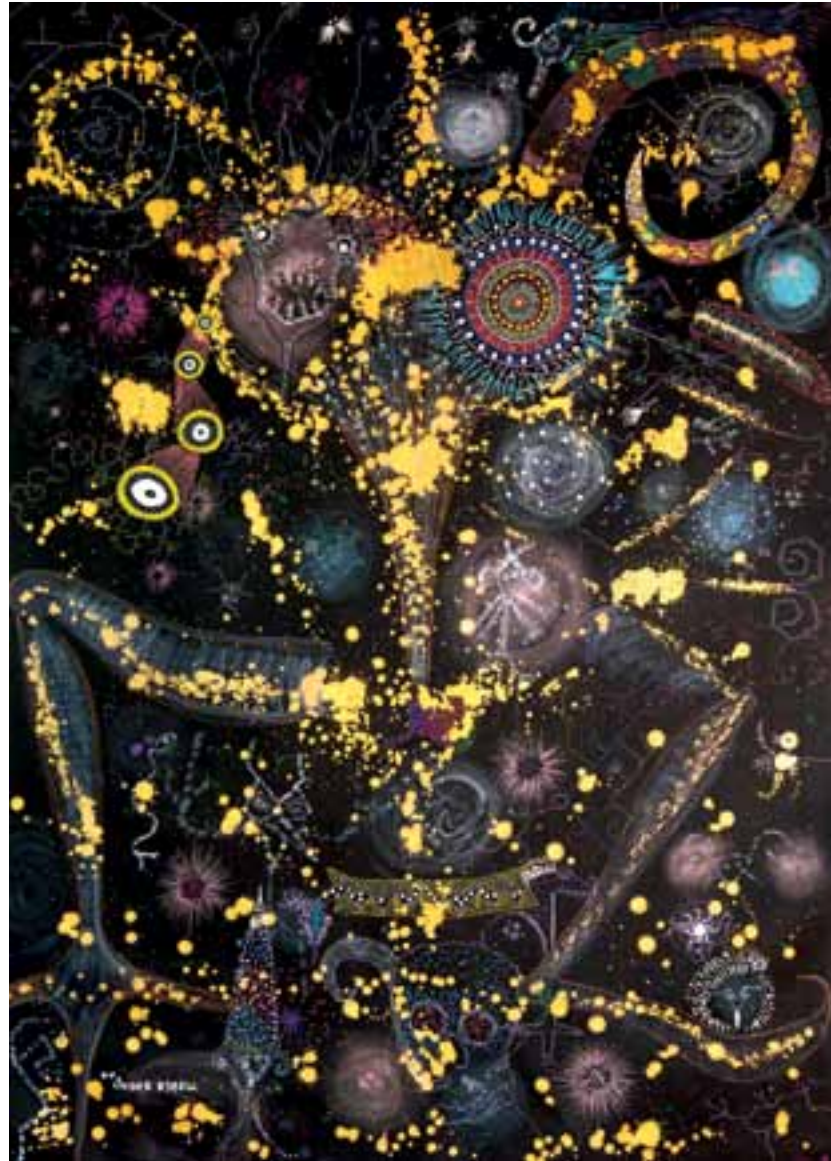


**"O anúncio do dilúvio"**, 2020, acrílica e posca sobre tela, 100 × 75 cm //

**"O anúncio do dilúvio"**, 2020, acrylic and posca marker on canvas, 100 × 75 cm

**"A Guerra dos Kanaímés 6"**, série A Guerra dos Kanaímés, 2020, acrílica e posca sobre tela, 145 × 110 cm //

**"A Guerra dos Kanaímés 6"**, A Guerra dos Kanaímés series, 2020, acrylic and posca marker on canvas, 145 × 110 cm



Jaider Esbell, from the Macuxi people, was a multimedia artist and independent curator. The cosmivision of his people, mythical narratives and everyday life in the Amazon make up the poetics of his work that unfolds in drawings, paintings, videos, performances and texts. Defining his artistic propositions as "artivism", Esbell's research combines intersectional discussions between art, ancestry, spirituality, history, memory, politics and ecology.



**"De onde surgem os sonhos"**, 2021, acrílica e posca sobre tela, 112 × 232 cm // **"De onde surgem os sonhos"**, 2021, acrylic and posca marker on canvas, 112 × 232 cm

**"A descida da pajé Jenipapo do reino das medicinas"**, 2021, acrílica e posca sobre tela, 111 × 160 cm // **"A descida da pajé Jenipapo do reino das medicinas"**, 2021, acrylic and posca marker on canvas, 111 × 160 cm

Jaider Esbell, do povo Macuxi, foi um artista multimídia e curador independente. A cosmivisão de seu povo, as narrativas míticas e a vida cotidiana nas Amazônias compõem a poética de seu trabalho que se desdobra em desenhos, pinturas, vídeos, performances e textos. Definindo suas proposições artísticas como artivismo, as pesquisas de Esbell combinam discussões interseccionais entre arte, ancestralidade, espiritualidade, história, memória, política e ecologia.



# João Paulo Racy

Rio de Janeiro, RJ, 1981 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1981 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[joaopauloracy.com](http://joaopauloracy.com)

—

João Paulo Racy desenvolve um trabalho que discute as divergências entre a cidade e a paisagem. É neste fosso poético disjuntivo que o artista opera, como se aguardasse ali, o instante exato para disparar novamente, através de uma sensibilidade corpórea muito específica, situações, fotografias, vídeos e objetos, numa espécie de acordo silencioso, político e crítico que busca incansavelmente alguma individuação e singularidade avessas à gentrificação inevitável do agora do mundo.

**Alexandre Sá**



**"Frames do filme Desvão (ou Tudo que restou entre nós)"**, 2020, filme contemplado com o Prêmio Funarte Respirarte 2020, 6'27" // **"Frames do filme Desvão (ou Tudo que restou entre nós)"**, 2020, film awarded with the Funarte Respirarte 2020 Award, 6'27"

**"Vão"**, 2017, escultura, impressão uv em vidro e bloco de concreto, 60 × 55 × 15 cm, vista da exposição // **"Vão"**, 2017, sculpture, uv printing on glass and concrete block, 60 × 55 × 15 cm, view from the exhibition



João Paulo Racy develops a work that discusses the divergences between the city and the landscape. It is in this disjunctive poetic gap that the artist operates, as if waiting there, the exact moment to shoot again, through a very specific bodily sensibility, situations, photographs, videos and objects, in a kind of silent, political and critical deal that tirelessly seeks some individuation and singularity averse to the inevitable gentrification of the world's now.

**Alexandre Sá**

—

**"Impróprio"**, 2018, Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro // **"Impróprio"**, 2018, Hélio Oiticica Municipal Art Center, Rio de Janeiro

**"nº4"**, série 1,18 pés, 2020, escultura, cimento, soro fisiológico, areia, ferro, aço cirúrgico e fibra de carbono, 45 × 25 × 26 cm // **"nº4"**, série 1,18 pés, 2020, sculpture, cement, saline, sand, iron, surgical steel and carbon fiber, 45 × 25 × 26 cm



# Jonas Arrabal

Cabo Frio, RJ, 1984 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Cabo Frio, Brazil, 1984 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[jonasarrabal.com](http://jonasarrabal.com)

—

**"If i could reenact the stories of my ancestors"**, 2018, instalação, acrílico, refletores, água da Baía de Hong Kong e projeção, 200 × 200 cm, foto de Tiago Cadete // **"If i could reenact the stories of my ancestors"**, 2018, installation, acrylic, reflectors, water from Hong Kong Bay and projection, 200 × 200 cm, photo by Tiago Cadete

**"Volume Morto"**, 2015, instalação, estantes de ferro, galões de água da Lagoa de Araruama e som, 500 × 200 × 200 cm, foto cortesia do artista // **"Volume Morto"**, 2015, installation, iron shelves, water canisters from Lagoa de Araruama and sound, 500 × 200 × 200 cm, photo courtesy of the artist



Jonas Arrabal uses various visual languages, such as video, installation and sculpture, setting a dialog between theater, cinema and literature. In his research, issues that put in evidence a different perception of temporality are relevant. The transformation of places and the continuous disappearing of things create new perceptions and arise different possibilities. In Arrabal's work, there is a shift between invisibility and visibility, between transitions and tangible erasures.



**"Sinfonia, tempo"**, 2014, instalação, madeira, resina, fibra de vidro, aço, refletores, água da praia de Copacabana, 400 × 150 cm, foto de Victor Dias // **"Sinfonia, tempo"**, 2014, installation, wood, resin, fiberglass, steel, reflectors, Copacabana beach water, 400 × 150 cm, photo by Victor Dias

**"Os vivos e os mortos"**, 2019, vista da exposição, foto de Flávia Mano // **"Os vivos e os mortos"**, 2019, view from the exhibition, photo by Flávia Mano

Jonas Arrabal usa diferentes linguagens, como vídeo, instalação e escultura, em diálogo com o teatro, o cinema e a literatura. Em sua pesquisa são pertinentes questões que evidenciam uma outra percepção da temporalidade, como a transformação dos lugares e o desaparecimento contínuo das coisas, que criam novas percepções e outras possibilidades. Em seus trabalhos há uma operação que transita entre a invisibilidade e a visibilidade, transições e apagamentos concretos.

# Keila Sankofa

Manaus, AM, 1985 // Vive e trabalha em Manaus, AM // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Manaus, Brazil, 1985 // Lives and works in Manaus, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

—

**“Direito à Memória - Outras Narrativas”**, 2020, cinema, audiovisual, fotos performance, ocupação urbana do transporte público, registro fotográfico de memória viva, redesenhos digitais e recontagem poética de histórias apagadas. Projeto transmídia que reivindica a memória de pessoas pretas amazonenses. Foto de João Paulo Machado // **“Direito à Memória - Outras Narrativas”**, 2020, cinema, audiovisual, performance photos, urban occupation of public transportation, photographic record of living memory, digital redesigns and poetic retelling of erased stories. Transmedia project that claims the memory of black people from the Amazon. Photo by João Paulo Machado



**“Ancestralidade de Terra e Planta”**, 2020, performance e vídeo instalação urbana, foto de Alonso Junior // **“Ancestralidade de Terra e Planta”**, 2020, urban performance and video installation, photo by Alonso Junior

Keila Serruya Sankofa is a producer, audiovisual director and visual artist. She understands the street as a space for dialoguing with the city, producing audiovisual installations that exhibit films, photos, and video art. Keila is an artist who uses photography and audiovisual as a tool to propose self-esteem and to question the erasure of black people; currently, she uses her body as the protagonist in the construction of her artworks.



Keila Serruya Sankofa é produtora, realizadora audiovisual e artista visual. Compreende a rua como espaço de diálogo com a cidade, produzindo instalações audiovisuais que exibem filmes, fotos e videoartes. Artista que utiliza a fotografia e o audiovisual como ferramentas para propor auto-estima e questionar apagamentos de pessoas negras; atualmente, utiliza seu corpo como protagonista na construção de suas obras.

**“AQUI”**, 2014, instalação audiovisual urbana. Filme documentário, 5 TVs de tubo, caixa de som, gerador e cabamentos // **“AQUI”**, 2014, urban audiovisual installation. Documentary film, 5 tube TVs, sound box, generator and cabling

**“Ancestralidade de Terra e Planta”**, 2018, performance e vídeo instalação urbana, foto de Rafael Rodrigues // **“Ancestralidade de Terra e Planta”**, 2018, urban performance and video installation, photo by Rafael Rodrigues

# Kika Carvalho

Vitória, ES, 1992 // Vive e trabalha em Vitória, ES // Portas VilaSeca Galeria, Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Vitória, Brazil, 1992 // Lives and works in Vitória, Brazil // Portas VilaSeca Galeria, Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



**"Sem título"**, 2021, acrílica sobre tela, 80 × 100 cm // **"Untitled"**, 2021, acrylic on canvas, 80 × 100 cm

**"Ilha dos boys"**, 2021, acrílica sobre tela, 80 × 100 cm // **"Ilha dos boys"**, 2021, acrylic on canvas, 80 × 100 cm



Kika began her trajectory in graffiti, being the first prominent woman to paint the walls of Vitória, Brazil, and one of those responsible for building a local scene, with works spread across the country. Since 2016, her artistic practice has materialized in different supports, techniques and scales, with a deeper research around the color blue, an element present from the relationship with the landscape of her native island-city to the spark for a careful look at history and painting practice.



Kika iniciou sua trajetória no grafite, sendo a primeira mulher de destaque a pintar os muros de Vitória, ES, e uma das responsáveis pela construção de uma cena local, com trabalhos espalhados nacionalmente. Desde 2016, sua prática artística se materializa em diferentes suportes, técnicas e escalas, com uma pesquisa minuciosa em torno da cor azul, elemento presente desde a relação com a paisagem de sua cidade-ilha natal à fagulha para um olhar atento acerca da história e prática da pintura.

**"Sem título"**, 2021, acrílica sobre tela, 200 × 150 cm // **"Untitled"**, 2021, acrylic on canvas, 200 × 150 cm

**"Zildando"**, 2021, acrílica e giz pastel oleoso sobre tela, 100 × 150 cm // **"Zildando"**, 2021, acrylic and oil pastel on canvas, 100 × 150 cm



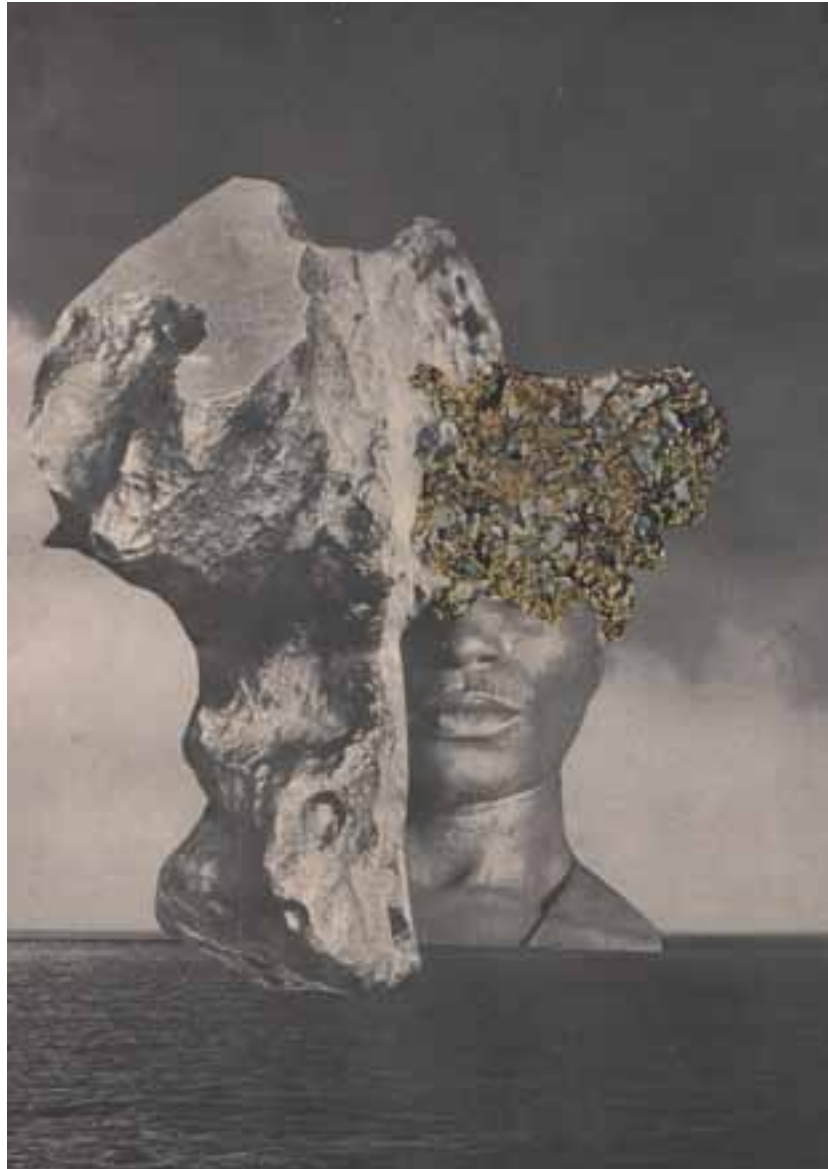
# Laiza Ferreira

Anannindeua, Pará, 1988 // Vive e trabalha em Natal, RN // Janaina Torres Galeria, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Anannindeua, Brazil, 1988 // Lives and works in Natal, Brazil // Janaina Torres Galeria, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[cargocollective.com/laizaferreira](https://cargocollective.com/laizaferreira)

—  
The artist starts from fiction, non-linear temporalities, ancestral memories and the recreation of worlds through resignified image fragments. Using the collage of photographs, analogically or digitally, she appropriates images found in personal files, thrift stores and search websites for the creation and reconnection of ancestral memories, in a process of decolonizing the image, the look and the photographic language.



**"Quaseilhas"**, 2018, colagem analógica, 21 × 29,7 cm // **"Quaseilhas"**, 2018, analog collage, 21 × 29,7 cm



**"Sem Título"**, 2020, colagem analógica, 27 × 25,4 cm // **"Untitled"**, 2020, analog collage, 27 × 25,4 cm

**"Territórios imaginados"**, 2021, colagem analógica, 26,5 × 18 cm // **"Territórios imaginados"**, 2021, analog collage, 26,5 × 18 cm



**"Memória ancestral"**, 2018, fotocolagem, 4,9 × 6,8 cm // **"Memória ancestral"**, 2018, photocollage, 4,9 × 6,8 cm

—  
A artista parte da ficção, temporalidades não-lineares, memórias ancestrais e recriação de mundos através de fragmentos imagéticos resignificados. Utilizando a colagem de fotografias, analógica ou digitalmente, apropria-se de imagens encontradas em arquivos pessoais, garimpos e sites de busca para a criação e reconexão de memórias ancestrais, num processo de decolonização da imagem, do olhar e linguagem fotográfica.

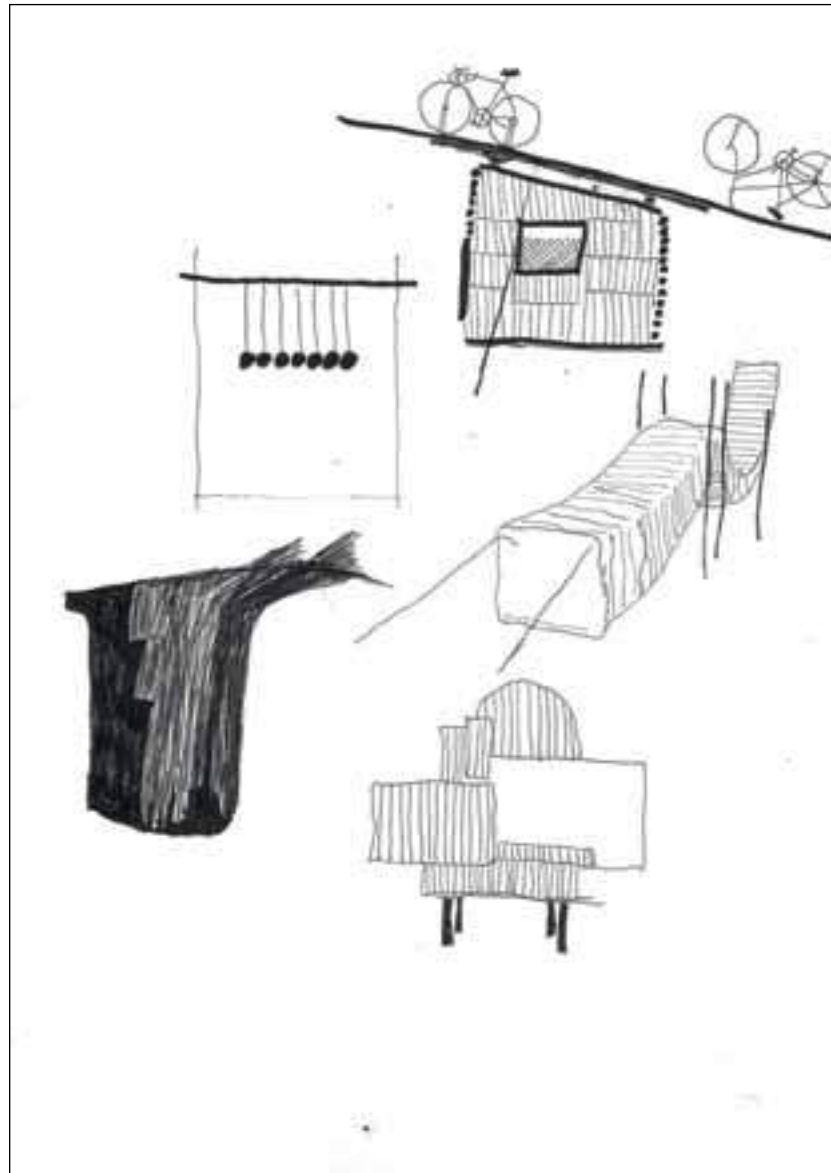
# Leandro Muniz

São Paulo, SP, 1993 // Vive e trabalha entre São Paulo, SP e Rio de Janeiro, RJ // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1993 // Lives and works between São Paulo, Brazil and Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021

[instagram.com/leandromunizdesousa](https://www.instagram.com/leandromunizdesousa)  
&  
[linktr.ee/leandromunizdesousa](https://linktr.ee/leandromunizdesousa)

—  
Leandro Muniz is an artist and researcher with a bachelor's degree from the University of São Paulo. He has been part of exhibitions in institutions and platforms such as Museu de Arte do Rio, Casa de cultura do Parque, Sesc, and Artsy. Muniz has worked as an art critic at seLecT magazine, and has curated exhibitions in several spaces, galleries and platforms. His texts can be found in publications such as Reliêve Contemporâneo, Rosa and Terremoto.



**"Museu Imaginário #24 Noah"**, 2020, papel e caneta, 29 × 21 cm, foto cortesia do artista // **"Museu Imaginário #24 Noah"**, 2020, paper and pen, 29 × 21 cm, photo courtesy of the artist



**"Camiseta"**, 2019, série Cascas, papietagem, guache, acrílica, cabide, 60 × 50 × 15cm, foto de Julia Thompson // **"Camiseta"**, 2019, from the Shells series, papier collée, gouache, acrylic, hanger, 60 × 50 × 15cm, photo by Julia Thompson

**"Autorretrato Criança"**, 2020, série Os Fantasmas, lona, óleo, acrílica, guache, nanquim, carvão, 36 × 24 cm, foto de Julia Thompson // **"Autorretrato Criança"**, 2020, from The Ghosts series, canvas, oil, acrylic, gouache, China ink, charcoal, 36 × 24 cm, photo by Julia Thompson

**"Summer Hits"**, 2018-2019, série Varal, tecido, tinta acrílica e cabo de aço, instalação, foto de Julia Thompson // **"Summer Hits"**, 2018-2019, from the Varal series, fabric, acrylic, steel cable, installation, photo by Julia Thompson



Leandro Muniz é artista e pesquisador. Formado em artes plásticas pela USP, foi repórter na revista seLecT entre 2019 e 2021. Já expôs em espaços e plataformas como o Museu de Arte do Rio, Artsy, Casa de Cultura do Parque, Sesc e Ateliê397. Foi curador das mostras Pulso (Bica, 2021), migalhas (Galeria O Quarto, 2019), Disfarce (Oficina Oswald de Andrade, 2017), entre outras. Seus textos podem ser encontrados em publicações como Reliêve Contemporâneo, Terremoto e Revista Rosa.

# Letícia Lopes

Campo Bom, RS, 1988 // Vive e trabalha em Porto Alegre, RS // Verve Galeria, São Paulo, SP e Garrido Galeria, Recife, PE // Indicada ao PIPA 2019 e 2021

Campo Bom, Brazil, 1988 // Lives and works in Porto Alegre, Brazil // Verve Galeria, São Paulo, Brazil and Garrido Galeria, Pernambuco, Brazil // PIPA Prize 2019 and 2021 nominee

[leticialopesart.carbonmade.com](http://leticialopesart.carbonmade.com)

—  
“**Legitimando o transe**”, 2020, óleo sobre linho, 50 x 60 cm // “**Legitimating the trance**”, 2020, oil on linen, 50 x 60 cm



In my work I investigate, through painting, drawing, photo and video, visual strategies able to propose ambiguities of perception. I'm interested in the mysterious strangeness and suspensions provoked when confronting an “image-object” made by hand. In my research, I roam in a twilight zone, among constellations, studying anthropological theories that speculate about the origins of painting on the development of graphic representational systems of the world and the self.



“**Flirting with enigma**” [Flertando com o enigma], 2020, óleo sobre linho, 100 x 120 cm // “**Flirting with enigma**”, 2020, oil on linen, 100 x 120 cm

“**Órgão**”, 2021, óleo sobre linho, 80 x 70 cm // “**Organ**”, 2021, oil on linen, 80 x 70 cm

“**Putinha**”, 2020, água sanitária sobre veludo alemão, 90 x 70 cm // “**Little whore**”, 2020, bleach on velvet, 90 x 70 cm



—  
Meu trabalho consiste em investigar, através da pintura, do desenho, da fotografia e vídeo, estratégias visuais que proponham ruídos ou ambiguidades de percepção. Interessam-me os misteriosos estranhamentos e suspensões provocados por imagens-objeto produzidas à mão, e em minha pesquisa oriento-me na penumbra, entre constelações, estudando teorias antropológicas que especulam sobre as origens da pintura e do desenho no desenvolvimento de sistemas gráficos de representação do mundo e do ser.

# Lorena Ferreira

Alto Araguaia, MT, 1990 // Vive e trabalha em Granada, ES // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Alto Araguaia, Brazil, 1990 // Lives and works in Granada, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[lorenaferreira.gitlab.io/](http://lorenaferreira.gitlab.io/)

Listening to surveillance is the main purpose of Lorena Ferreira's works. From the technologies of sound surveillance to big data, our perspective on intimacy, public and private information has been reconfigured. We perform our individuality in cyberspace, through the interaction with self-performative algorithms. Smartphones and iPhones have become Orwell's current telescreens; wireless dystopic technologies entertain and welcome in the ways of living in a surveillance society.



**"Força de Lorentz"**, 2018, instalação, fio de cobre, cabo coaxial, arame, alumínio, alto-falantes, dispositivo detector de frequências eletromagnéticas, base de madeira, dimensões variadas // **"Força de Lorentz"**, 2018, installation, copper cable, coaxial cable, wire, aluminum, speakers, electromagnetic frequency detector device, wooden base, varied dimensions



**"Áudios Vazados"**, 2018, instalação, maleta executiva, headphone, telefone celular, 18 x 44 x 32 cm // **"Áudios Vazados"**, 2018, installation, executive briefcase, headphone, cell phone, 18 x 44 x 32 cm



Escutar a vigilância é a principal proposta das obras de Lorena Ferreira. Desde a vigilância sonora ao big data, nossa perspectiva do que é intimidade, informação pública e privada vem se reconfigurando. Performamos nossa individualidade no ciberespaço em meio à interação com algoritmos auto-performativos. Os smartphones e iPhones tornaram-se as atuais teletelas de Orwell; tecnologias sem fio distópicas entretêm e dão as boas-vindas aos modos de existir na sociedade de vigilância.

**"@xaienaoficial"**, 2019, instalação, espelho para lâmpadas fluorescentes, cabeça de boneca, módulo de som e auto falante, cabos de cobre, smartphone, 80 x 0,39 x 0,27 cm // **"@xaienaoficial"**, 2019, installation, fluorescent lamp mirror, doll's head, sound module and speaker, copper cables, smartphone, 80 x 0,39 x 0,27 cm

**"Personal Auricularveillance"**, 2020, instalação, borracha de silicone, microfone, fones de ouvido, alumínio, plástico, dimensões variadas // **"Personal Auricularveillance"**, 2020, installation, silicone rubber, microphone, earphones, aluminum, plastic, varied dimensions





# Luana Vitra

Belo Horizonte, MG, 1995 // Vive e trabalha em Contagem, MG // Galeria Periscópio Arte Contemporânea, Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1995 // Lives and works in Contagem, Brazil // Galeria Periscópio Arte Contemporânea, Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



**"Murmúrio-motim"**, 2020, escultura, ferro, madeira, pedra de minério de ferro, arame, plástico, cobre, peso de ferro, tinta acrílica e borracha, 400 x 140 x 80 cm // **"Murmúrio-motim"**, 2020, sculpture, iron, wood, iron ore rock, wire, plastic, copper, iron dumbbell, acrylic paint and rubber, 400 x 140 x 80 cm



I am a trap-body created in Minas, not in Gerais. My litany is turning furrows into relieves to return the weight of iron, which is anchorage to the mountains from here. Articulating memories and materials, I research themes such as the politics of landscapes and their disappearance, environmental racism, improvisation, gravity and traps that activate fright and threat as a way of protection. I move through drawing, sculpture, installation and dance to map the absences of this landscape which asserts itself through the ground.



Sou um corpo-armadilha gestado nas Minas, e não nos Gerais. Minha ladainha é converter sulco em relevo para devolver o peso do ferro, que é ancoradouro das serras daqui. Na articulação entre memórias e matérias, investigo temas como o desaparecimento e a política das paisagens, racismo ambiental, improvisação, gravidade e armadilhas que ativem o susto e a ameaça como método de proteção. Transito pelo desenho, escultura, instalação e dança para cartografar as ausências dessa paisagem que se afirma pelo chão.

**"Zanzado em trama é armação de arapuca - Parte 1"**, Luana Vitra e 60 armadilhas adquiridas nos estados de Minas Gerais e Bahia. As armadilhas foram desmontadas e deram origem a uma instalação na qual a artista busca a elaboração do seu próprio corpo-armadilha // **"Zanzado em trama é armação de arapuca - Part 1"**, the artist Luana Vitra alongside 60 traps acquired in the states of Minas Gerais and Bahia, Brazil. Afterwards, all the traps were dismantled and they originated a installation made up of the fragments, in which the artist seeks the elaboration of her own trap-body

**"Entropia"**, 2017, performance, artista convidada Serena Rocha // **"Entropia"**, 2017, performance, guest artist Serena Rocha

# Luisa Almeida

Viçosa, MG, 1993 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Kogan Amaro, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Viçosa, Brazil, 1993 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Kogan Amaro, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

—  
“**Tocaia**”, 2018, xilogravura, 140 × 160 cm  
// “**Tocaia**”, 2018, woodcut, 140 × 160 cm

“**Cerco**”, 2018, xilogravura, 200 × 150 cm  
// “**Cerco**”, 2018, woodcut, 200 × 150 cm



“When carving wood, in a symbolic procedural attitude, Luisa prints the strength and anger of these light-women from energetic and intense cuts against the obscurity of the wood plates. With such procedures, she puts us, spectators, face to face, body to body, with all the anger and power of these women amid conflicting iconographies of mass culture, weapons, props, wedding and guerrilla photographs – problematizing the preconceived and cordial visions about the female universe”.

**Agnus Valente, 2017**



“Ao talhar a madeira, numa atitude procedimental simbólica, Luisa imprime a força e cólera dessas mulheres-luz a partir de cortes enérgicos e intensos contra a obscuridade das matrizes xilográficas. Com tais procedimentos, coloca-nos face a face, com toda a cólera e potência dessas mulheres em meio a iconografias conflitantes de cultura de massa, armas, fotografias de casamento e guerrilha – problematizando as visões preconcebidas e cordiais sobre o universo feminino”.

**Agnus Valente, 2017**

—  
“**C'est Toi, C'est moi**”, 2019, xilogravura, 275 cm × 185 cm // “**C'est Toi, C'est moi**”, 2019, woodcut, 275 cm × 185 cm

“**Oração Pelos Caídos**”, 2018, xilogravura, 200 cm × 150 cm // “**Oração Pelos Caídos**”, 2018, woodcut, 200 cm × 150 cm



# Lyz Parayzo

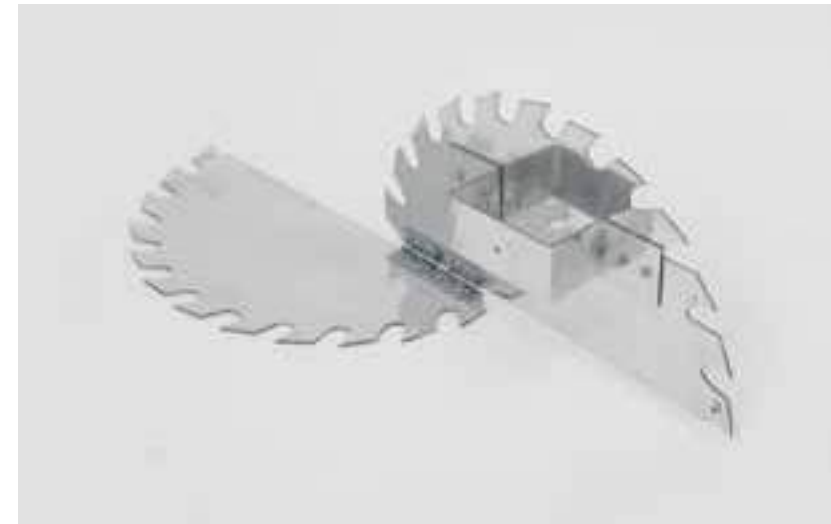
Rio de Janeiro, RJ, 1994 // Vive e trabalha em Paris, França // Galeria Casa Triângulo, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2017, 2020 e 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1994 // Lives and works in Paris, France // Galeria Casa Triângulo, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2017, 2020 and 2021 nominee

Lyz Parayzo is a Brazilian sculptor that also works with performance, jewelry and audiovisual. She holds a degree in Performing Arts from Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) and she studied Visual Arts at Escola de Artes Visuais do Parque Lage. In 2019, Lyz moved to Paris to start a specialization process in the Master's program at the École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Her work has been exhibited at Brazil's most important museums, such as Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Instituto Tomie Ohtake, Instituto Moreira Salles and Museu de Arte do Rio. Her artworks compose the following public collections: MAC - Niterói, Casa de Cultura da América Latina (UNB), MASP, MAR and Pinacoteca de São Paulo.



**"Trojan Horse Behind Glass"**, performance de Elen Braga & Lyz Parayzo, curadoria Laila Melchior, NICC, Bélgica, foto de Silvia Cappellari // **"Trojan Horse Behind Glass"**, performance by Elen Braga & Lyz Parayzo, curated by Laila Melchior, NICC, Belgium, photo by Silvia Cappellar



**"PopCretinho #7"**, 2020, alumínio polido, 57 × 35 × 5 cm, foto de Ana Pigosso // **"PopCretinho #7"**, 2020, polished aluminum, 57 × 35 × 5 cm, photo by Ana Pigosso



**"Bandeira #2"**, 2021, latão polido, edição: única, 40 × 55 × 50 cm, foto de Ana Pigosso // **"Bandeira #2"**, 2021, polished brass, edition: single, 40 × 55 × 50 cm, photo by Ana Pigosso

**"Bixinha Circular"**, 2020, latão polido, edição: única, foto de Ana Pigosso // **"Bixinha Circular"**, 2020, polished brass, edition: single, photo by Ana Pigosso

Lyz Parayzo é uma escultora brasileira que trabalha também com performance, joalheria e audiovisual. Estudou licenciatura em Artes Cênicas na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e Artes Visuais na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Em 2019, mudou-se para Paris para iniciar um processo de especialização no programa de Mestrado da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts. Sua obra já foi exposta nos mais importantes museus do Brasil, como Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, Instituto Tomie Ohtake, Instituto Moreira Salles e Museu de Arte do Rio. Seus trabalhos fazem parte das coleções públicas: MAC - Niterói, Casa de Cultura da América Latina (UNB), MASP, MAR e Pinacoteca de São Paulo.

# Maré de Matos

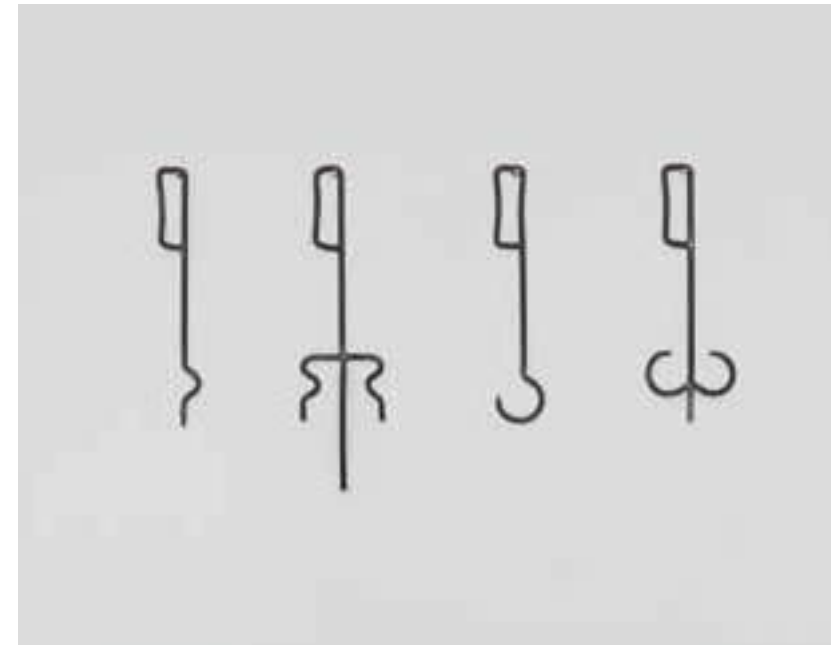
Governador Valadares, MG, 1987 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Galeria Lume, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Governador Valadares, Brazil, 1987 // Lives and works in São Paulo, Brazil // Galeria Lume, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[marianadematos.com/](http://marianadematos.com/)

Maré de Matos is a transdisciplinary artist. She holds a bachelor's degree in Visual Arts from Escola Guignard (UEMG) and a master's in Literary Theory (UFPE), and she is currently developing the Museu das Emoções project in her doctorate (Diversitas, USP). The artist exercises the tensioning between version and true; the single story and the polyphonic counternarratives; power and position; representation and accountability. Her works are located in the gap between the territories of the image and of the word.

—  
"a emoção", 2020, fotografia, 150 × 100 cm // "a emoção", 2020, photography, 150 × 100 cm



Maré de Matos é artista transdisciplinar. Graduada em Artes Visuais na Escola Guignard (UEMG), mestre em Teoria Literária (UFPE) e atualmente desenvolve o projeto Museu das Emoções no doutorado (Diversitas, USP). Exercita o tensionamento entre versão e verdade; história única e contra-narrativas polifônicas; poder e posição; representação e responsabilidade. Seus trabalhos situam-se no vão entre os territórios da imagem e da palavra.



—  
"ferramentas", 2021, alfabeto de esculturas, dimensões variadas, foto de Ana Pigozzo // "ferramentas", 2021, sculpture alphabet, variable dimensions, photo by Ana Pigozzo

"eu quero", 2020, fotografia, 45 × 75 cm // "eu quero", 2020, photography, 45 × 75 cm



"púlpito público", 2020, instalação, dimensões variadas // "púlpito público", 2020, installation, variable dimensions

# Marina RB

Belo Horizonte, MG, 1989 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1989 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[marinarb.com/](http://marinarb.com/)

—



**"Rua Chile 166: Lilith"**, 2020, tinta à óleo sobre colcha de piquê, 216 x 174 cm // **"Rua Chile 166: Lilith"**, 2020, oil paint on pique quilt, 216 x 174 cm

**"Les 100 chemises"**, 2019, performance, 60' // **"Les 100 chemises"**, 2019, performance, 60'



Visual artist and researcher, she moves between performance, photography, video, installation, sewing, engraving, drawing, painting and beyond, always embracing new media according to what the work demands. From a subjective perspective, integrated to the collective, her practical and theoretical investigations privilege the capacity of worldmaking that images possess. Articulating the duo fact/fiction to build her works, she is an explorer of the folds and layers of the body and of time.



Artista visual e pesquisadora, transita entre performance, fotografia, vídeo, instalação, costura, gravura, desenho, pintura e além, abraçando sempre novas mídias de acordo com a demanda do trabalho. Partindo de uma perspectiva subjetiva, integrada e atenta ao coletivo, suas pesquisas práticas e teóricas privilegiam a capacidade de fabricação de mundos que as imagens possuem. Articulando a dupla fato/ficção para construir suas obras, é uma exploradora das dobras e camadas do corpo e do tempo.

—

**"Mil-dobras"**, 2015, performance/instalação, 40' // **"Mil-dobras"**, 2015, performance/installation, 40'

**"Marmi finti #2"**, 2015, serigrafia sobre papel acoplada a drywall, 114 x 84 x 1 cm // **"Marmi finti #2"**, 2015, screen printing on paper attached to drywall, 114 x 84 x 1 cm



# Natalia Marques - Emaye

São Joaquim da Barra, SP, 1986 // Vive e trabalha em Ribeirão Preto, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

São Joaquim da Barra, Brazil, 1986 // Lives and works in Ribeirão Preto, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[behance.net/emayenataliamarques](https://www.behance.net/emayenataliamarques)



**“Em memória dos que vivem e viveram derrubando cana”**, 2021, gravura de bagaço de cana de açúcar, tinta de terra sobre voal de seda, 42 × 29,7 cm // **“In memory of those who live and have lived felling sugarcane”**, 2021, engraving of sugar cane bagasse, earth paint on silk voile, 42 × 29,7 cm



Natalia Marques is the daughter of the Egbe Awo Asè Iya Mesan Orun house, a visual artist, costume designer, art educator and independent curator. Her research is focused on the relationship between the black population of the countryside of São Paulo and the sugarcane industry, the tools and clothing linked to this economic production, especially in the intersection of these elements with the experience of black women, unfolding it at the crossing between performative and visual languages.

**“Quem é a rainha”**, 2015, print de foto-performance com intervenções com tinta acrílica, 21 × 29,7 cm // **“Who’s the Queen”**, 2015, photo-performance print with interventions with acrylic paint, 21 × 29,7 cm



Natalia Marques é filha da casa Egbe Awo Asè Iya Mesan Orun, artista visual, figurinista, arte educadora e curadora independente. Sua pesquisa é centrada na relação entre a população negra do interior paulista e a indústria da cana-de-açúcar, as ferramentas e as vestimentas ligadas a essa produção econômica, especialmente na intersecção destes elementos com a experiência da mulher negra, desdobrando-a no cruzamento entre linguagens performativas e visuais.

**“Afiando o facão”**, 2019, performance, foto de Maurício Frolidi // **“Sharpening the machete”**, 2019, performance, photo by Maurício Frolidi

**“Melaço”**, 2019, instalação (detalhe: vestimenta em tecido e bagaço de cana-de-açúcar), foto de Maurício Frolidi // **“Molasses”**, 2019, installation (detail: clothing in fabric and sugarcane bagasse), photo by Maurício Frolidi



# Nau Vegar

Anajás, PA, 1981 // Vive e trabalha em Macapá, AP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Anajás, Brazil, 1981 // Lives and works in Macapá, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[cargocollective.com/Nauvegar](http://cargocollective.com/Nauvegar)

Nau Vegar was born in the state of Pará, son of a riverside man, and now lives in Macapá. He is a visual artist, an art teacher from the state of Amapá, holds a bachelor's degree in Visual Arts from UNIFAP (2013) and is a specialist in Gender and Diversity at School by UNIFAP. He produced the Corpus Urbis Performance Festival, Macapá (2015, 2016). In 2017, Nau Vegar held the solo exhibition "EM NÓS", and in 2020 he produced the online performance exhibition "Mizura in Rede".



"Pedacos de nós", 2014, performance, foto de Silvia Marques // "Pedacos de nós", 2014, performance, photo by Silvia Marques



"Quando a flor rompe o asfalto", 2019, performance, foto Bia de Medeiros //

"Quando a flor rompe o asfalto", 2019, performance, photo by Bia Medeiros

"Batedor", 2013, performance, foto de Silvia Marques // "Batedor", 2013, performance, photo by Silvia Marques

"Ficções", 2011, performance, foto de Rafaela Senna // "Ficções", 2011, performance, photo by Rafaela Senna

Nasceu no estado do Pará, filho de ribeirinho, hoje reside em Macapá. Artista visual, professor de artes do estado do Amapá; graduado em Artes Visuais pela UNIFAP (2013). Especialista em Gênero e Diversidade na Escola pela UNIFAP. Produziu o Festival de Performance Corpus Urbis, Macapá (2015, 2016). Em 2017, realizou a exposição individual "EM NÓS", e em 2020 produziu a mostra online de performance "Mizura in Rede".

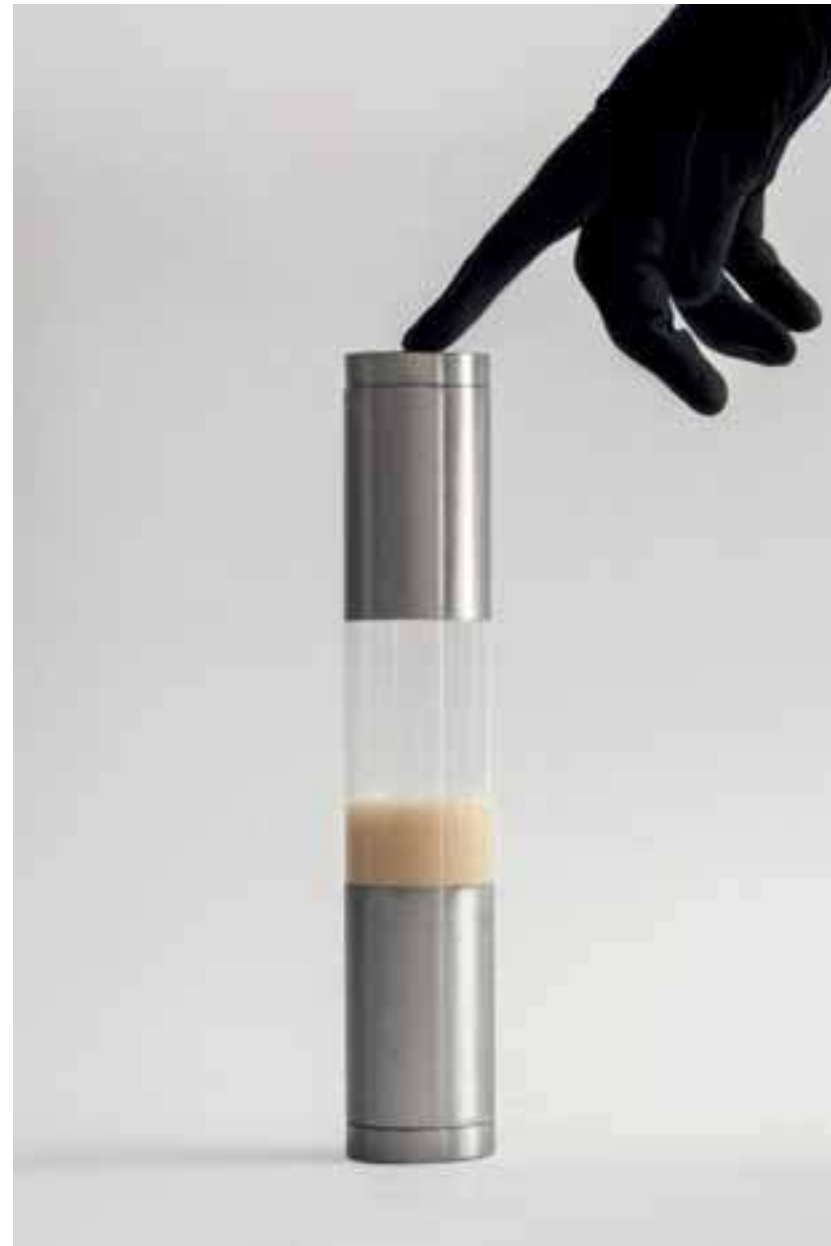
# Nídia Aranha

Itaguaí, RJ, 1992 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Itaguaí, Brazil, 1992 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[instagram.com/nidia\\_aranha/](https://www.instagram.com/nidia_aranha/)

The research of the artist Nídia Aranha consists in the elaboration of experimental scientific methodologies and studies, mainly in the field of synthetic biology. The starting point is gender disobedience and hegemonic medical protocols. These procedures' monitoring records - photography, videography and image manipulation, and even laboratory and instrumental devices - are the certificates of the materiality of these actions.



**"Instrumento 011"**, 2021, cefalótribo, aço inoxidável AISI-304, 15 cm //

**"Instrumento 011"**, 2021, cephalotribe, stainless steel AISI-304, 15 cm

**"Cápsula de Leite"**, 2020, leite de travesti, vidro, aço Inox, 20 cm // **"Cápsula de Leite"**, 2020, shemale milk, glass, stainless steel, 20 cm



**"REI X"**, 2020, fotografia, 1890 x 2835 px // **"REI X"**, 2020, photography, 1890 x 2835 px

**"ORDENHA"**, 2020, ação performance, vídeo, 2'21" // **"ORDENHA"**, 2020, action performance, video, 2'21"



A investigação da artista Nídia Aranha consiste na elaboração de metodologias científicas experimentais e estudos sobretudo na área de biologia sintética. Partindo da desobediência de gênero e dos protocolos hegemônicos médicos substanciais. Os registros de monitoramento desses procedimentos - tanto a fotografia, videografia e manipulação de imagem, até os dispositivos laboratoriais e instrumentais - são os certificados da materialidade dessas ações.



# Nina Lins

Nova Iorque, Estados Unidos, 1994 //  
Vive e trabalha em São Paulo, SP //  
Indicada ao Prêmio PIPA 2021

New York, United States of America,  
1994 // Lives and works in São Paulo,  
Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

[behance.net/ninaflins](https://www.behance.net/ninaflins)

—

Nina Lins (1994) holds a bachelor's degree in Fine Arts (ECA-USP). She participates in the research group "After the End of Art", coordinated by Dora Longo Bahia. The artist works with graphic design (seLect and ARS magazines) and seeks meeting points between this field and visual arts. Lins deals with copying, fraying and error of existing images related to the current context. She participated in the exhibitions "Nascente" (CEUMA, 2018), "Cripta" (with After the End of Art, Galeria Vermelho, 2019) and "AMARRADONA" (EdA-ECA-USP, 2019), among others.

—

**"Homem que anda sobre coluna"**, 2021, serigrafia sobre caixas de papelão, 350 × 60 × 50 cm // **"Homem que anda sobre coluna"**, 2021, screen printing on cardboard boxes, 350 × 60 × 50 cm



—

Nina Lins (1994) é graduada em Artes Visuais (ECA-USP). Participa do grupo de pesquisa "Depois do Fim da Arte", coordenado por Dora Longo Bahia. Trabalha com design gráfico (revistas seLect e ARS) e busca pontos de contato entre esse campo e artes visuais. Lida com cópia, desgaste e erro de imagens já existentes relacionadas ao contexto atual. Participou das exposições "Nascente" (CEUMA, 2018), "Cripta" (com Depois do Fim da Arte, Galeria Vermelho, 2019) e "AMARRADONA" (EdA-ECA-USP, 2019), entre outras.

—

**"Porta do Inferno"**, 2019, serigrafia sobre isopor e estrutura de madeira, 500 × 400 × 100 cm // **"Porta do Inferno"**, 2019, screen printing on styrofoam and wooden structure, 500 × 400 × 100 cm



**"Publicação Porta do Inferno"**, 2020, envelope e três cadernos/cartazes, 99 × 96 cm // **"Publicação Porta do Inferno"**, 2020, envelope and three notebooks/posters, 99 × 96 cm

**"Parábola dos cegos"**, 2021, serigrafia (quadricromia) sobre verso de caixas de embalagem, 35 × 65 cm // **"Parábola dos cegos"**, 2021, silkscreen (quadrichrome) on the back of packaging boxes, 35 × 65 cm

# Patrícia Teles

Rio de Janeiro, RJ, 1986 // Vive e trabalha no Rio de Janeiro, RJ // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1986 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

Patrícia Teles is an artist-researcher and works with performance, drama, video, self-portraits, GIFs and participative installations. She uses her own body as a means of experimentation and she is interested in autobiographical narratives, low technologies and Latinamericanities. Teles holds a PhD in Art and Technology (Universidade de Brasília), an M.A. in Combined Artistic Languages (Universidad Nacional de las Artes - Argentina) and a B.A. in Theater Direction (Universidade Federal do Rio de Janeiro).



**"El outro lado del continente - Travessia por terra do Atlântico ao Pacífico, do Rio de Janeiro à Antofagasta, no Chile"**, 2019, performance - instalação fotográfica, dimensões variáveis // **"The other side of the continent - Crossing by land from the Atlantic to the Pacific, from Rio de Janeiro to Antofagasta, in Chile"**, 2019, performance art - photography installation, variable dimensions

**"Minha Spice Girl favorita era a Melanie C"**, 2021, video, 1080p, <https://vimeo.com/568676269> // **"My favorite Spice Girl was Mel C"**, 2021, video, 1080p, <https://vimeo.com/568676269>



Patrícia Teles é artista-pesquisadora e trabalha com performance, teatro, vídeo, autorretratos, GIFs e instalações participativas. Utiliza o próprio corpo como meio de experimentação e se interessa por narrativas autobiográficas, 'tecnologias baixas' e latino-americanidades. É doutora em Arte e Tecnologia (Universidade de Brasília), mestre em Lenguajes Artísticos Combinados (Universidad Nacional de las Artes - Argentina) e bacharel em Dirección Teatral (Universidade Federal do Rio de Janeiro).

**"Neoneoconcreta"**, 2018, série de gifs, dimensões variáveis //

**"Neoneoconcreta"**, 2018, series of gifs, variable dimensions

**"Me desfarei de tudo e fugirei para o Butão"**, 2018, autorretrato, dimensões variáveis // **"I will break away from everything and run away from Bhutan"**,

2018, self-portrait, variable dimensions

# Pedro Suzuki Ursini

São Paulo, SP, 1993 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1993 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

—  
Pedro Suzuki Ursini holds a bachelor's degree from ECA/USP. He works with intaglio techniques and image appropriation. This practice, always in touch with the History – of techniques and images –, relies on the idea that a critical imagination is deeply rooted in the obsolescence of the medium; more importantly than to judge the currentness of art, but to exercise its inherent freedom – which, in the culture of progress, can always be found in the privileged experience of all things past and disposable.



**"Aberto"**, 2018, gravura em metal, 35 × 42 cm // **"Open"**, 2018, etching, 35 × 42 cm

**"Pulgasari"**, 2017, gravura em metal, 19 × 28 cm // **"Pulgasari"**, 2017, etching and drypoint, 19 × 28 cm



**"Onda"**, 2019, gravura em metal, 30 × 42 cm // **"Wave"**, 2019, etching, 30 × 42 cm

**"Crossroads"**, 2019, gravura em metal, 20 × 30 cm // **"Crossroads"**, 2019, etching, 20 × 30 cm

Suzuki Ursini é graduado pela ECA/USP. Trabalha, na gravura em metal, com procedimentos de apropriação de imagens. Essa prática, em constante diálogo com a história – das técnicas e das imagens –, está pautada na convicção de que uma imaginação crítica tem raízes na obsolescência dos meios; mais importante do que ajuizar o contemporâneo é exercitar a liberdade – que, na cultura do progresso, pode ser encontrada na experiência privilegiada de tudo aquilo que não presta mais.

# Priscila Rezende

Belo Horizonte, MG, 1985 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1985 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

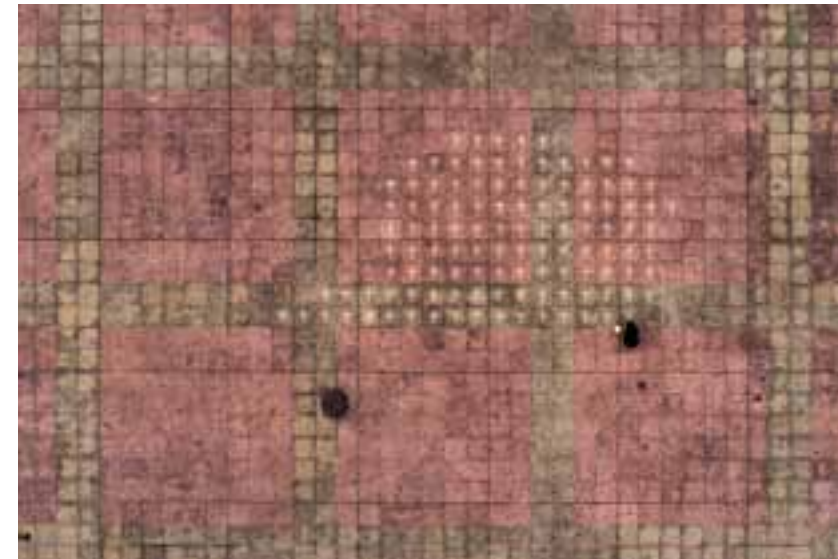
Race, gender, identity, the consequences of a lively and pungent coloniality in contemporary society preside as primordial issues in Priscila Rezende's work. The images displayed in her work are visceral and regularly bring discomfort to the viewer, and when they do, they fulfill their role. By establishing a direct and clear dialogue with the public, her work proposes tension, causing displacements and contesting privileges, not allowing possibilities for evasion or digression.



**"All of which are american dreams"**, 2018, instalação; 38 peças de roupa, 5 balas .38 Smith & Wesson, binder clip, fio de nylon, áudio, medidas variáveis, foto de Priscila Rezende // **"All of which are american dreams"**, 2018, installation; 38 pieces of clothing, 5 bullets .38 Smith & Wesson, clip binder, nylon, audio, variable dimensions, photo by Priscila Rezende



**"Nau Frágil"**, 2019, performance- instalação, barco, arame farpado, 350 rosas vermelhas, rosas brancas, 1260 x 1020 cm, 120 min, foto de Adam Cierieszko // **"Nau Frágil"**, 2019, performance-installation, boat, barbed wire, 350 red roses, white roses, 1.260 x 1.020 cm, 120 min, photo by Adam Cierieszko



**"Minas"**, 2018, performance, 270 min, foto de FaelDiogo // **"Minas"**, 2018, performance, 270 min, photo by FaelDiogo

Raça, gênero, identidade, as sequelas de uma colonialidade viva e pungente na sociedade contemporânea atuam como objetos primordiais no trabalho de Priscila Rezende. As imagens apresentadas em sua obra são viscerais e regularmente provocam incômodo ao espectador, e quando o fazem, cumprem o seu papel. Ao estabelecer com o público um diálogo direto e claro, seu trabalho propõe tensionar, provocar deslocamentos e contestar privilégios, não permitindo possibilidades de evasiva ou digressão.

**"Vem... pra ser infeliz"**, 2017, performance, 40 min, foto de Pablo Bernardo // **"Vem... pra ser infeliz [Come... to be unhappy]"**, 2017, performance, 40 min, photo by Pablo Bernardo

# Rebeca Carapiá

Salvador, BA, 1988 // Vive e trabalha em Salvador, BA // Galeria Leme, São Paulo, SP // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Salvador, Brazil, 1988 // Lives and works in Salvador, Brazil // Galeria Leme, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

The artist creates and organizes a set of practices and reflections through sculptures, copper on canvas, drawings, installations, prints, texts and objects, creating a cosmology around conflicts of language, the body, and the territory. Besides, she also amplifies the geopolitical debate that involves memory, racism, economy of precarity, ancestral technologies, sexual and gender dissidences and also the relations of power between the speech and the word.

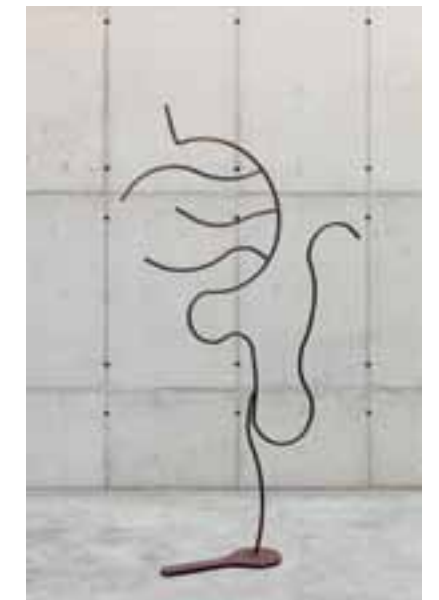


**"Palavras de ferro e ar"**, 2019, foto de Felipe Berndt // **"Palavras de ferro e ar"**, 2019, photo by Felipe Berndt



A artista cria e organiza um conjunto de práticas e reflexões através de esculturas, cobre sobre tela, desenhos, instalações, gravuras, textos e objetos, criando uma cosmologia em torno dos conflitos das normas da linguagem, do corpo e do território, além de ampliar um debate geopolítico que envolve memória, racismo ambiental, economias da precariedade, tecnologias ancestrais, dissidências sexuais e de gênero e as relações de poder entre o discurso e a palavra.

**"Caderno 3 - tela 4"**, 2020, da série Como colocar ar nas palavras, cobre sobre tela, 110 x 90 cm, foto de Felipe Berndt // **"Caderno 3 - tela 4"**, 2020, from the series How to put air in words, copper on canvas, 110 x 90 cm, photo by Felipe Berndt



**"Caderno 4 - tela 1"**, 2020, da série Como colocar ar nas palavras, cobre sobre tela, 60 x 60 cm, foto de Felipe Berndt // **"Caderno 4 - tela 1"**, 2020, from the series How to put air in words, copper on canvas, 60 x 60 cm, photo by Felipe Berndt

**"Palavras de ferro e ar - Escultura 16"**, 2020, série Como colocar ar nas palavras, ferro, 208 x 121 cm // **"Palavras de ferro e ar - Escultura 16"**, 2020, from the series How to put air in words, iron, 208 x 121 cm

# Renan Teles

São Paulo, SP, 1986 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

São Paulo, Brazil, 1986 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

Renan Teles is an afro-indigenous visual artist born in São Paulo - Brazil. Photography is the main tool and source of his creative process, playing a massive part in his research and experimental studies in image as narrative and an instrument for relational art. As a result, Renan Teles has distinctive series of works materialized in photography, painting and other media.



**"226 offline views e contando"**, 2019, da série Webcasting/LiveStreaming, fotografia, jato de tinta sobre papel de algodão, 60 × 80 cm // **"226 offline views e contando"**, 2019, from the series Webcasting/LiveStreaming, photography, inkjet on cotton paper, 60 × 80 cm

**"Untitled-1872.tif"**, 2021, da série Afrofuturismo, fotografia procedural, jato de tinta sobre papel de algodão, 220 × 110 cm // **"Untitled-1872.tif"**, 2021, from the series Afrofuturismo, procedural photography, inkjet on cotton paper, 220 × 110 cm

**"Pesquisei África num site pornô #3"**, 2021, óleo sobre tela, 80 × 100 cm // **"Pesquisei África num site pornô #3"**, 2021, oil on canvas, 80 × 100 cm



Renan Teles é artista visual afroindígena. Nasceu e vive em Itaquera, São Paulo - SP. Seu trabalho tem como principal fonte e ferramenta no processo criativo a fotografia. A partir dela, estuda e experimenta a criação de imagens narrativas e seu potencial como instrumento para a arte relacional. Como resultado possui séries bastante distintas, materializadas em fotografia, pintura e outros meios.

**"Diáspora"**, 2019, da série Esmeraldas não é Cohab porque tem elevador, fotografia, jato de tinta sobre papel de algodão, 90 × 115 cm // **"Diáspora"**, 2019, from the series Esmeraldas não é Cohab porque tem elevador, photography, inkjet on cotton paper, 90 × 115 cm

# Ricardo Alves

Rio Claro, SP, 1988 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Rio Claro, Brazil, 1988 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee

Ricardo Alves' pieces are created from a variety of initial desires and ways of materializing images through painting. Sometimes they start with photographic references; other times with imagined drawings or observations of reality; or also with the reformulation of previous works. Paintings accomplished after elaborate planning stand alongside those initiated with no direction whatsoever, multiplying and reflecting their existential meanings.



**"Relâmpago"**, 2021, óleo sobre tela, 18 × 24 cm // **"Lightning"**, 2021, oil on canvas, 7.08 × 9.44 in



Os trabalhos de Ricardo Alves são construídos a partir de uma variedade de desejos iniciais e formas de materializar imagens através da pintura. Às vezes começam por referências fotográficas, outras por desenhos imaginados ou de observação da realidade, ou ainda, pela reformulação de trabalhos anteriores. Pinturas realizadas a partir de um elaborado planejamento prévio e pinturas iniciadas sem rumo algum convivem lado a lado, multiplicando e refletindo seus sentidos existenciais.

**"Ultra Deep Field falhado"**, 2015, óleo sobre tela, 110 × 110 cm // **"Failed Ultra Deep Field"**, 2015, oil on canvas, 43.3 × 43.3 in

**"Lançamento falhado (Rocket explosion) versão desenho rosa"**, 2018, óleo sobre tela, 90 × 90 cm // **"Failed launch (Rocket explosion) pink drawing version"**, 2018, oil on canvas, 35.4 × 35.4 in

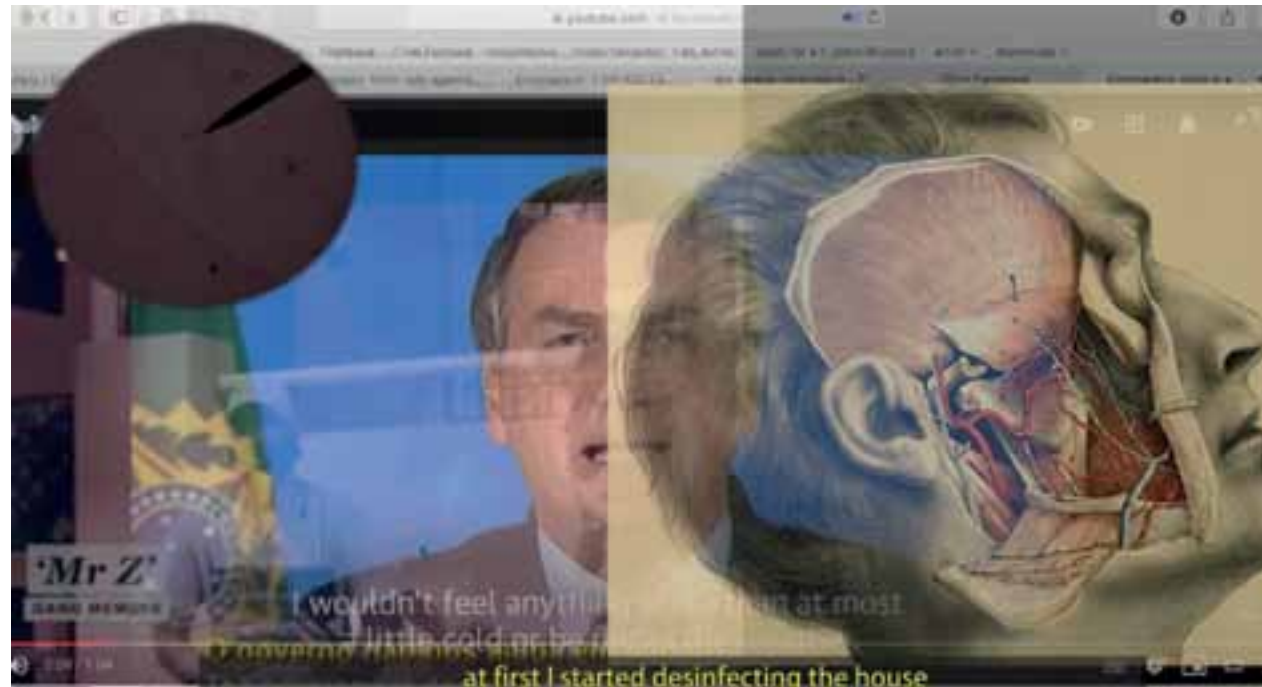
**"Caderno"**, 2021, acrílica e óleo sobre tela, 180 × 140 cm // **"Sketchbook"**, 2021, acrylic and oil on canvas, 70.8 × 55.1 in

# Rubiane Maia

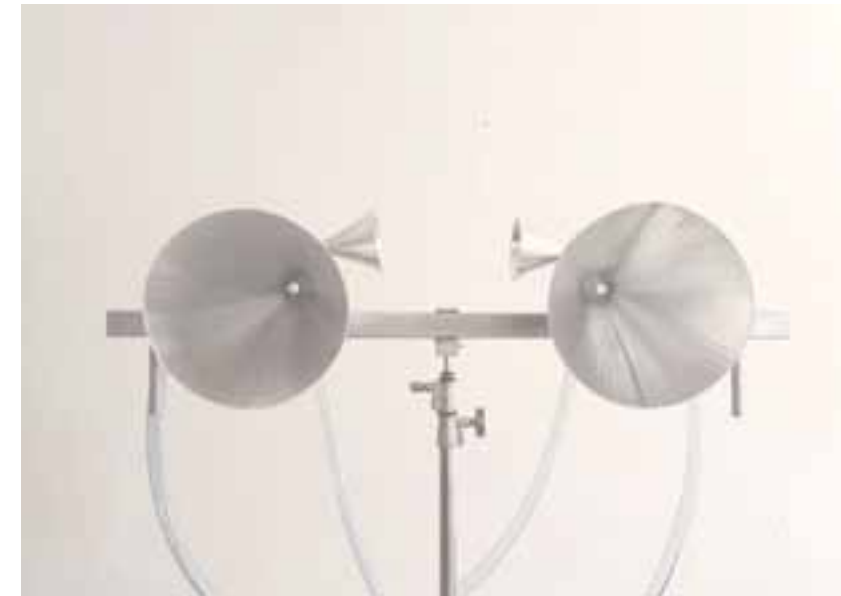
Caratinga, MG, 1979 // Vive e trabalha entre Vitória, ES, e Londres, Reino Unido // Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória, ES // Indicada ao Prêmio PIPA 2017 e 2021

Caratinga, Brazil, 1979 // Lives and works between Vitória, Brazil, and London, UK // Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória, Brazil // PIPA Prize 2017 and 2021 nominee

One of the main names of the contemporary production of Visual Arts in Espírito Santo emerged at the beginning of 21st century. This is an artist who experiments life as an artwork and vice versa. Someone whose time of creation activates certain micro-politics of delicacy, questioning the use of the body in art and in everyday life and encouraging the expulsion of the current ways of functioning so that life is lived through an intensely affected body. **Lindomberto Ferreira Alves**, researcher, art critic and independent curator



**"Minha Bateria está Fraca e está ficando Tarde"**, 2020, documentário experimental, duração de 27 minutos, still de vídeo. Trabalho realizado em colaboração com Tom Nóbrega, BR // **"My Battery is Low and it's getting Late"**, 2020, experimental documentary, 27 minutes, video still. Work made in collaboration with Tom Nóbrega, BR



**"Dissoluções I"**, 2021, fotografia, dimensões variáveis // **"Dissolutions I"**, 2021, photograph, variable dimensions

**"Escuta"**, 2019, objeto intuitivo, escultura em alumínio, ferro galvanizado e tubo de plástico, 35 x 140 x 45 cm, aproximadamente 10 quilos // **"Listening"**, 2019, intuitive object, aluminium sculpture, galvanised iron and plastic tube, 35 x 140 x 45 cm, approximately 10 kilos

**"Sem título"**, 2021, fotografia, dimensões variáveis. Trabalho realizado em colaboração com Tian Maia Vason // **"Untitled"**, 2021, photograph, variable dimensions. Work made in collaboration with Tian Maia Vason

Um dos nomes centrais da produção contemporânea em Artes Visuais no Espírito Santo, surgidos no começo do século XXI. Trata-se de uma artista que toma a vida como experimento da obra e vice-versa. Alguém cujo tempo da criação ativa uma certa micropolítica da delicadeza, com o objetivo de propor questões sobre os usos do corpo na arte e no cotidiano que incitem o desencarceramento dos modos de funcionamento vigentes da vida, a fim de que esta seja vivida através de um corpo intensamente afetado.

**Lindomberto Ferreira Alves**, pesquisador, crítico de arte e curador independente



# Sara Não Tem Nome

Contagem, MG, 1992 // Vive e trabalha em Belo Horizonte, MG // Indicada ao Prêmio PIPA 2021

Contagem, Brazil, 1992 // Lives and works in Belo Horizonte, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



Sara Não Tem Nome holds a bachelor's degree in Visual Arts from Fine Arts School of UFMG. She uses different languages, such as music, performance and cinema. The artist made her first solo exhibition "Situações" in 2019 at MMGV and participated in the residence programs Poça (2019), Red Bull Station (2015), Casa Hermes (2015), Bolsa Pampulha (2013/2014) and Encomodo (2011). Her works are part of the collection of Museu da Pampulha, Red Bull Station and Casa do Olhar Luiz Sacilotto, all of them located in Brazil.



**"Sobre"**, 2019, fotoperformance, 110 x 110 cm // **"Over"**, 2019, photoperformance, 110 x 110 cm

**"Mundo crânio – Terra plena – a cabeça dá voltas em torno do sol"**, 2019, fotoperformance, 47 x 59 cm // **"Skull world – Plane Earth – the head revolves around the Sun"**, 2019, photoperformance, 47 x 59 cm



**"Fragil"**, 2019, fotoperformance, 80 x 120 cm // **"Fragile"**, 2019, photoperformance, 80 x 120 cm

**"Belo Horizonte"**, 2015, fotoperformance, políptico, 60 x 90 cm, cada // **"Belo Horizonte"**, 2015, photoperformance, polyptych, 60 x 90 cm, each image

Graduada em Artes Visuais na Escola de Belas Artes da UFMG. Transita entre as artes visuais, a música, a performance e o cinema. Fez sua primeira exposição individual "Situações" em 2019 no MMGV. Participou das residências Poça (2019), Red Bull Station (2015), Casa Hermes (2015), Bolsa Pampulha (2013/2014) e Encomodo (2011). Suas obras fazem parte do acervo do Museu da Pampulha (MG), Red Bull Station (SP) e Casa do Olhar Luiz Sacilotto (SP).

# Thainan Castro

Rio de Janeiro, RJ, 1990 // Vive e trabalha em Rio de Janeiro, RJ // Quadra, Rio de Janeiro, RJ; Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória, ES e Arte Formato, São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Rio de Janeiro, Brazil, 1990 // Lives and works in Rio de Janeiro, Brazil // Quadra, Rio de Janeiro; Matias Brotas Arte Contemporânea, Vitória and Arte Formato, São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



**"Outro Lado"**, 2020, grafite, carvão e acrílica sobre papel algodão, 80 × 60 cm // **"Other Side"**, 2020, graphite, charcoal and acrylic paint on cotton paper, 80 × 60 cm

**"Alvorada"**, 2020, grafite, carvão e acrílica sobre papel algodão, 100 × 80 cm // **"Dawn"**, 2020, graphite, charcoal and acrylic paint on cotton paper, 100 × 80 cm



Thainan's investigation talks about memory: the unfolding of his drawing process through a physical recovery after an accident that temporarily took away his movements, the search for ordinary moments and objects around the city, places he passes by, and memories of other moments once lived. He seeks to rescue reminiscences in order to create a playful and nostalgic universe, worn out by time. The artist revisits stories that can also resonate with other people, inviting the viewer to create particular relationships with the work, as part of those moments.



**"Ensaio de verão"**, 2021, carvão e acrílica sobre tela, 160 × 80 cm // **"Summer Essay"**, 2021, charcoal and acrylic paint on cotton paper, 160 × 80 cm

**"Fôlego"**, 2021, carvão e acrílica sobre tela, 230 × 110 cm // **"Breath"**, 2021, charcoal and acrylic paint on canvas, 230 × 110 cm

A investigação de Thainan fala sobre memória: o desdobrar do seu processo de desenho através da recuperação física depois de um acidente que lhe tirou temporariamente os movimentos, da busca de instantes e objetos ordinários pela cidade, dos lugares que passa, e lembranças de outros momentos já vividos. Procura resgatar reminiscências de modo a criar um universo lúdico e nostálgico, desgastado pelo tempo. O artista revisita em si histórias que possam conversar também com outras pessoas, convidando o espectador a criar relações particulares com a obra.

# Victor Galvão

Belo Horizonte, MG, 1994 // Vive e trabalha em São Paulo, SP // Indicado ao Prêmio PIPA 2021

Belo Horizonte, Brazil, 1994 // Lives and works in São Paulo, Brazil // PIPA Prize 2021 nominee



**"Correspondência"**, 2020, com Randolpho Lamonier, vídeo, 7'03" // **"Correspondência"**, 2020, with Randolpho Lamonier, vídeo, 7'03"

**"Sci-Fi-Del-Rey, ou Essa cidade não era uma utopia ecossocialista imaginada por Ursula Le Guin"**, 2021, fotografias e livro digitalizado, impressão em papel de algodão, 100 x 100 cm // **"Sci-Fi-Del-Rey, ou Essa cidade não era uma utopia ecossocialista imaginada por Ursula Le Guin"**, 2021, photographs and digitized book, print on cotton paper, 100 x 100 cm



Victor Galvão works between the gallery, the cinema theater and musical composition, regarding time as his main subject matter. Time understood both as a sociopolitical dynamism and as an entropic phenomenon. His researches are structured by written language, from historical materialism to dystopian literature. Frequently portrayed in his projects are scenes of urban and industrial landscapes, vestiges of the progress ideology and remains of a decaying modern project. Different materialities come from processes such as chemical photography, analog video and digital image.



**"um"**, 2017, vídeo a partir de negativos 35mm, 4'00" // **"um"**, 2017, vídeo made from 35mm photo negatives, 4'00"

**"da série Arquipélago"**, 2019, fotografia 35mm, impressão em papel de algodão, 150 x 100 cm // **"Arquipélago series"**, 2019, 35mm photograph, print on cotton paper, 150 x 100 cm

Victor Galvão trabalha entre a galeria, a sala de cinema e a composição musical, tendo como principal interesse de seus projetos o tempo, entendido como dinamismo político-social e como fenômeno entrópico. Suas pesquisas se estruturam principalmente pela linguagem escrita, do materialismo histórico à literatura distópica. Cenas de paisagens urbanas e industriais, as marcas da ideologia do progresso e as heranças de um projeto decadente de modernidade são recorrentes em seus projetos, em fotografia química, vídeo analógico e imagem digital.

**Instituto PIPA**

PIPA Institute



## O Instituto, a Coleção e o Prêmio

The Institute,  
the Collection  
and the Prize

**Lucrécia Vinhaes**  
**Roberto Vinhaes**

Fundadores do Instituto PIPA  
Founders of PIPA Institute

**Luiz Camillo Osorio**

Curador do Instituto PIPA  
PIPA Institute curator

—  
**“From lack of rest, our civilization is ending in a new barbarism. Never have the active, which is to say the restless, people been prized more. Therefore, one of the necessary correctives that must be applied to the character of humanity is a massive strengthening of the contemplative element”.**

passage from “Human, All Too Human”,  
by Friedrich Nietzsche

**We have continued to make new acquisitions and commissions, always from artists who have taken part in the PIPA Prize.**

The PIPA Institute was created in 2009 from the desire to contribute to the third sector, specifically the poorly funded visual arts segment. Initially, its role was to coordinate and ensure the sustainability of the PIPA Prize, first held in 2010, incorporating elements that could inject increased cultural vigor into the short-lived award season, including a catalogue of all the nominated artists every year, an online award and a website containing video interviews, works, texts and artists’ biographies and résumés. These activities expanded the prize in a variety of directions, giving it a yearlong presence and helping contemporary artists, especially ones living outside the Rio/São Paulo hub, to gain greater visibility inside and outside the country. Eleven years on, it is fair to say that the PIPA Prize website has become an important research platform for anyone keen to find out more about Brazilian art. The fact that it is in two languages means it is consulted regularly by researchers, curators and collectors from around the world. Alongside the pages on each of the over 500 artists to have taken part in the twelve annual prizes, the website has a variety of content, including a cultural calendar, curatorial texts written especially for the website and videos and podcasts on subjects related to contemporary art. Part of this content will likely migrate to the PIPA Institute, which is expanding its work with more acquisitions and commissions, as well as extra actions like the PIPA at Home (PIPA em Casa) award, created in response to the early days of the Covid 19 pandemic.

Since 2016, the PIPA Institute has been curated by Luiz Camillo Osorio. We have begun to build up a collection around the work of PIPA Prize artists and drawing on the umbrella concept of *displacement* – a word with many definitions. Essentially, it has to do with the movement of people, objects, and living beings from one place to another. This may be spontaneous or forced. There is a sense of urgency and a need for invention associated with displacement – between countries, bodies, sexuality, identity, and artistic languages and supports. In this sense, with so much able to fit into this concept, shining a light on the problems and challenges of our time, it allows us to bring together works by artists that represent what is being done in these early years of the new millennium.

Alongside art by the PIPA Prize winners until 2020 and acquisitions made over these last few years, we also commission artists to complete works in progress that they are keen to pursue, incorporating it into the PIPA Institute collection. Over the last four years, we have held exhibitions based on part of the institute’s collection, loaned artworks to other institutions and undertaken other activities necessary for the running of the PIPA Prize.

O Instituto PIPA foi criado em 2009 pela vontade de contribuir para o terceiro setor, optando pelo pouco apoiado segmento das artes visuais. Inicialmente seu papel era o de coordenar e dar sustentabilidade ao Prêmio PIPA, cuja primeira edição ocorreu em 2010, incorporando elementos que dessem vigor cultural à efeméride da premiação, tais como a produção de um catálogo com todos os artistas indicados a cada ano, uma premiação online e um site com páginas contendo vídeo-entrevistas, trabalhos, textos, biografias e currículos de todos os artistas. Estas atividades expandiam o Prêmio em várias direções, fazendo-o acontecer ao longo do ano e contribuindo para que os artistas contemporâneos, especialmente aqueles que vivem e trabalham fora do eixo Rio/São Paulo, tivessem mais visibilidade, aqui e fora do país. Pode-se dizer, depois de 11 anos, que o site do Prêmio tornou-se uma plataforma de pesquisa relevante para quem quer conhecer mais a arte brasileira. Por ser bilíngue, é consultada assiduamente por pesquisadores, curadores e colecionadores internacionais. Além das páginas de cada um dos mais de 500 artistas participantes nas 12 edições, o conteúdo do site é amplo, incluindo agenda cultural, textos curatoriais exclusivos, vídeos e podcasts de assuntos relacionados à arte contemporânea. Parte desse conteúdo deverá migrar para o Instituto, que está desdobrando suas atividades com mais aquisições, comissionamentos e ações extras como a premiação PIPA em Casa, criado em resposta ao momento inicial da pandemia da Covid 19.

Desde 2016, a curadoria do Instituto ficou a cargo de Luiz Camillo Osorio. Começamos a desenvolver uma coleção focada nos artistas do Prêmio PIPA, tendo na noção de *Deslocamento* um conceito guarda-chuva norteador. O “deslocamento” tem muitas definições. Trata da movimentação de pessoas, objetos, seres vivos, de um lugar para outro. Pode ser espontâneo ou forçado. Há um sentido de urgência e uma necessidade de invenção associados aos deslocamentos – entre países, corpos, sexualidade, identidade, suportes e linguagens artísticas. Nesta medida, cabendo muita coisa sob esse conceito, explicitando problemas e desafios de nosso tempo, ele nos permite reunir trabalhos de artistas que representam o que vem sendo feito neste começo de milênio.

Além das obras dos vencedores do Prêmio até 2020 e de aquisições feitas ao longo destes últimos anos, pudemos também comissionar artistas para desenvolverem trabalhos que estavam em processo e que interessava-lhes levar adiante, bem como permitir ao Instituto incorporá-los à sua coleção. Ao longo dos últimos 4 anos, fizemos algumas exposições com parte do acervo do Instituto, emprestamos alguns trabalhos para mostras de outras instituições, além de seguirmos com as demais atividades ligadas ao Prêmio.

**“Por falta de repouso, nossa civilização caminha para uma nova barbárie. Em nenhuma outra época os ativos, isto é, os inquietos, valeram tanto. Assim, pertence às correções necessárias a serem tomadas quanto ao caráter da humanidade fortalecer em grande medida o elemento contemplativo”.**

trecho do livro “Demasiado Humano”  
de Friedrich Nietzsche



**Ilê Sartuzi**

**“sem título (vedettes)”**, 2017, máscara de látex, pedestal de microfone, ferro, servomotor, arduino, projetor, dimensões variáveis, vista da instalação na exposição “ruídos e ausências contínuos”, Galeria Sancovsky, São Paulo, SP // **“untitled (vedettes)”**, 2017, latex mask, pedestal, iron, servomotor, arduino, projector, variable dimensions, installation view at the “ruídos e ausências contínuos” exhibition, Galeria Sancovsky, São Paulo, Brazil

**Vimos realizando novas aquisições e comissionamentos, sempre tendo como base os artistas participantes do Prêmio PIPA.**



### Maxwell Alexandre

“Sem Título”, 2020, graxa, látex, acrílica, grafite e carvão sobre papel pardo, 80 x 36,5 cm // “Untitled”, 2020, liquid shoe polish, latex, acrylic, graphite and charcoal on brown craft paper, 80 x 36,5 cm



### Renata Felinto

vídeo-instalação com o registro de três performances “Axé, Marias!”, 2017-2019, Crato, CE, foto de Jaqueline Rodrigues // video-installation, with the recording of three “Axé-Marias” performances, 2017-2019, Crato, Brazil, photo by Jaqueline Rodrigues

**Romy Pocztaruk** was one of the finalists in 2018, and we were keen to include some of her work in the PIPA Institute collection. However, it was only in 2021 that we were able to acquire a set of her works. Specifically, we chose photographs from three different series. Five of the photographs are from the *A última Aventura, Fordlândia [The Final Adventure, Fordlândia]* series, which reveals the artist’s journey along parts of the Trans-Amazonian highway. Stretching almost four thousand kilometers, the highway was begun in the 1970s under the military government, but it remains unfinished. Pocztaruk captures the symbolic and material vestiges of the pharaonic, utopian and jingoistic project that was so quickly doomed to neglect and oblivion. We also acquired one photograph from her *Bombrasil* series, shown at the PIPA 2018 finalists’ exhibition, which consists of a photographic investigation of Brazil’s nuclear weapons development project during the military dictatorship, with images of the Angra dos Reis nuclear power plants. And finally, there is one photograph from the *Red Sand* series, which depicts the steel platforms that make up the Maunsell Sea Forts erected off the southeastern coast of England in 1942 to provide support and protection for the British army during the Second World War.

In 2020 we were introduced to the work of **Yukie Hori**, who we asked to show us her other available artworks. She told us about a project she was doing together with **Inês Bonduki**: while Bonduki would take photographs on nighttime walks around São Paulo, Hori would photograph a sunny day in Tokyo’s Ueno Park. Following on from this simple daily procedure on opposite sides of the planet, Hori and Bonduki exchanged pictures taken from March 2018 to June 2020, enabling them to contrast dichotomic times: summer nights in Brazil with winter days in Japan; daytime in Brazil in the Fall with nighttime in Japan in the Spring. The commissioned and acquired work *De noite penso no dia, de dia penso na noite / 夜は昼を思い、昼は夜を思う (Yoru ha hiru wo omoi, hiru ga yoru wo omou)* [At Night I Think of the Day, by Day I Think of the Night] reveals potential or improbable dialogues in poetic juxtapositions of diverse everyday images: gazes, places, climates, subjects, lights. The final work composed of a set of ten *kakejikus* (hanging scrolls traditionally used in Japan to display paintings or calligraphy) arrived in time to be included in the Institute’s exhibition at Paço Imperial, Rio de Janeiro, making its way from Japan via Portugal and São Paulo.

Each winner of the PIPA Prize 2020 donated one work to the Institute. **Maxwell Alexandre** gave one from his *Pardo é Papel [Brown is Paper]* series. We decided that the collection would be enriched if it had more works from the same series to form a set, so we acquired three more. The Rio-based artist started the series in 2017 when he began experimenting with brown paper. In the process, besides noting its aesthetic potential, he perceived the

**Romy Pocztaruk** foi uma das finalistas do Prêmio PIPA 2018, e desde então pensamos em adquirir obras da artista para o Instituto, porém só agora, em 2021, adquirimos um conjunto de trabalhos da artista. As obras escolhidas foram fotografias de três diferentes séries. Cinco fotografias da série *A última Aventura, Fordlândia*, que revela a jornada de Romy por partes da rodovia Transamazônica de quase quatro mil quilômetros. Esta começou a ser construída durante o governo militar na década de 70 e ainda hoje encontra-se inacabada. A artista registra os vestígios materiais e simbólicos do projeto faraônico, utópico e ufanista, rapidamente fadado ao abandono e ao esquecimento. Uma fotografia da série *Bombrasil*, apresentada na exposição dos finalistas do PIPA 2018, uma investigação fotográfica acerca do projeto de desenvolvimento armamentista nuclear durante a ditadura militar no Brasil, com imagens das usinas nucleares de Angra dos Reis. Uma fotografia da série *Red Sand*, em que registra as plataformas de aço que fazem parte dos Fortes Maunsell, construídos no mar do sudeste da Inglaterra, em 1942, para servir de apoio e proteção ao exército britânico durante a Segunda Guerra Mundial.

Conhecemos o trabalho de **Yukie Hori** em 2020, e pedimos que ela nos mostrasse as obras disponíveis. A artista nos falou de um projeto em dupla que estava em andamento com **Inês Bonduki**. Enquanto Inês tirava fotos em caminhadas noturnas por São Paulo, Yukie fotografava um dia ensolarado no parque Ueno, em Tóquio. Seguindo esse simples procedimento diário em lugares opostos do planeta, Inês e Yukie trocaram imagens de março de 2018 a junho de 2020, permitindo o encontro de temporalidades dicotômicas: noite de verão brasileira e dia de inverno japonês, dia brasileiro de outono e noite de primavera japonesa. A obra comissionada e adquirida, *De noite penso no dia, de dia penso na noite / 夜は昼を思い、昼は夜を思う (Yoru ha hiru wo omoi, hiru ga yoru wo omou)*, revelou diálogos visuais possíveis ou improváveis em justaposições poéticas de imagens de cotidianos diversos: olhares, lugares, climas, assuntos, luzes. O trabalho final composto por um conjunto de dez *kakejikus* (rolos suspensos, suporte tradicional para pintura ou caligrafia japonesa) chegou a tempo de ser apresentado na exposição do Instituto, depois de sair do Japão, passar por Portugal, chegar a São Paulo, para finalmente ser entregue no Paço Imperial.

Os artistas vencedores do Prêmio PIPA 2020 doaram, cada um, uma obra para o Instituto. **Maxwell Alexandre** doou um trabalho da série *Pardo é Papel*. Achamos que enriqueceria a coleção ter outros trabalhos da série formando um conjunto, então adquirimos outros três. A série *Pardo é Papel* teve início no ateliê do artista carioca em 2017, quando começou a experimentar com o papel pardo. Nesse processo, além da estética potente, Maxwell percebeu o ato político e conceitual que estava articulando ao pintar corpos negros sobre a superfície, uma vez que a ideia de “cor” parda foi usada durante muito tempo para velar a negritude. O



### Romy Pocztaruk

“Red Sand I”, 2011, fotografia digital impressa em papel algodão, 110 x 165 cm // “Red Sand I”, 2011, inkjet printing on cotton paper, 110 x 165 cm

“BOMBRASIL”, 2017, fotografia digital impressa em papel fotográfico, 6 painéis, 130 x 215 cm cada //

“BOMBRASIL”, 2017, digital photograph printed on photographic paper, 6 panels, 130 x 215 cm each

“A última aventura, Fordlândia IX”, 2011, fotografia digital, impressão em papel algodão, 110 x 165 cm // “A última aventura, Fordlândia IX”, 2011, digital photography, printing on cotton paper, 110 x 165 cm



### Ilê Sartuzi

“Queda”, 2021, vídeo HD, som, cor, 12’20” // “Fall”, 2021, HD video, sound, colour, 12’20”

“Worstward Ho!”, 2020, vídeo HD, cor, som, 6’46” // “Worstward Ho!”, 2020, HD video, colour, sound, 6’46”

“Sem título (videogame Glitch)”, 2018-2019, vídeo HD, cor e som, 05’46” //

“Untitled (videogame Glitch)”, 2018-2019, vídeo HD, color and sound, 05’46”

political and conceptual act he was articulating by painting black bodies on this surface, since the idea of the “color” brown was used for a long time to conceal blackness. Maxwell Alexandre has presented works from this series in several exhibitions at important institutions in Brazil and elsewhere.

In 2021, the PIPA Prize changed tack to focus on artists with no more than ten years since their first exhibition. One other change to its rules was that the winners would not donate any works. The reasons behind these changes included a desire to strengthen the PIPA Institute itself and to spread our limited resources more widely, giving us greater freedom to decide what to include in the collection, what to commission and exhibit, and what other projects to pursue aside from the prize itself.

In this same year, the PIPA Institute showed interest in acquiring works by several artists who drew our attention when they were nominated for the twelfth year of the prize. Some of these acquisitions have since been completed. These include three videos and one installation by **Ilê Sartuzi**, one of the five winners of PIPA 2021. His installation *vedetes* [*divas*] consists of a latex mask face manipulated by a visible mechanical device, upon which are projected mouths that move out of synch with its own movements. As Sartuzi explains, “*vedetes* is articulated in logics of surfaces, seeking to lay bare how superficial (lacking in profundity) the image is, which is what *divas* (*vedetes*) actually are. However, the work retains a level of ambiguity by presenting these images as surface, deformed by the repetitive machine-like movement, while at the same time drawing in the observer with the popular images of these figures, their lips and their charm before the cameras”.

Another young artist nominated for the first time for the PIPA Prize in 2021 was **Ana Frango Elétrico**, a multimedia artist who moves between visual arts, poetry and music. The PIPA Institute has acquired an acrylic painting on canvas and three prints on velvet that emerged from rhythmical musical thinking related to standardization and programming. In the case of these three works, the artist aims to exploit the velvet to obtain texture and plasticity, instilling a sense of dizziness and a magnetic or sound wave by disarranging or skewing common symbols and shapes.

**We will continue to acquire works by artists who are part of the history of PIPA for our collection, whatever year they took part in it.**

artista já apresentou trabalhos da série em diversas exposições no Brasil e no exterior em importantes instituições.

Em 2021, o Prêmio PIPA mudou seu foco, sendo direcionado para artistas com no máximo dez anos de sua primeira exposição. Uma das alterações nas regras do Prêmio foi a decisão de que não haveria doação de trabalhos por parte dos vencedores. Entre os motivos que nos levaram a essas alterações estão o fortalecimento do próprio Instituto e uma maior distribuição dos recursos, permitindo mais liberdade e disponibilidade para formação da coleção, escolha de comissionamentos, exposições e outros projetos para além do Prêmio.

Já em 2021, o Instituto demonstrou interesse em adquirir obras de vários artistas que chamaram nossa atenção ao serem indicados para a décima segunda edição do Prêmio. Até o momento da publicação deste catálogo, algumas aquisições já foram concluídas. Entre elas, 3 vídeos e uma instalação de **Ilê Sartuzi**, um dos cinco Artistas Selecionados como vencedores de 2021. A instalação intitulada *vedetes* consiste em um rosto formado por uma máscara de látex com articulação mecânica aparente, onde são feitas projeções descompassadas de bocas. Ilê explica que: ‘*vedetes*’, se articula em lógicas de superfícies, buscando explicitar a imagem enquanto superficialidade (sem profundidade), que é a condição mesma das *vedetes*. Todavia, a obra guarda uma ambiguidade de apresentar essas imagens enquanto superfície, deformadas pelo movimento maquinal-repetitivo e, ao mesmo tempo, seduzir o observador com as imagens mesmas do consumo dessas figuras, de seus lábios e seu charme frente às câmeras”.

Uma outra jovem artista, indicada pela primeira vez no PIPA 2021, foi **Ana Frango Elétrico**, uma artista multimídia que transita pelas artes visuais, poesia e música. O Instituto adquiriu uma pintura acrílica sobre tela e três estampas. São impressões sobre veludo que surgem a partir de um pensamento rítmico musical relacionado com padronização e programação. No caso dessas três obras, Ana visa obter textura e plasticidade a partir do veludo, tentando propor uma vertigem e onda magnética ou sonora a partir da desordem ou leve assimetria de símbolos e formas comuns.

**E continuaremos adquirindo para o acervo obras de artistas que fazem parte da história do Prêmio, independente da edição participada.**



### Gê Viana

“Sobreposição da História”, 2019, plantação de cana no Jaca, Jardim Canadá, MG. Jamaicanos cortando cana (1880). Lambe-lambe em sacos de ráfia, 160 x 200 cm [doação da artista] // “Sobreposição da História”, 2019, sugar cane plantation at Jaca, Jardim Canadá, MG. Jamaicans cutting sugar cane (1880). Street posters in raffia sacks, 160 x 200 cm [artist donation]



### Randolpho Lamonier

“Canções para uma semente”, 2021, costura, bordado e aplicações de miçangas sobre tecido e cordas, 65 x 75 cm [doação do artista] // “Canções para uma semente”, 2021, sewing, embroidery and beads applications on fabric and ropes, 65 x 75 cm [artist donation]

In the exhibition held by the Institute this year at Paço Imperial, running parallel to the Prize exhibition, works by other artists from the collection were presented, including **Aleta Valente, Ana Paula Oliveira, André Grifo, Bárbara Wagner, Daniel Beerstecher, Elias Maroso, Isaías Sales (Ibã Huni Kuin)** and **Jaider Esbell**, as well as the aforementioned **Ana Frango Elétrico, Yukie Hori** and **Inês Bonduki**.



By September 2021, the PIPA Institute collection had 145 works and 225 pieces (the difference between the numbers is because some of the works are made up of more than one piece, either donated by the artists or acquired). The complete collection can be viewed on the institute's website at: <http://www.institutopipa.com/pt/colecao-de-arte/>.

—



Na exposição que o Instituto apresentou este ano no Paço Imperial, em paralelo à exposição do Prêmio, trabalhos de outros artistas da coleção foram apresentados, como de **Aleta Valente, Ana Paula Oliveira, André Grifo, Bárbara Wagner, Daniel Beerstecher, Elias Maroso, Isaías Sales (Ibã Huni Kuin), Jaider Esbell**, além das já mencionadas **Ana Frango Elétrico, Yukie Hori** e **Inês Bonduki**.

Até setembro deste ano, o acervo do Instituto contava com 145 obras e 225 peças (a diferença no número se dá pois algumas obras são constituídas de mais de uma peça, tanto recebida em doação dos artistas como via aquisições). A coleção completa pode ser vista online no site do Instituto - <http://www.institutopipa.com/pt/colecao-de-arte/>.

—



**Ana Frango Elétrico**  
“Te acompanhei nesse xadrez I”, 2021, impressão em veludo, 1/1, 100 × 100 cm  
// “I Was With You During This Chess Match I”, 2021, print on velvet, 1/1, 80 × 80 cm



Vista da exposição // Exhibition view





**Yukie Hori e Inês Bonduki**  
**"De noite penso no dia, de dia penso na noite / 夜は昼を思い、昼は夜を思う (Yoru ha hiru wo omoi, hiru ga yoru wo omou)"**, fotografia digital, pigmento mineral sobre Kozo White (110g/m<sup>2</sup>) e madeira, 43 × 160 cm (cada) //  
**"De noite penso no dia, de dia penso na noite / 夜は昼を思い、昼は夜を思う (Yoru ha hiru wo omoi, hiru ga yoru wo omou)"**, digital photograph, pigment on Kozo White (110g/m<sup>2</sup>) and wood, 43 × 160 cm (each)

The PIPA Prize is therefore just one part of the broader scope of work undertaken by the PIPA Institute, which includes its research platform, critical content, collection, exhibitions, acquisitions, commissions and projects like PIPA at Home.

It is worth reminding that the PIPA Institute is an independent, private, not-for-profit institution with limited resources that receives no funding from tax incentives.

The PIPA Institute stands by the belief that by investing in Brazilian contemporary art, we may help bring about a more plural, more integrated, less unequal future.

See you in 2022!



Vista da exposição // Exhibition view

O Instituto quer mostrar que o Prêmio PIPA é apenas parte de um projeto maior que envolve a plataforma de pesquisa, conteúdo crítico, coleção, exposições, aquisições, comissionamentos e projetos como o PIPA em Casa.

Vale lembrar que o Instituto PIPA é uma instituição privada independente sem fins lucrativos, sem nenhum benefício fiscal, e com recursos limitados.

O Instituto PIPA acredita, acima de tudo, que o investimento na arte contemporânea brasileira é uma aposta na possibilidade de um futuro mais plural, mais integrado e menos desigual.

Até 2022!



# Créditos Credits

## Fundação PIPA

PIPA Foundation

Trustees

**Roberto Vinhaes**  
**Lucrécia Vinhaes**  
**Luiz Motta**

## Instituto PIPA

PIPA Institute

Conselho // Board

**Roberto Vinhaes**  
**Lucrécia Vinhaes**  
**Luís Antônio de Almeida Braga**

Curador // Curator

**Luiz Camillo Osorio**

Coordenação Executiva //  
Executive Coordination

**Lucrécia Vinhaes**  
**Patrícia Bello**  
**Mariana Casagrande**  
**Alexia Carpilovsky**  
**Benjamim Farah**

Administração // Management

**Rodrigo Lobo de Andrade**  
**Áthilas Alves de Lima**  
**Arley Ramos da Silva**  
**Carmelina Abifadel**  
**Eleina Coutinho**  
**Luciene Marcello**  
**Marival Fontes dos Santos**

T.I.

**Luiz Motta**

Logotipo // Logo Design

**Roberta Vinhaes**  
**Carla Marins**

Vídeos // Videos

**Do Rio Filmes**

## Catálogo

Catalogue

Design Gráfico // Graphic Design

**Carla Marins**

Revisão // Proofreading

**Alexia Carpilovsky**  
**Lucrécia Vinhaes**  
**Mariana Casagrande**  
**Patrícia Bello**

Tradução // Translation

**Rebecca Atkinson**  
**Joseph John**  
**Verônica Reis**

PIPA 2020 Exposição dos Vencedores // PIPA 2020 Winners Exhibition

PIPA 2021 Apresentando os Artistas Seleccionados // PIPA 2021 Presenting the Shortlisted Artists

Aquisições Recentes Coleção Instituto PIPA // Recent Acquisitions PIPA Institute Collection

## Exposições

Exhibitions

Realização e Coordenação //

Realization and Coordination  
**Instituto PIPA**

Curadoria Aquisições Recentes

// Recent Acquisitions

Curatorship

**Luiz Camillo Osorio**

Design e expografia // Graphic  
and exhibition design

**Carla Marins**

Montagem // Setting Up

**Paço Imperial [Alexandre  
Silva // Ednilson Antonio  
Baptista // Joel Alves // Paulo  
Roberto Teixeira // Ronaldo  
Adolfo da Silva]**  
**Humberto Cenografia**  
**Instituto PIPA**

Iluminação // Light Design

**Danielle Medeiros**

Sinalização // Sign

**Gouveartes**

Fotos // Photos

**Jaime Acioli**

Vídeos // Videos

**Do Rio Filmes**

Apoio // Support

**Nextep Investimentos**  
**[Administração Instituto PIPA**  
**// PIPA Management]**

Equipe dos artistas //

Artist's team

GÊ VIANA

**Humberto Cenografia //**  
**O Arqueiro**

RANDOLPHO LAMONIER

**Rodrigo Mitre**

MAXWELL ALEXANDRE

**Raoni Azevedo // Marcella  
Klimuk // Lucas Tolezano //**  
**Daniel Frickmann // Michel  
Moreira // Renato Santos**

RENATA FELINTO

**Carolina Rodrigues de Lima //**  
**Lorraine Pinheiro Mendes //**  
**Edgard Gordilho // Alexandre**  
**D'Agostini // Silvio Feliz**  
**Ribeiro // Alex Plínio Ribeiro**  
**Alves // Thaís Alvarenga //**  
**Alan Barreto Bernardes //**  
**Marcos Felinto**

Performance

**Renata Aparecida dos Santos**  
**Felinto // Benedita Nzinga**  
**Felinto Trindade // Francisco**  
**Madiba Felinto Trindade //**  
**Gabriella Fernanda Almeida**  
**França de Oliveira // Luiz**  
**Antônio de Oliveira da**  
**Conceição // Maria Laura**  
**de Oliveira da Conceição //**  
**Maria Cecília de Oliveira da**  
**Conceição // Maria Catharina**  
**de Oliveira da Conceição**  
**// Kelly Santos da Silva //**  
**Gael da Silva Aguiar // Frida**  
**Santiago Ribeiro // Serena**  
**Santiago Quintela // Melissa**  
**Paz Santiago Quintela // Flora**  
**Sophia Santiago Ribeiro**

## Errata - Prêmio PIPA 2020

página // page 108

O texto “Renata Felinto: Ser (tão) doce na dureza”, é de autoria de Fabiana Lopes  
// The text “Renata Felinto: being (so) sweet in the hardness”, was written  
by Fabiana Lopes.

página // page 240

O título correto da obra “Sem Concerto #20”, de Pedro Victor Brandão, na versão  
em inglês é “No Repair #20”. O artista é representado pela galeria Portas Vilaseca  
e não realizou a residência ICCo / SP-Arte at Residency Unlimited (USA, 2014).  
// The correct title for the work “Sem Concerto #20”, by Pedro Victor Brandão,  
in the English version is “No Repair #20”. The artist is represented by Portas  
Vilaseca gallery, and he did not attend to the residency program ICCo / SP-Arte  
at Residency Unlimited (USA, 2014).

### Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

I59  
Instituto PIPA.  
Prêmio PIPA 2021 / Instituto PIPA ; tradução Rebecca  
Atkinson, Joseph John e Verônica Reis. — Rio de Janeiro :  
Instituto PIPA, 2021.  
260 p. : il. color. ; 25 cm

Texto em português e inglês  
**ISBN 978-65-88833-01-8**

1. Prêmios de Arte - Brasil. 2. Instituto PIPA.  
3. Prêmio PIPA.

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**

**2021**

Adriana Moreno  
Adriano Machado  
Agrade Camíz  
Alex Oliveira  
Ana Beatriz Almeida  
Ana Frango Elétrico  
Ana Hortides  
André Arçari  
Aoruaura  
Artur Cabral  
ASCURI  
Bruno Scharfstein  
Carolina Botura  
Castiel Vitorino Brasileiro  
Charlene Bicalho  
cosme sao Lucas  
Daíara Tukano  
Daniella Domingues  
Dayane Tropicacos  
Denilson Baniwa  
Dinho Araujo  
Eliana Brasil  
Elilson  
Elisa Arruda  
Elizabeth Degenszejn  
Gabriela Sacchetto  
Genilson Guajajara  
Geovanni Lima  
Gustavo Silvamaral  
Haniel Revignet  
Ilan Kelson  
Ilê Sartuzi

Ivã Coelho  
Jaider Esbell  
João Paulo Racy  
Jonas Arrabal  
Keila Sankofa  
Kika Carvalho  
Laiza Ferreira  
Leandro Muniz  
Letícia Lopes  
Lorena Ferreira  
Luana Vítra  
Luisa Almeida  
Lyz Parayzo  
Marcela Bonfim  
Maré de Matos  
Marina RB  
Natalia Marques - Emaye  
Nau Vegar  
Nídia Aranha  
Nina Lins  
Patrícia Teles  
Pedro Suzuki Ursini  
Priscila Rezende  
Rebeca Carapiá  
Renan Teles  
Ricardo Alves  
Rubiane Maia  
Ruth Albernaz  
Sara Não Tem Nome  
Thainan Castro  
Ventura Profana  
Victor Galvão

INSTITUTO



EST 2009

