



# BIE

Ministério da Cultura e  
Secretaria da Cultura,  
Turismo, Esporte e Lazer do  
Rio Grande do Sul  
apresentam a 11ª Bienal de  
Artes Visuais do Mercosul

# NAL

# 11

O TRIÂNGULO  
ATLÂNTICO





# **O TRIÂNGULO ATLÂNTICO**

*THE ATLANTIC TRIANGLE*

# Catálogo da 11ª Bienal do Mercosul

## Coordenação Editorial

José Francisco Alves

## Design Gráfico

Néktar Design

## Fotografias das obras na exposição e vistas gerais

Ding Musa – Especial para o Catálogo

Autoria quando não indicado o autor junto às imagens

## Créditos das fotografias

Cedidas junto às imagens

## Verbetes sobre os artistas

José Francisco Alves

## Tradução e Revisão / Português-Inglês

Nick Rands

## Tradução / Português-Inglês

Francesco Settineri

## Revisão / Português

Consuelo Vallandro Barbo

## Tradução / Alemão-Português

(Texto Alfons Hug)

Carla Bessa

## Tradução / Alemão-Inglês

(Texto Alfons Hug)

Christopher Cave

## Tradução / Francês-Inglês

(Texto Simon Njami)

Regan Kramer

## Tradução / Francês-Português

(Texto Simon Njami)

Marcela Vieira

## Revisão / Francês

Geneviève Remy

## Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul

Rua General Bento Martins, 24 – Conj. 1201 – Centro  
90010-080 Porto Alegre-RS Brasil  
secretaria@bienalmercosul.art.br  
+55 (51) 3254.7500  
www.fundacaobienal.art.br  
www.facebook.com/bienalmercosul/

## ISBN

978-85-99501-42-9

---

B588 Bienal 11 – O triângulo atlântico: catálogo da 11ª Bienal do Mercosul / organizado por José Francisco Alves. – Porto Alegre : Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2018. 304 p. il. 24x18cm.

Catálogo em edição bilíngüe: português e inglês.

1. Artes Plásticas. 2. Arte contemporânea. 3. Curadoria de arte. I. Hug, Alfons. II. Borghi, Paula. III. Macedo, José Rivair. IV. Njami, Simon. V. Título.

CDU: 73/76 (8) (058)

---

(Bibliotecária responsável: Morganah Marcon, CRB-10/1024)

Capa impressa em Supremo Duo Design 300g.

Miolo impresso em papel Alta Alvura Suzano 120g.

Famílias tipográficas: Gotham e Open Sans.

Gráfica Ideograf. Tiragem: 1500 unidades.



**BIENAL 11**  
O TRIÂNGULO ATLÂNTICO

*Curador-Chefe*  
Alfons Hug

*Curadora-Adjunta*  
Paula Borghi



FUNDAÇÃO  
**BIENAL DO MERCOSUL**

---

# SUMÁRIO

---

## TEXTOS DE ABERTURA • 6

- Cultura gera futuro • 6
- A Bienal do Mercosul no mapa da cultura • 7
- Ousada Bienal, Bendita Bienal • 8
- Triângulo sem limites • 9

## TEXTOS CURATORIAIS • 11

- O triângulo atlântico • 11
- Enredos do Atlântico • 19

## TEXTOS CONVIDADOS • 25

- A terra do possível • 25
- Dinâmicas Histórico-Culturais do “Triângulo do Atlântico” • 31

## ESPAÇOS • 37

## ARTISTAS • 52

- Adad Hannah • 54
- Alec Soth • 56
- Alonso + Craciun • 60
- André Severo • 62
- Andréas Lang • 68
- Anna Azevedo • 72
- Arjan Martins • 76
- Camila Soato • 80
- Chris Larson • 86
- Dalton Paula • 90
- Edinson Quiñones • 94

- Edward Burtynsky • 98
- El Anatsui • 102
- Eric van Hove • 106
- Faig Ahmed • 110
- Frank Thiel • 114
- George Osodi • 118
- Gustavo von Ha • 124
- Hector Zamora • 128
- Ibrahim Mahama • 134
- Igor Vidor & Yuri Firmeza • 138
- Iris Buchholz Chocolate • 140
- J. Pavel Herrera • 146
- Jaime Lauriano • 150
- Juliana Stein • 156
- Kemang Wa Lebulere • 160
- Leonce Raphael Agbodjelou • 162
- Leticia Lampert • 166
- Leticia Ramos • 168
- Lunara • 174
- Mame-Diarra Niang • 178
- Marco Montiel-Soto • 182
- Mario Pfeifer • 186
- Mark Dion • 188
- Mark Formanek • 192
- Martha Atienza • 196
- Mary Evans • 200
- Maxim Malhado • 204
- Melvin Edwards • 208
- Miguel Rio Branco • 212
- Mónica Millán • 216
- Omar Victor Diop • 220
- Pablo Rasgado • 226
- Paulo Nimer Pjota • 230
- Randa Maroufi • 234



Romy Pocztaruk • 236  
Sonia Gomes • 242  
Vasco Araújo • 246  
Vivian Caccuri • 252  
Viviane Sassen • 258  
Youssef Limoud • 262  
Zanele Muholi • 266  
Vozes Indígenas • 270

## **TRADUÇÕES EM INGLÊS • 275**

Culture generates  
the future • 275

The Mercosul Biennial on  
the map of culture • 275

A bold biennial,  
an auspicious biennial • 276

Limitless Triangle • 276

The atlantic triangle • 277

Tales of the Atlantic • 281

The Land of Possibilities • 282

The Historical/Cultural Dynamics  
of the “Atlantic Triangle” • 285

## **FICHA TÉCNICA • 288**

# CULTURA GERA FUTURO

Ao abordar os mais de 500 anos de trocas culturais no âmbito do Triângulo Atlântico, a 11ª Bienal do Mercosul abre importante espaço para a reflexão sobre a produção artística que evidencia o intenso intercâmbio de símbolos, valores, criações e modos de ser e estar entre Europa, América e África, empreendido ao longo do tempo.

Somos o resultado deste encontro. Para compreender nossa identidade como sociedade e como nação, devemos compreender o processo cultural estabelecido aqui a partir do mix entre as matrizes europeia, africana e indígena. A força da cultura deste país está em suas singularidades, produzidas a partir desta origem híbrida. É necessário refletir sobre nossa interação fundadora, destacar sua presença aqui e agora. Afirmar sua intensidade. Parabenizo a organização da Bienal por lançar um olhar sobre tema tão relevante.

A cultura tem um papel fundamental na construção de um país mais justo, mais democrático, mais inclusivo, mais livre e mais desenvolvido. É no campo da cultura e da arte que encontramos o espaço pleno da liberdade, em que princípios constitucionais de caráter vital se tornam objetivos, concretos, reais. Para além da dimensão simbólica, cultura também é economia e desenvolvimento. Temos enfatizado muito esta dimensão no Ministério da Cultura.

Não custa repetir, pois nem todos se dão conta disso. As atividades culturais e criativas são vocações brasileiras e contribuem muito para a geração de renda, de emprego, de inclusão, de valor e de felicidade. Já são responsáveis por 2,64% do PIB brasileiro, cerca de um milhão de empregos diretos e 200 mil empresas e instituições.

A Bienal do Mercosul é também um exemplo da potência econômica e integradora da cultura. Em 11 edições, gerou 11,8 mil empregos diretos e indiretos, reuniu mais de 5,4 milhões de visitantes e expôs 4.597 obras de arte produzidas por 1688 artistas de 61 países. Apoiada pelo Ministério da Cultura por meio da Lei Rouanet, não só movimentou a economia, mas também permitiu a revitalização de áreas urbanas e edifícios, como o Armazém Cais do Porto, restaurado pela Fundação Bienal para a quarta edição do evento. Merece todo o apoio do empresariado e da sociedade.

Está mais do que na hora de dar à cultura o lugar que ela merece no Brasil; de encarar a política cultural como política de promoção de desenvolvimento. Um desenvolvimento que não apenas gera riqueza, mas que também transforma, estimula, anima, reinventa e potencializa os indivíduos e o próprio país, gerando futuro a partir de sua história, de suas tradições e de suas singularidades.

**Sérgio Sá Leitão**  
*Ministro da Cultura*



# A BIENAL DO MERCOSUL NO MAPA DA CULTURA

A Bienal do Mercosul chega à décima primeira edição em 2018 sendo reconhecida como um dos maiores eventos dedicados à arte contemporânea latino-americana no mundo. Agora, na nova edição, com este currículo – e também com esta responsabilidade –, a Bienal do Mercosul volta a ultrapassar fronteiras. Sob o título *O Triângulo Atlântico*, o evento carrega uma proposta ousada: reunir artistas e coletivos de artistas – além de ações pontuais realizadas em quilombos localizados nas cidades de Porto Alegre e Pelotas – para que possa ocorrer uma avaliação das três pontas que há mais de cinco séculos interligam os destinos da América, da África e da Europa.

A base para essa proposta reside na busca de referenciais históricos e no interesse pelos pontos de convergência das forças artísticas dos três continentes que compõem o triângulo atlântico e também pelo resultado do encontro entre as culturas indígena, europeia e africana. Através da perspectiva artística é possível compreender melhor o processo cultural e o intenso trânsito de religiões, idiomas, tecnologias e artes.

Durante quase dois meses – entre os dias 6 de abril e 3 de junho –, estes temas estarão em pauta. Será uma discussão plural e descentralizada, ocupando

espaços como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, o Memorial do Rio Grande do Sul, o Santander Cultural, a Praça da Alfândega e a Igreja Nossa Senhora das Dores, todos no Centro Histórico de Porto Alegre. A Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer do Estado do Rio Grande do Sul se orgulha de fazer parte deste projeto. Trata-se de uma parceria sólida que se dá em pelo menos duas frentes: na cedência dos equipamentos culturais do Estado para a realização das atividades e no financiamento continuado e ininterrupto via Lei de Incentivo à Cultura, com um total de mais de R\$ 27 milhões de investimento em todas as suas edições.

Assim, acreditamos que a Bienal do Mercosul atingiu um estágio de maturidade e crescimento profissional, além de uma considerável importância como plataforma para exibir a produção artística contemporânea. E mais: a relevância de uma mostra como a Bienal do Mercosul é fazer com que a arte esteja cada vez mais ao alcance das pessoas, sejam elas especialistas ou não, pois ela tem a missão de formar novas gerações através da sensibilidade artística e de ações educativas.

**Victor Hugo**

*Secretário de Estado da Cultura,  
Turismo, Esporte e Lazer  
Governo do Estado do Rio Grande do Sul*

# OUSADA BIENAL, BENDITA BIENAL

Se você estiver lendo esse depoimento, acredite: esta edição da Bienal do Mercosul, a décima primeira, consolida o evento como o ponto mais alto do calendário gaúcho em relação às artes visuais.

Histórica por sua significação conceitual e ousada em sua forma, todos aqueles que trabalham por uma cultura mais significativa devem saudar essa 11ª edição para muito além de sua resistência aos duros tempos que todos nós, artistas, produtores culturais e sociedade civil, enfrentamos. Por isso mesmo, porque nada é fácil quando o assunto é cultura, é que devemos louvar uma iniciativa como essa, artisticamente tão relevante.

Num momento em que exposições e performances são objeto de intensa discussão e censura, há que se prestar atenção à programação da nossa Bienal e seu revigorante sopro em favor da liberdade de expressão. Sem ofender a ninguém, sem entrar em polêmicas de cunho duvidoso, a Bienal se alinha ao único e necessário modo de encarar discursos alienantes: com a dose necessária de informação, ousadia e determinação, ao lado de artistas e criadores, com um conteúdo de intensa provocação estética e política.

Nenhum evento desse porte é feito sozinho. Há uma gigantesca equipe trabalhando nos bastidores para

que a Bienal atinja um público expressivo e carente de eventos relevantes. Mas nenhum evento e equipe desse porte, registre-se, chega aos resultados da meta traçada sem o comando firme de alguém visionário, determinado e de trabalho incansável. Esse “alguém”, na Bienal, tem nome e sobrenome: Gilberto Schwartzmann. O trabalho de Gilberto é extraordinário. Nenhum elogio será suficiente para abarcar a dimensão de sua eficiência e entusiasmo em relação à Bienal.

Ao dar protagonismo ao “Triângulo Atlântico”, a Bienal traz para o centro de sua concepção movimentos e minorias que, desde sempre, merecem espaço e ressonância. A arte em si, desde os primórdios da civilização ocidental, tem sofrido inúmeras tentativas de enquadramento. Seu papel é justamente esse: desafinar o coro dos contentes, como diriam os poetas Torquato Neto e Waly Salomão.

Em anos futuros, estaremos dimensionando o impacto dessa realização. Por qualquer ângulo que examinemos a 11ª Bienal do Mercosul, sob seu prisma artístico, social, político e inclusivo, temos de aplaudi-la de pé. Conceito, curadoria e organização – tudo contribui para fazer desta uma edição histórica.

Longa vida à nossa Bienal do Mercosul!

**Luciano Alabarse**

*Secretário Municipal da Cultura*

*Prefeitura Municipal de Porto Alegre*

# TRIÂNGULO SEM LIMITES

Numa folha de papel com os contornos dos continentes banhados pelo Atlântico, Alfons Hug rabiscou nomes, regiões e circunstâncias que o levaram à escolha da temática e dos artistas que integram esta mostra de arte contemporânea.

Assim se revela o olhar do curador do “Triângulo Atlântico”, tema escolhido para a 11ª Bienal do Mercosul, uma representação metafórica dos três principais fluxos humanos que compõem nossa identidade cultural ainda em sedimentação.

E, para compreender o que a arte traz à superfície, como resposta a estes movimentos humanos que têm como pano de fundo o Oceano Atlântico, há que se lançar o olhar mais longe neste mapa.

O acervo que integra esta edição da Bienal do Mercosul deixa ver ao visitante a preocupação do curador e de sua talentosa curadora adjunta, Paula Borghi, em reunir obras e artistas que nos projetem além dos limites latino-americanos.

E não poderia ser diferente. Para revelar indícios na arte produzida por quem navega pelos mares do “Triângulo Atlântico”, há que entendê-lo como uma ponte imaginária sem limites territoriais e que acaba dentro de nós mesmos.

Como um país como o nosso, que recebeu o maior contingente de escravos africanos que aportaram na

América, cultivada de forma premeditada a invisibilidade do negro na cultura e na arte? Se não enfrentarmos questões como esta, jamais seremos uma verdadeira nação.

Por estas e outras razões, a vinda de um expressivo número de obras de artistas africanos e afro-brasileiros é da maior importância. Também o é a oportunidade de ouvirmos sons de dialetos indígenas na nave principal de uma igreja ou de lançar metáforas sobre o tempo no centro de uma praça.

Mas se a mostra aspira à contemporaneidade, deverá sangrar outras feridas, como a da intolerância, da desigualdade e do cerceamento das liberdades. Para que a 11ª Bienal do Mercosul cumpra o seu papel, mesmo que pelo avesso, deve não apenas mostrar a beleza da arte, mas fazer uso dela para provocar tensões e estranhamentos.

Assim, urge salvaguardar o caráter libertário da arte. Para que se realize seu destino atávico de tirar-nos da calma e nos lançar ao cume de explosões sublimes. E que, por meio da beleza, possamos jogar para longe o previsível, para que, livre, a arte nos ajude a entender o nosso tempo e para onde sopram os novos ventos.

**Prof. Gilberto Schwartzmann**

*Diretor-Presidente da Fundação Bienal do Mercosul  
Presidente da 11ª Bienal do Mercosul*



# O TRIÂNGULO ATLÂNTICO

ALFONS HUG

Curador-Chefe da 11ª Bienal do Mercosul

Depois de dedicar-se no passado, em primeiro lugar, à América Latina, a 11ª edição da Bienal do Mercosul lança agora um olhar mais abrangente para o Atlântico, mais especificamente para aquele triângulo mágico que liga os destinos da América, África e Europa há mais de 500 anos.

---

**Todos os oceanos são imensos celeiros de história e cultura; porém, nenhum deles supera o Atlântico em sua acumulação de dramas e cataclismos que mudariam o curso da história mundial para sempre.**

---

O Atlântico sempre foi, desde a sua primeira travessia no ano de 1492, cenário para permanentes transposições de fronteiras, incluindo aquela entre o Novo e o Velho Mundo. A sua costa ocidental permaneceu desconhecida por muito tempo, e até mesmo a sua descoberta deve-se a um mal-entendido, já que os primeiros navegadores europeus acreditavam ter encontrado a Índia. De fato, as ilhas anglófonas do Caribe são chamadas até hoje de *West Indies* (Índias Ocidentais).

O oceano Atlântico testemunhou também os maiores movimentos migratórios da história do homem, entre voluntários e involuntários. À frente do chamado de Goethe: "*Amerika, du hast es besser*" (América: uma vida melhor!), mais de 60 milhões de europeus fugiram da pobreza em busca de um futuro mais iluminado nas novas terras ocidentais, enquanto pelo menos 12 milhões de africanos eram traficados como escravos para o Brasil, as Antilhas ou os Estados Unidos.

E como se a fronteira entre o Velho e o Novo Mundo não fosse suficiente, Espanha e Portugal traçaram mais uma linha divisória com o Tratado de Tordesilhas (1494), o que viria a ter consequências

políticas e culturais abrangentes e isolaria o Brasil do resto da América do Sul.

Porém, o Tratado de Tordesilhas não é só uma demarcação histórica das áreas de influência espanhola e portuguesa no Atlântico, mas antes reflete um ato de húbriis hegemônica sem par: a audácia de reclamar para si, do Polo Norte ao Polo Sul, a totalidade dos hemisférios ocidental e oriental – o primeiro no caso da Espanha, o segundo para Portugal, cujo foco de interesse estava menos na América do que nas suas propriedades lucrativas na Ásia Oriental, sobretudo nas Ilhas Molucas. Para poder alcançá-las com segurança pela via marítima, Portugal instalou bases ao longo de toda a costa africana ocidental no fim do século XV, o que levou, por outro lado, à emergência da África no cenário atlântico.

Pré-requisito para esses avanços foram duas inovações técnicas de importância inestimável: O desenvolvimento de um novo tipo de navio no século XV, a Caravela Latina, sob a regência de D. Henrique, assim como a criação do sistema de navegação astronômica, com o qual pôde-se alcançar o Hemisfério Sul pela primeira vez.

## O bairro brasileiro

Em pleno centro de Lagos, na Nigéria, encontra-se o Brazilian Quarter, um bairro que lembra o centro histórico do Rio de Janeiro ou de Salvador da Bahia, construído pelos assim chamados "retornados", ex-escravos regressos do Brasil que representavam mais de 10% da população em 1880. Lá eles formaram rapidamente a elite da cidade, guardando o sobrenome português até hoje. Ainda existe até mesmo uma escola de samba. Houve uma migração de regresso parecida para o Benim, o Togo e Gana, assim como um fluxo de ex-escravos norte-americanos retornando para a Libéria e a Serra Leoa.

Para os retornados, chamados de amarôs ou agudás em iorubá, a África era sinônimo de uma promessa – a promessa de uma retomada da história e da dignidade. A sua origem não se encontrava atrás, mas diante deles.

Construída por engenheiros brasileiros, a Water House, assim como a Eburn House ou a Shitta Bey Mosque e alguns outros monumentos históricos da antiga Lagos estão corroídos pelo tempo e fundem-se a um passado que, agora, corre o risco de ser varrido pela megacidade com seus atuais 22 milhões de habitantes.

Mas, por ora, a nostalgia ainda leva os moradores a resistir ao declínio no Bairro Brasileiro.

Em Lagos, nunca se sabe se as pessoas constroem a sua cidade ou se são elas mesmas as pedras da construção, e, para cada problema que solucionam, Lagos cria um novo, numa sucessão interminável de provações.

Toda a costa da África Ocidental e Central está coberta de testemunhos arquitetônicos do tráfico de escravos, seja a Ilha de Gorée, no Senegal, ou o Castelo de Elmina e a Colônia de Brandemburgo, também chamada Grande Friedrichsburg, em Gana; Uidá, em Benim, as Ruínas de Bimbia na República dos Camarões, a Fortaleza de São Miguel, em Luanda ou o assim chamado *Point of no Return*, em Badagri, na Nigéria. E o Rio Escravos no Delta do Níger, que carrega no próprio nome a sua sombria sina.

Do outro lado do Atlântico, no Rio de Janeiro, os fundamentos do antigo mercado de escravos no Cais do Valongo vieram à tona durante obras de escavações para as Olimpíadas. Ali foram vendidos mais de um milhão de escravos entre os séculos XVI e XIX.

Nos últimos anos, uma Pequena África foi construída em torno do Cais do Valongo, com galerias e centros culturais afro-brasileiros. Mais da metade dos onze milhões de cariocas são afrodescendentes. Não é de se admirar, portanto, que o legado cultural africano seja o foco de tantas discussões nos dias de hoje.

Próximo ao Cais do Valongo encontramos o Morro da Providência, a primeira favela do Rio, onde havia, até o começo do século XX, um mercado clandestino para o tráfico de escravos. Ali, a busca

por vestígios ganha um caráter quase forense, pois até um cemitério de escravos foi descoberto recentemente.

Da perspectiva arejada e fresca do alto do Corcovado, mal se pode imaginar os dramas sociais anônimos, a luta diária pela sobrevivência em uma economia precária, a violência latente e os desgastes emocionais dos que estão submetidos ao calor sufocante lá em baixo.

Em uma de suas canções, Gilberto Gil denominou essa imagem complexa de “O paraíso paradoxo”, referindo-se à intransponível ambivalência entre beleza natural e exiguidade humana. Para Pablo Neruda, por sua vez, o Rio era uma “esmeralda extraída do sangue”.

O Rio Grande do Sul, assim como todo o Sul do Brasil em geral, é considerado comumente como “terra de brancos” por conta da imigração em massa de europeus no século XIX, sobretudo italianos e alemães. O que se esquece é que, a partir de 1737, já havia escravos no Rio Grande do Sul, usados como mão-de-obra no temido trabalho nas charqueadas. Fato é que, no começo do século XIX, a parcela de escravos em relação ao total da população daquela área era de 30% e, com isso, mais alta do que no Rio de Janeiro ou Salvador.

Testemunhos desta presença africana são, até hoje, os 130 quilombos no Rio Grande do Sul, cinco deles na capital.

Porto Alegre é uma cidade tipicamente atlântica, não só pelo fato de os primeiros colonos virem dos Açores, mas também porque a sua história reflete todas as particularidades desse oceano de forma exemplar.

O Bairro Brasileiro em Lagos, o antigo mercado de escravos no Rio, assim como os quilombos, compõem um eixo que poderíamos chamar de Atlântico Negro, um complexo entrelaçamento de componentes políticos, econômicos e culturais dos dois lados do oceano, indo do Rio da Prata no Uruguai a Nova York e de Dacar à Cidade do Cabo. Por outro lado, em rigor, teríamos que ampliar esse espaço até a Europa, já que foi este o continente que criou o tráfico de escravos e que mais se beneficiou do triângulo transatlântico.

A partir de 1942 o Atlântico transforma-se em uma verdadeira plataforma de interdependências para as economias da África, América, Caribe e Europa. Enquanto fusão de regiões relativamente autônomas, essa constelação passa a ser o motor de mudanças históricas sem precedentes. Os afrodescendentes formavam o núcleo dessa dinâmica, pois todo o complexo do tráfico transatlântico de escravos, em cujo centro estavam as plantações no Brasil, no Caribe e na América do Norte, constituiu um elo importante no surgimento do capitalismo moderno. "Slavery is capitalism with its clothes off" [A escravidão é o capitalismo sem roupas] (Paul Gilroy).

Com exceção do Alasca e da costa norte-americana do Pacífico, praticamente todos os portos americanos foram pontos de transbordo de escravos – até mesmo cidades como Buenos Aires, Montevidéo ou Valparaíso, o que geralmente não se supõe. Se o número de afrodescendentes na Argentina hoje é relativamente baixo, isso se deve, basicamente, à Guerra do Paraguai (1865), na qual os batalhões de negros foram sistematicamente dizimados.

A atual supremacia das metrópoles do Norte só é possível graças aos lucros obtidos no histórico comércio triangular: armamentos da Europa para a África, escravos da África para a América, açúcar e algodão da América para a Europa.

Embora a escravidão no século XVIII já fosse considerada a representação do mal em si, e a sua antítese conceitual, a liberdade, fosse apregoadada pelos pensadores do Iluminismo na Europa como o bem maior, a escravização de milhões de africanos continuou intensificando-se até que, em meados do século XVIII, a totalidade do sistema econômico ocidental era dependente dela. E foi esse desenvolvimento que, paradoxalmente, proporcionou a propagação dos ideais iluministas pelo mundo. Os mesmos filósofos que exaltavam a liberdade como condição natural do ser humano aceitaram a exploração do trabalho escravo nas colônias como parte do inevitável curso da história.

Da perspectiva cultural, a diáspora do Atlântico Negro tornou-se espantosamente produtiva, pois impulsionou um processo de criouliização, levando a um intenso intercâmbio de religiões, idiomas, tecnologias e artes. Concepções totalmente

distintas de natureza, tempo e espaço transformaram-se e reformaram-se, num sistema extremamente dinâmico. A diversidade cultural dos escravos africanos, composta de centenas de idiomas e grupos étnicos, não ficava em nada atrás daquela da população indígena.

O Novo Mundo passa a ser a foz para onde correm os mais diferentes afluentes culturais, a "terra vazia" onde pessoas de todas as partes do mundo se encontraram, depois de os colonizadores europeus terem dizimado a população indígena. Ninguém, com exceção dos índios, pertencia originalmente a esse lugar, nem os europeus nem os africanos, os asiáticos ou os árabes. Em rigor, até os nativos também foram imigrantes quando chegaram da Ásia pelo Estreito de Bering, há vinte mil anos.

O Novo Mundo é o lugar no qual assimilações e justaposições culturais foram negociadas, onde a diáspora instalou-se sobre uma *terra incógnita*. Ele tornou-se o símbolo da própria migração, do viajar, do estar permanentemente em movimento e da incerteza do regresso.

---

**Assim, o Atlântico não nos leva a um país com uma cultura nacional rígida, mas antes fluída e híbrida. O caráter aberto do mar permite tanto o entrelaçamento quanto a movimentação. E a irresistível força do oceano pode também agir como uma forma alternativa de poder que suspende a ideia tradicional de soberania territorial.**

---

Sob essa perspectiva, os barcos dos refugiados que hoje vêm da África do Norte para aportar em Lampedusa ou Sicília talvez mereçam uma nova interpretação. Ou seriam eles apenas uma contestação a Heródoto, que mais de quatrocentos anos antes de Cristo escreveu o seguinte:

*Sem temer por nossas vidas nem pelo dinheiro, a cada ano enviamos um barco à África em busca de respostas para as seguintes perguntas: Quem são vocês? O que decretam as suas leis? Que língua falam? Eles, porém, nunca enviam um barco até nós.*

O fluxo dos refugiados africanos é uma resposta tardia à Conferência do Congo realizada em Berlim

(1885), na qual a África foi partilhada entre as potências colonialistas europeias. O continente sofre as consequências desta demarcação de fronteiras até hoje.

Vale pensar nessa arbitrariedade colonialista ao se observar a recente onda de refugiados em direção ao Norte, movimento que vem ganhando dimensões bíblicas e é alimentado pelo êxodo rural, por mudanças climáticas, conflitos internos e, não menos relevante, por uma dinâmica demográfica sem precedentes que levará a população do continente a se quadruplicar ao longo do século, passando de 1,2 bilhão a aproximadamente 5 bilhões de habitantes. Com isso, a África abrigará quase metade da população mundial no ano 2100, segundo estimativas da ONU. Até lá, a megacidade de Lagos – atualmente uma das metrópoles com a mais alta taxa de crescimento – será provavelmente a maior cidade do mundo. Em 1950 a cidade tinha quase 500.000 habitantes, hoje já são 22 milhões.

Essa convulsão demográfica – que se anuncia como um leve tremor e colocará o continente e o mundo diante de desafios insuspeitáveis – é ainda mais surpreendente quando consideramos que a população da África esteve praticamente estagnada devido ao tráfico de escravos entre os séculos XVII e XIX.

Se até o século XIX, os grandes dramas tiveram como cenário o Atlântico do Sul, eles agora transferiram-se com todo o furor para o Atlântico do Norte.

Lá, as catástrofes estão se acumulando em intervalos cada vez mais curtos, de modo que podemos chamar o século XX de “século breve”: Primeira Guerra Mundial, Revolução Russa, Segunda Guerra Mundial, Guerra Fria e Cortina de Ferro, Pacto de Varsóvia e OTAN, etc.

É interessante como a formação de alianças políticas – como, por exemplo, a OTAN – afetam também as artes. A partir dos anos 60, desenvolveu-se uma estética hegemônica específica do Atlântico do Norte, primeiramente sobre o eixo Nova York – Colônia, vindo depois a incluir Londres e Berlim. Esta estética fez com que artistas dos países da OTAN dominassem exposições como a Documenta ou a Bienal de Veneza até o início dos anos 90. Ou seja: o princípio de Aliados e não-Aliados foi transferido também para o campo das artes.

Poderia a arte ocidental ser então considerada uma arte tribal?

### **Arte africana**

A África moderna vive uma época densa como nenhum outro continente. Ela mal completou cinquenta anos de idade e, com isso, é insignificamente mais velha do que a média de sua população atual. Ao mesmo tempo, ela ainda não se abriu de todo à industrialização e, de fato, grande parte da economia ainda consiste em escambo.

Porém, nos últimos anos, pôde-se observar um crescimento expressivo da produção artística nos centros urbanos. A África, como último continente, torna-se enfim parte do panorama artístico global, com todas as vantagens e desvantagens que disso advêm.

Ao mesmo tempo, foram inauguradas várias bienais na própria África, entre outras em Dakar, Joanesburgo, Marraquexe, Bamaco, Cairo, Campala, Luanda, São Tomé e Príncipe, assim como em Lubumbashi, no Congo, além de vários espaços para arte contemporânea e feiras de arte em quase todos os países importantes da região.

Com isso, a arte africana contemporânea livrou-se de dois preconceitos de longa data: por um lado, o estigma do artesanato e da “arte de aeroporto”, por outro, de atribuições etnológicas.

Como acontece em todo o mundo, a arte contemporânea africana encontra-se num processo permanente de renovação criativa. E, ainda que sejam inegáveis as consequências do colonialismo, não se pode subestimar a importância do intercâmbio artístico na passagem do período colonial para o pós-colonial e, neste contexto, a reação dos artistas à época que antecedeu a independência.

Não surpreende que um continente do tamanho da África tenha fabricado uma profusão de arquivos estéticos com raízes em pelo menos três legados: a cultura indígena, o cristianismo e o islamismo, que coexistem num espaço estreitíssimo, como acontece na Nigéria. Os países do Golfo da Guiné não só abrigam cerca de mil grupos étnicos diferentes, mas ainda elementos anglófonos, francófonos, lusófonos e até hispânicos e árabes.

Entre o Senegal e a África do Sul, o Sudão e Angola, a identidade africana moderna é cunhada por toda uma



gama de encontros e interações culturais, por intercâmbios e aculturações. E se, no início, esses fenômenos tangiam basicamente a Europa e a América, no decurso da globalização eles agora se estendem também para a China, a Índia e o Golfo Pérsico.

Ou seja, a arte africana movimenta-se nas zonas de tensão entre diferentes arquivos: tradicionais e modernos, coloniais e pós-coloniais, locais e globais, cosmopolitas e aqueles influenciados pela diáspora.

---

**Por outro lado, ao contrário da arte ocidental, que é estruturada, ou melhor, confinada em uma sequência rígida de estilos, a arte africana contemporânea tem a vantagem de não ser ditada por nenhum cânone e poder orientar-se estritamente no aqui e agora.**

---

Para compreender a África atual em todos os seus contrastes extremos, é aconselhável comparar São Tomé e Príncipe com Lagos. O primeiro é um dos menores e mais pacíficos países do continente; o segundo, a apenas uma hora de voo de distância, é a maior cidade da África. Com mais de 22 milhões de habitantes, Lagos será a cidade mais densamente povoada do mundo em apenas uma geração, pois sua população ganha oitenta habitantes por hora, ou seja, 2.000 por dia ou 700.000 por ano.

Enquanto em São Tomé e Príncipe as lavadeiras ainda estendem seus lençóis coloridos para secar à beira do rio em meio a plantações seculares de cacau, como numa instalação artística sobre o meio ambiente, o Moloque Lagos devora, com sua bocarra insaciável, todos os que atravessam seu caminho na labuta diária.

E se São Tomé, esse idílio na linha do Equador, continua sendo poupado pela guinada do setor petrolífero no Golfo da Guiné, na Nigéria, assomam todas as perversões de uma sociedade que, como um potlatch que tudo devora, aposta no enriquecimento rápido e acaba perdendo todos os seus valores. Isso é comparável apenas com o que acontece atualmente na Venezuela.

A Bienal exhibe um antigo filme de propaganda de São Tomé, usado por Portugal há mais de cem anos

para convencer uma Europa cética dos méritos de sua administração colonial. Quase ficamos com a impressão de que, naquela época, a ilha estava mais inserida no comércio internacional. Hoje, apenas um avião por dia mantém o contato com o restante do mundo – o que, dependendo da perspectiva, pode tanto ser uma bênção como um esconjuro.

### **A exposição**

A Bienal oferece um panorama contemporâneo das dinâmicas e interdependências culturais do triângulo atlântico sem perder de vista algumas referências históricas.

Protagonistas dessa busca de vestígios transatlânticos são os setenta artistas de três continentes cujas obras abordam as dialéticas culturais dentro do triângulo. No processo, eles devem investigar quais as forças inovadoras que podem ser mobilizadas hoje na interação entre a América, a África e a Europa.

É deste triângulo pluricultural aberto para todos os lados e com enorme capacidade de absorção que brotam a tensão e a dinâmica culturais já descritas por Oswald de Andrade no seu “Manifesto Antropófago” de 1928. O Atlântico também dá à luz àquela criouliização à qual Edouard Glissant refere-se ao falar do sincretismo das culturas sul-americanas e caribenhas, fundamentalmente distintas das monoculturas atávicas que, seguindo a tradição, definem-se pela exclusão.

Os artistas centram seu interesse nestes pontos de interseção das culturas indígena, europeia e africana, de onde surge, conseqüentemente, um novo amálgama americano. E essa fusão está ainda longe de concluir-se, até mesmo porque influências de outras culturas continuam sendo incorporadas.

Mas a arte contemporânea também põe o dedo na ferida do triângulo atlântico ao abordar os conflitos e transtornos causados pelo embate de civilizações e classes sociais diferentes.

A Bienal orienta-se nos cinco temas seguintes:

1. Travessias do Atlântico
2. Matrizes Africanas
3. Cultura Indígena
4. Fluxos Migratórios e Diáspora
5. Indivíduo e Sociedade

A 11ª Bienal do Mercosul está concentrada no Centro Histórico de Porto Alegre, utilizando os espaços do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, o Memorial do Rio Grande do Sul, o Santander Cultural, assim como a Praça da Alfândega. A poucos passos de distância encontra-se a Igreja Nossa Senhora das Dores, na qual será apresentada uma grande instalação sonora com oito línguas nigerianas e outras tantas línguas indígenas.

No âmbito da pesquisa para a Bienal no primeiro semestre de 2017 foram realizadas exposições com doze artistas no Bairro Brasileiro de Lagos, assim como no Espaço Saracura, no Rio de Janeiro. Outros artistas fizeram pesquisas de campo em quilombos no Rio Grande do Sul. Desta vez, um dos focos da mostra é a arte africana e afro-brasileira, apresentada pela primeira vez nessa completude na Bienal do Mercosul.

### **Cartografia dos artistas**

Nos trabalhos dos artistas oriundos de três continentes, surge uma cartografia complexa do Atlântico. Abordagens históricas de súbito colidem com realidades atuais, os trópicos com climas mais amenos e estratégias documentaristas com abordagens poéticas.

Este processo possibilita surpreendentes mudanças de perspectiva, por exemplo, quando uma artista europeia trabalha com iconografia africana, ou quando, em contraponto, um artista africano debruça-se sobre os fenômenos sociais europeus. O intercâmbio torna-se especialmente produtivo quando artistas afro-brasileiros pesquisam a África Ocidental ou africanos dedicam-se ao trabalho com arquivos brasileiros.

Nosso mapa Atlântico está repleto de posições artísticas que vão do Mar do Norte à Antártida e da costa leste norte-americana ao sul da África. A Bienal estende seu foco até aquele espaço tão fervorosamente disputado, no qual a civilização atlântica se encontra com a antiga Rota da Seda, suas religiões e valores, no Oriente Próximo.

Apesar das urgentes questões políticas e sociais que emergem deste tópico, a Bienal persiste enfatizando a singularidade dos processos estéticos e poéticos que, exatamente por estarem desprendidos da

loquacidade do dia a dia, permitem a construção de universos alternativos. Quanto mais dramáticos os acontecimentos, maior a relevância da forma na obra de arte.

### **Idiomas em extinção**

Das 6.000 línguas do mundo, 2000 são faladas na África e, dessas, 500 só na Nigéria. Com isso, o país ocupa o terceiro lugar no ranking mundial de diversidade idiomática, vindo logo depois de Papua Nova Guiné e Indonésia. A título de comparação: a Europa abriga somente 120 línguas.

As três grandes línguas africanas, hauçá, iorubá e igbo, cada uma delas faladas por milhões de pessoas, coexistem ao lado de dezenas de línguas menores, seriamente ameaçadas de extinção. 152 línguas têm menos de 5.000 falantes, o limite mínimo para a manutenção de uma língua. As línguas basa-kontagora, kiong, kudu-como, lere e njerep são faladas por menos de 100 pessoas e, com isso, desaparecerão ainda nesta geração.

Contudo, mesmo as grandes línguas como o iorubá e igbo correm risco de desaparecerem em longo prazo, pois a língua franca, o inglês, e o inglês pidjin, avançam inexoravelmente, e em muitas famílias não se cultiva mais nenhuma língua indígena.

Esse empobrecimento vem acompanhado de perda de identidade e desintegração social. Representantes da classe intelectual nigeriana chegam a falar de autoescravização.

A população indígena latino-americana soma aproximadamente 28 milhões de habitantes, ou seja, 6% da população total do continente. Espalhadas pelos seus vinte Estados, com exceção de Uruguai, Cuba, Haiti e República Dominicana, estão presentes línguas ameríndias numa totalidade de quase 600 idiomas, o que corresponde a 10% das línguas existentes no mundo.

Cerca de um terço delas está ameaçada de extinção, e mais um terço encontra-se numa situação crítica. Enquanto as línguas quíchua (Peru, Equador, Bolívia), guarani (Paraguai), aimará (Bolívia, Chile, Peru), e náuatle (México) têm, cada uma, vários milhões de falantes; no caso das línguas arara (Brasil), boruga (Costa Rica), pipil (Honduras) ou chorote (Argentina), são menos que mil falantes.

Enquanto no Brasil são faladas mais de 160 línguas, há poucas restantes na América Central. 85% das línguas existentes originalmente no ano de 1500 já foram extintas. A língua yámana, da Terra do Fogo, está neste caminho: tem apenas uma única falante restante: Cristina Calderón, nascida em 1938, em Puerto Williams, Chile.

É notável que a arte contemporânea tenha se voltado para o legado histórico nos últimos anos. Tudo indica que os jovens artistas não acreditem mais que possam resolver sozinhos os prementes problemas da atualidade. É quase como se houvesse um acordo secreto com os grandes mestres, um eco cuja força atravessa os séculos e que se apresenta como um leal companheiro de estrada para que não estejamos mais submetidos somente ao nosso raciocínio.

Ao mesmo tempo, a arte vem incorporando procedimentos das Ciências Naturais como a coleta, o registro e a classificação. Em sua época, Alexander von Humboldt já defendia a “análise estética de objetos da História Natural”. Ele utilizou várias vezes a expressão “Quadro da Natureza”, estabelecendo o fundamento iconográfico sobre o qual os artistas de hoje podem alicerçar seu trabalho.

A escolha das línguas para a exposição ocorreu não somente seguindo critérios como importância histórica e cultural do respectivo idioma e seu grupo étnico, mas também pelo grau de risco de extinção e o apelo estético. Além disso, os artistas definiram os temas e os tipos de texto (por exemplo, ficção, fábula, oração, peça de teatro, trabalho acadêmico).

Ao adentrar a igreja Nossa Senhora das Dores, o visitante ouve, num primeiro momento, o murmúrio indefinido e polifônico de várias vozes, uma tessitura de sons que lembra uma oração coletiva. Mas, assim que ele se aproxima das caixas de som, os diversos idiomas impõem-se de forma clara.

A redução radical da instalação ao elemento do som exige do visitante uma concentração intensa, que tanto mais lhe permitirá abdicar de elementos visuais quanto mais ele se dispuser a mergulhar no cosmo das línguas raras. Vale sublinhar ainda que todos os artistas trabalham em uma obra coletiva sem hegemonias nem hierarquias.

Com cada língua extinta, desaparece não só um legado linguístico valioso, mas também uma visão genuína de mundo e do meio ambiente.

Em verdade, todas as vidas humanas findas não compensam a perda de uma língua, pois é preciso uma língua para anunciar a morte de um ser humano.



# ENREDOS DO ATLÂNTICO

PAULA BORGHI

Curadora-Adjunta da 11ª Bienal do Mercosul

---

**Ê Calunga, ê! Ê Calunga!**  
**Preto velho me contou,**  
**preto velho me contou**  
**Onde mora a senhora liberdade**  
**Não tem ferro nem feitor\***

---

Paraíso do Tuiuti, vice-campeã do carnaval no Rio de Janeiro 2018, trouxe como tema de seu samba enredo a história do Brasil sob a ótica da escravidão desde a colonização até os dias de hoje. Celebrando os 130 anos da Lei Áurea, a escola de samba encenou a escravidão no Brasil, apontou para o racismo ativo em nossa sociedade e para as dificuldades dos trabalhadores brasileiros. A necessidade em abordar tais assuntos é latente e a arte é uma das formas mais efetivas para fazê-lo. Prova disso foi a repercussão do desfile, que poucas horas depois viralizou na internet. A apresentação entrou no canal do YouTube Brasil como o vídeo mais assistido e foi o assunto mais comentado no Twitter nacional, por exemplo.

O que foi vivido neste mês de fevereiro de 2018 não foi um acontecimento casual: está clara a urgência em abordar temas ainda velados. Porém, não deixa de ser surpreendente quando elementos performáticos e lúdicos conseguem comunicar de forma tão potente eventos que ainda seguem silenciados. Com esta força, a arte, seja ela popular ou contemporânea, se consolida como um dos principais meios para abrir as feridas e resgatar conflitos que estão longe de serem cicatrizados.

Não por acaso, a 11ª Bienal do Mercosul é inaugurada com a performance *Baile Show* da artista gaúcha Romy Pocztaruk, que celebra a obstinação da cultura de rua enquanto potência artística

libertadora. Em parceria com a bateria da escola de samba Imperatriz Dona Leopoldina e as cantoras Felipe Cato e Valeria Houston, Romy Pocztaruk homenageia o carnaval, o samba, a diversidade cultural e a própria escola de samba Paraíso do Tuiuti. Por isso, cada vez mais, falar do carnaval aqui é também falar da 11ª Bienal do Mercosul, é pensar como ambas as manifestações conseguem abordar assuntos correlatos. E neste ímpeto de trazer à tona uma história cheia de traumas, traz-se também a voz de muitos, seja através do carnaval ou de uma exposição de arte contemporânea.

## O Triângulo Atlântico

*O Triângulo Atlântico* traça a união de África, América e Europa em uma só narrativa, atentando para como o Brasil se (trans)forma nessa complexidade. Trata-se de olhar para o Atlântico e observar por meio da arte os desdobramentos de suas histórias, de tudo o que foi e do muito que ainda está presente.

Sob a perspectiva cultural, o encontro entre as culturas indígena, europeia e africana constitui a base de formação da identidade americana, ou melhor, de muitas américas. A diversidade cultural é um fator crucial para compreensão desta triangulação, contudo não se pode ser ingênuo quanto aos processos históricos de violência que a constroem. Tendo como foco a exploração colonial tanto na África como na América desde o século XVI, é a partir da travessia dessa imensa Calunga que os ventos e correntes abriram os caminhos marítimos que mudaram a história do mundo. Os movimentos migratórios que narram esse triângulo atlântico há mais de 500 anos, sejam eles de natureza voluntária ou involuntária, são marcados por muita tristeza e dor.

A migração forçada dos africanos escravizados pela colônia (independente de esta ser portuguesa,

inglesa, holandesa, etc.) é um dos fatores cruciais para compreender a construção da América, uma vez que “quanto mais longe e isolado o escravo estivesse de sua comunidade nativa, mais complexa seria a sua mudança em fator de produção, mais profícua a sua atividade”. No Brasil, a escravidão dos povos africanos foi mais eficaz em sentidos econômicos do que a dos nativos, contudo a relação dos portugueses com os indígenas não foi menos perversa.

Não é possível afirmar ao certo a quantidade de africanos escravizados que foram trazidos às Américas, mas estima-se que cerca de 10 milhões de humanos foram apartados de sua terra à força, sendo 6 milhões destinados ao Brasil. O número é incerto não apenas pela falta de documentação, como também pelo tráfico ilegal. Em percentuais comparativos para nossa atualidade, o tráfico negreiro na América movimentou “a mesma” quantidade de pessoas que habitam hoje Portugal.

---

### Admitindo a escravidão africana como um dos grandes holocaustos da história da humanidade, é contraditório observar como o pensamento europeu do século XVIII conseguia ser escravocrata e iluminista ao mesmo tempo.

---

Enquanto em 1789 acontecia a Revolução Francesa, com base nos ideais de liberdade, igualdade e fraternidade, era sob os argumentos de que o africano escravizado obtinha a consciência de sua liberdade somente através do trabalho ou que o processo de trabalho o re-humanizava que os mesmos pensadores construíam seus discursos. É nesta dicotomia de juízos que os filósofos incitavam o livre-arbítrio de uns e a exploração de outros.

Ademais, o comércio marítimo do Brasil colônia se concentrava na produção de valores de troca destinados ao trato. Era mais conveniente cultivar tabaco, mandioca e fabricar cachaça, por exemplo, para trocar por africanos adultos, do que investir na produção de alimentos e condições mínimas para eles. A pilhagem negreira era a grande empreitada pelo capital mercantil, o escambo entre humanos e bens de consumo marcava o mesmo peso na balança.

Com base na negociação de produtos em troca de seres humanos, a triangulação marítima entre a Europa, África e América carimba os três primeiros séculos de colonização, quando o africano é tido como mera mercadoria, uma peça marcada a ferro e tributada pela coroa. E, para melhor compreender como funcionava este mercado negreiro, é preciso enxergar outra força que estava por trás das caravelas e suas mercadorias: o terceiro poder.

A Igreja estava de tal forma presente nas negociações do tráfico humano que em 1690 o governador geral de Angola incluiu na legislação que a venda de escravos se comprometia unicamente “a quem professe a lei de Nosso Senhor Jesus Cristo para que os instrua”. Concomitantemente, as religiões de matriz africana não só eram proibidas em solo americano, como em sua terra natal os africanos em cativeiro passavam por uma série de rituais para esquecimento de suas crenças e origens.

Nas palavras do historiador Luiz Felipe Alencastro, “o padre Antônio Vieira interpreta o tráfico negreiro como um ‘grande milagre’ de Nossa Senhora do Rosário: extraídos da África pagã, os negros podiam ser salvos para Cristo no Brasil Católico (...) os holandeses adotam doutrina similar: o calvinismo reinante em suas colônias americanas iria resgatar a alma dos negros lá levados.” Com efeito, a religiosidade segue até os dias de hoje atuando como uma ponte muito importante, vide suas relações sincréticas.

Atentando-se para essas reverberações culturais e sociais que refletem diretamente na atualidade, a 11ª Bienal do Mercosul perpassa os movimentos dispóricos através da perspectiva contemporânea e multicultural. Pela força da poética em diálogo com a história, a exposição constrói uma linha de pensamento que aborda problemáticas relativas à miscigenação oceânica em encontro com as artes. Com o olhar atento aos fluxos migratórios busca-se compreender a relação entre indivíduo e sociedade estabelecida a partir da travessia desse Atlântico, do comportamento humano e sua organização.

A cidade e seus indivíduos, a memória desse corpo escravizado (para que este nunca mais se encontre em tal condição), a força dos povos ameríndios persistente em séculos de genocídio são alguns dos



Desfile da Paraíso do Tuiuti, Rio de Janeiro.  
Foto: Paula Magalhães.

pontos de discussão de extrema importância para compreender o século XXI. Felizmente, cada vez mais, tais assuntos têm ganhado espaço em todo o mundo, vide a escola de samba Paraíso da Tuiuti. Há uma necessidade em trazer à tona assuntos negligenciados de uma forma mais sensível, contemplando outros protagonistas.

### **Comunidades remanescentes de quilombos**

As comunidades remanescentes de quilombos são oriundas de grupos negros descendentes de africanos escravizados que, durante os séculos de escravidão até a atualidade, afirmam-se como uma área de resistência igualitária. Além de serem um dos principais representantes da história, força e luta afro-brasileira, as gerações quilombolas atuam em rede familiar e comunitária, sendo comum observar o relacionamento inter-racial entre os moradores das comunidades.

Em Porto Alegre, o Areal da Baronesa e a Família Silva são exemplos de como essas estruturas – atualmente incorporadas na área urbana da cidade – persistem às políticas de apagamento da história, higienização e gentrificação.

Compreendendo sua importância cultural e social, o artista paulista Jaime Lauriano e a artista brasileira Camila Soato foram convidados a realizar uma residência artística em diálogo com algumas frentes quilombolas do Rio Grande do Sul, estado com 60 comunidades certificadas pela Fundação dos Palmares.

Durante o mês de março, Jaime Lauriano trabalhou em diálogo com duas comunidades quilombolas dentro do eixo Porto Alegre e Pelotas. Seu ponto de partida aconteceu em Porto Alegre na Família Silva, localizada em um dos bairros com o metro quadrado mais valorizados da cidade, que vem sendo perseguida, ameaçada e violentada pelos agentes da especulação imobiliária ao longo de décadas. Movendo-se para a área rural de Pelotas, Lauriano trabalhou em parceria com Patrick Chagas, morador da Vó Elvira. O resultado dessa vivência se consolida com a exposição “Terra é poder”, na Casa 6, em Pelotas, com fotografias dos moradores da Vó Elvira, seus depoimentos e artesanatos.

Concomitantemente, Camila Soato realizou uma residência na Areal da Baronesa (POA), reconhecida

### **Residência artística de Jaime Lauriano.**

Comunidade remanescente de quilombo Vó Elvira, Pelotas. Imagem cedida pelo artista. Oficina de pintura da Residência artística de Camila Soato. Comunidade remanescente de quilombo Areal da Baronesa, Porto Alegre.  
Foto: Paula Borghi.







### Oficina de pintura da Residência artística de Camila Soato.

Comunidade remanescente de quilombo Areal da Baronesa, Porto Alegre. Foto: Paula Borghi.

por ser construída principalmente pela força feminista passada de geração a geração, estruturada a partir da força de trabalho das mulheres que, além de donas de casa, eram arrimo da família, em sua maioria lavadeiras. Hoje, a comunidade é célebre por suas atividades sociais, entre elas a bateria mirim Areal da Baronesa do Futuro, que marca a importância do carnaval para a construção de uma identidade e autoestima social.

Em parceria com a Associação Comunitária e Cultural Quilombo do Areal, Soato ministrou uma oficina de pintura para um grupo de cerca de 20 moradoras do Areal, todas mulheres de uma faixa etária que variava entre 10 e 80 anos, com exceção de uma adolescente. O resultado desta residência se consolidou em uma exposição coletiva de todas as pinturas produzidas na oficina na própria associação.

As exposições coletivas organizadas pelos artistas residentes Jaime Lauriano e Camila Soato em conjunto com as frentes quilombolas são imprescindíveis para a compreensão do *O Triângulo Atlântico*, pois atuam como um convite a conhecer uma realidade negligenciada.

E, assim, adentrando as águas do Atlântico e a surpreendente força que as habita, a 11ª Bienal do Mercosul constrói essa densa e poética exposição, reconhecendo, também, a triangulação entre o carnaval, a arte contemporânea e as comunidades quilombolas.

\*Trecho do samba-enredo Paraíso do Tuiuti 2018 – Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão.



# A TERRA DO POSSÍVEL

SIMON NJAMI

De todas as origens atribuídas ao nome do Oceano Atlântico, a que tem a minha preferência provem da descrição feita por Heródoto do povo líbico dos Atlantes, que povoava os litorais norte-africanos do oceano e as montanhas do Atlas marroquino na África do Noroeste.

---

**Mesmo se isso não possui nenhuma incidência sobre o que em seguida vai acontecer, o fato de que a África esteja na origem do nome deste oceano que iria desempenhar um papel tão importante em seu destino, parece-me como a ilustração de uma dessas mágicas ironias que a história inventa.**

---

O outro fato que deixa a interpretação livre é que a costa africana tenha ficado inacessível, além do Cabo Bojador (Saara ocidental), aos exploradores antigos e medievais que deram ao oceano, muito antes de Conrad e de seu “coração das trevas”, o apelido de “mar das Trevas”.

Em 1434, o português Gil Eanes foi o primeiro a atravessar o cabo e ter voltado com a sua embarcação. Ele abre caminho ao contorno do continente africano para alcançar as Índias. A primeiríssima travessia moderna do Atlântico é a de Cristóvão Colombo e suas tripulações, que alcançam as Bahamas em 1492. Pedro Álvares Cabral chega ao Brasil em 1500 e, em 1520, Fernando de Magalhães cruza o estreito que hoje leva o seu nome. Todos estes nomes, e tantos outros, não representam mais nada hoje, a não ser algumas páginas nos livros de história: páginas cujo alcance parece bem distante das nossas preocupações contemporâneas; no entanto, é primeiro graças a eles que irá se forjar a lenda moderna do Atlântico. Existe de fato um

tempo anterior às “descobertas” dos séculos XV e XVI e outro posterior.

O mito do Atlântico permanece vivaz no espírito de muitas pessoas. O oceano atua como uma fronteira ao mesmo tempo física e mental e como um prisma através do qual se revela, em espelho deformante, duas memórias contrárias. Há, por um lado, as memórias dos “conquistadores”, que embarcavam para uma aventura que a lenda pintou com um romantismo exagerado. Esses seres não eram heróis flamejantes, pelo contrário. A maioria desses viajantes do Novo Mundo eram párias, marginais de suas sociedades de origem: prostitutas, assassinos, prisioneiros... a oportunidade que lhes era oferecida dificilmente seria recusada. Eles embarcavam para reencontrar uma virgindade e uma dignidade perdidas e, talvez, quem sabe, a fortuna. Do outro lado, havia os povos autóctones que iriam ser selvagemmente massacrados, e as levas de escravos desplantados da África para labutar nas plantações do Novo Mundo. Entre essas duas histórias existe um fosso, um antagonismo quase intransponível, apesar da passagem do tempo. O relato escrito desta história esquizofrênica é capital.

Entre essas duas realidades contraditórias, hoje resta o símbolo (pelo menos para aqueles cujos antepassados sofreram as agonias da escravidão) da Passagem do Meio, que foi promovida à categoria de mito: *The Middle Passage* mereceria, sem dúvida, um interesse menos maniqueísta a fim de poder analisá-lo além do traumatismo da escravidão. Porque, antes de ser este espaço que os descendentes de escravos reivindicam como lugar de memória e como testemunho do sofrimento de todo um povo, ele é sobretudo um não-lugar, como o são todos os “meios”; uma intersecção cujos resultados só serão determinados à posteriori. E, apesar

de que hoje ele seja reivindicado pelas populações negras além do Atlântico, trata-se antes de uma referência ligada aos Europeus.

O *Middle Passage* representa a travessia da África para a América. Ele foi assim nomeado porque correspondia ao meio da rota da escravidão. A primeira parte, a “Outward Passage” [Passagem Externa] ia da Europa em direção à África, depois veio o “Middle Passage” [Passagem do Meio] e, finalmente, a “Return Passage” [Passagem de Retorno], que era a viagem final em direção à Europa, a partir das Américas.

---

### **O *Middle Passage* é aquele que toca diretamente à África, pois diz respeito à deportação dos africanos. Eles vinham de diferentes países, falavam diversas línguas, tinham procedências culturais diferentes.**

---

Não faziam a menor ideia do que os esperava no final da viagem. A viagem levava em média de seis a oito semanas. O *Dolben Act*, de 1788, regulava o número de escravos conforme o tamanho das embarcações. Existem poucos relatos relativos ao *Middle Passage* escritos por escravos africanos, simplesmente porque poucos sabiam escrever. Um dos raros testemunhos que nos resta vem de Olaudah Equiano, que escreveu: “The shrieks of the women and the groans of the dying, rendered the whole a scene of horror almost inconceivable”, em sua autobiografia *L'intéressant Récit*, publicada em 1789. Para muitos, nessa terrível travessia, a morte era preferível ao desconhecido.

Como foi possível cometer este indizível horror é, sem dúvida, uma das razões pelas quais o *Middle Passage* simboliza tanta força. Mas esta força não deve ser investida nos homens que foram responsáveis pelo horror. Estes homens, apesar de sua ilusão de superioridade, não passavam de animais fracos lutando por sua própria sobrevivência. Ratos que deveriam ter se curvado diante da nobreza daqueles que tinham tomado como alvo. “Com esses dois fatos e suas consequências necessárias, é possível explicar esta singularidade; cada indivíduo, apesar de sua pequenez, apesar de estar

perdido, aniquilado, em um mundo sem limites, considera-se nada menos do que o centro do todo, privilegiando a sua existência e o seu bem-estar acima de todo o resto, e estando inclusive, se consultasse somente a natureza, disposto a sacrificar tudo o que não seja ele mesmo, a aniquilar o mundo em proveito deste eu, desta gota de água num oceano, também para prolongar por um momento a sua própria existência. Tal disposição da alma é o egoísmo...”

O menor ser do mundo, desde que definido como homem, isto é, “branco”, se enxergava não só como uma luz salvadora que iluminava tudo, mas como o centro único desse todo. De fato, a negação do outro representava uma ferramenta útil demais para que se permitisse abandoná-la sem travar uma dura batalha. O Ocidente, cuja história é testemunha, sempre esteve pronto para destruir o mundo, desde que encontrasse aí o seu interesse, já que, fora dele, este famoso mundo não existia. Aos seus olhos, somente contavam as extensões imensas e supostamente virgens, com todas as riquezas que elas continham. Os conquistadores, e isso explica sem dúvida essa parte de vergonha culpada, partiam em busca de espaços que lhes permitissem resolver uma equação social. Para isso, se serviram de seres “inocentes”, afirmando uma humanidade que lhes fazia falta em sua própria terra, no seu “ossário natal”. Hegel e a sua a-historicidade da África não estão distantes. Essa gana de poder não podia se complicar com qualquer escrúpulo. Eles estavam sem fé nem lei que não fosse a de saciar o seu “sonho heroico e brutal”:

*Como um voo de aves de rapina fora do ossário natal,  
Cansados de carregar suas misérias altivas,  
De Palos de Moguer, caminhantes e capitães  
Partiam, bêbados de um sonho heroico e brutal  
Eles iam conquistar o fabuloso metal,  
Que Cipango amadurece em suas minas distantes  
E os ventos alísios encurvavam suas antenas  
Nas margens misteriosas do mundo ocidental.*

É este sonho heroico e brutal ao qual se deve contrapor, tanto hoje quanto no passado, a força

vital que, a partir das piores atrocidades, originou a crioulanização que hoje situa os antigos escravos num *Middle Passage* de uma outra natureza; trata-se aqui de uma travessia ou de um espaço que lhes diz respeito em primeiro lugar e que não depende de viagens europeias. Trata-se de uma passagem pós-escravagismo, construída às custas de resiliência e de vontade. É a história de uma memória quebrada cujos pedaços não se juntam mais para realizar a mesma coisa, mas que, em meio às ruínas e falhas da memória, forja uma memória ativa. Essa passagem é o território dos novos homens, para utilizar a expressão de Fanon a respeito dos povos descolonizados – que não pertencem a nenhum dos mundos dos quais eles são os frutos venenosos.

É um mundo no interior do qual as referências se entremearam, ou até se anularam, num fenômeno de fluxo e refluxo, para usar a terminologia de Pierre Verger. Assisti, em Ouidah (em Benim), ao encontro de um Oungan com um babalao que concretizava este momento transatlântico: o sacerdote brasileiro tinha conservado um yoruba litúrgico tão puro que seu homólogo beninense teve dificuldade para compreendê-lo. Nesta ocasião se tratava da ilustração viva da forma mágica com que as memórias se substituem umas às outras, num permanente vai-e-vem. As hierarquias são invertidas ou, melhor, abolidas. O homem que acreditava ser do topo da sociedade caiu de seu assento. Mandela e Obama são hoje símbolos muito mais poderosos do que Colombo ou de Cortez. Este novo território do meio é o da assimilação apaziguada que revela a inanidade das classificações. O homem de alta posição já foi.

“O homem de alta posição é primitivamente apenas um indivíduo explosivo (explosivos todos os homens o são, mas ele o é de modo privilegiado). Sem dúvida, ele procura evitar ou pelo menos retardar a explosão. A partir daí ele mente para si mesmo, tomando em vão sua riqueza e seu poder por aquilo que não são. Se conseguir usufruir deles pacificamente, é ao preço de um desconhecimento de si mesmo. Ele mente ao mesmo tempo a todos os outros, diante dos quais mantém ao contrário a afirmação de uma verdade (sua natureza explosiva), da qual ele tenta escapar.”

O homem de alta posição é, obviamente, o Colonizador. O Branco, que, do alto de seu universalismo exclusivo, julga o mundo e se apropria de extensões de terra (terras, animais e seres humanos juntos). Bataille, no entanto, aponta a mentira inerente à empresa colonial. Uma mentira ontológica e egocêntrica que, mais uma vez, só diz respeito a ele mesmo. A outra forma de mentira à qual ele também recorre é mais pernicioso, no sentido de que ele tem a intenção de ser amado por aquele a quem despoja. A parte moral ou ética que ainda lhe resta o leva a querer se justificar por essa mentira consciente junto daquele de quem ele assim mesmo nega a existência. Paradoxo: é semelhante a Robinson que, mesmo tratando-o como um escravo, reconhece a superioridade moral de Vendredi. Schopenhauer destacou duas estratégias passíveis de serem aplicadas ao sistema das conquistas:

---

**“Consideremos a motivação geral sob a qual se manifesta a injustiça; ela se reveste de duas formas, a violência e a astúcia; no sentido moral e quanto a sua essência, forma um todo.”**

---

Schopenhauer evoca o termo “astúcia”, que ele associa explicitamente a “mentiras”, palavra utilizada também por Bataille. Isso porque todo empreendimento colonial se apoia nesses elementos. A mentira, quando ouro e diamantes são trocados por ninharias sem valor, e a violência, quando existem seres humanos para defender seus direitos. A mentira serve quando se deseja dar uma aparência de legalidade às ações, serve para se esconder atrás de um direito que não poderia ser aplicado. É como se o ladrão solicitasse da pessoa roubada a prova do roubo, segundo critérios que não existem para ele. Isso equivale a imposição de sua própria vontade e de suas próprias leis a alguém que não tem nenhuma razão para se submeter a elas.

Esta injustiça que opera com dois gumes gera duas vítimas; aquele que a comete e aquele que a sofre. Aquele que a comete, consciente de seu ato, é condenado à intranquilidade, pois sabe em

seu íntimo que chegará o dia em que o despojado cobrará aquilo que se deve a ele. Quanto ao despojado, ele vive à espera do dia em que seus direitos serão restabelecidos. E a energia que o anima é sem limites. Ele está pronto, com o direito moral, para ir até o extremo: “Kant declarou que fora do Estado não existe direito perfeito de propriedade: é um profundo erro. De todas as nossas deduções anteriores, resulta que, mesmo no estado de natureza, a propriedade existe, junto com um direito perfeito, um direito natural, isto é moral, que não se pode violar sem cometer injustiça, e que pode, pelo contrário, ser defendido sem injustiça até o último extremo”.

Estamos falando do oceano, porém no espírito de uns e de outros o oceano, muitas vezes, não tem direito ao papel principal. Ele aparece como um mal necessário. Algo cuja única função real é desenhar um traço de união entre duas terras. Pois a terra, a sua propriedade, a sua legitimidade, adquiriram uma importância talvez demasiada, apesar de real, em relação às identidades. Ela entrava o metaforismo dos povos aos quais Homi Bhabha se refere, tornando-os sedentários e modificando a natureza de seu DNA memorial. A terra é uma alma mater, uma mãe que alimenta e que cuida de cada um de seus filhos. Ela é igualmente o centro de toda identidade, o *heimat*, que designa ao mesmo tempo o país onde nascemos, o vilarejo onde crescemos, mas também a casa onde passamos a infância ou ainda aquela onde a gente se sente em casa. Por isso, quando a gente está longe de seu ambiente, sente saudade do país, o “Heimweh”. Houve uma época em que a língua alemã opunha “Heimat” a “Elend”, o outro país, o estrangeiro, que também é sinônimo de miséria. Nossos tempos modernos fabricaram novos seres sem-terra, os desenraizados, cujos corpos sem vida não param de encher as águas do Mediterrâneo. Cabe a nós conceder-lhes a mesma compaixão que àqueles que, historicamente, foram estrangeiros em suas próprias terras, dentre os quais não devemos omitir, mesmo que isso ofenda alguns, esses desprezíveis personagens europeus que se consideravam conquistadores.

---

**A terra é uma abstração, uma intangibilidade da qual os materialistas nunca poderão se apropriar, pois a terra é uma energia, um mito, um sonho que adormece em nosso íntimo e que se desperta ao menor choque capaz de afetar o equilíbrio das coisas.**

---

Enquanto falamos do Big Bang, os aborígenes, por sua vez, evocam *Tjukurrpa*, o tempo do sonho. O sonho representa um elemento fundamental da cultura aborígene. Tudo provém do sonho. O tempo do sonho – comum sob suas diversas formas nas populações animistas – é este momento que precedeu a criação da terra. Ele é este espaço de latência no qual tudo é possível e que tudo produz. Ele é a força que animava os conquistadores, e que sustentava os escravos e as populações autóctones. É importante não o esquecer nunca, sob o risco de ficar preso na materialidade do momento presente. O sonho nos projeta para fora de nós mesmos e das contingências imediatas. Somente após esse tempo do sonho que Baiame, o Primeiro Ser, sonhou a forma do mundo tal como ele é. O tempo do sonho é aquele espaço inviolável e inviolado que podemos alcançar pela meditação, quando a necessidade se faz sentir, para nos lavarmos das sujeiras do nosso tempo moderno. Tudo o que você enxerga encarna uma única e mesma coisa: são os traços do sonho. O mar como horizonte, o mar como linha de fuga para escapar do confinamento da insularidade. Ele representa ao mesmo tempo o auge do confinamento e o mais pernicioso convite para a viagem. Assim como os conquistadores de José María de Heredia, muitos ocidentais sonharam em ser conquistadores. O Atlântico era sinônimo de aventuras, de desenraizamento, de exotismo... O que resta hoje, senão lembranças com gosto amargo? As terras repletas de ouro e de especiarias não passam de territórios dos quais se sonha fugir e a América, para muitos, deixou de ser essa terra do possível.

A história relacionada a qualquer “novo território” é uma história banal. Uma história que encontramos de Cuba ao Haiti. Esta procura de um outro espaço necessariamente mais bonito e mais próspero... Esta procura de um outro espaço constitui em si mesma uma ética e uma estética. Um modo de viver e de abordar o mundo. Como podemos ainda cultivar a ilusão de um pertencimento indelével? No entanto, em ambos os lados do oceano, é difícil evitar a armadilha de uma identidade parada e histórica. Inventemos partidas sem outra finalidade de que ser a partida, pois de cada viagem sempre se volta, de uma forma ou de outra. Que seja mentalmente, como o fizeram os africanos deportados na América, ou fisicamente, isto é, em seu corpo, numa viagem que não precisa de nenhum navio. A dimensão utópica, ou seja, afinal universalista, não no sentido em que, há dois séculos, a filosofia das Luzes entendia, mas numa compreensão menos elitista, representa um dado inerente ao Atlântico. A conquista heroica, – de um certo ponto de vista, é claro – dos séculos passados, está resolvida. As conquistas do século XX, com exceção da do espaço, foram sangrentas e corrompidas. As únicas conquistas que nos restam são sonhos. Miragens. Terras que não existem em nenhum mapa. O Atlântico deve dar à luz uma nova geração de viajantes, uma nova universalidade que aboliria os fossos que os seres humanos chegaram a confundir com o oceano.





# DINÂMICAS HISTÓRICO-CULTURAIS DO “TRIÂNGULO DO ATLÂNTICO”

JOSÉ RIVAIR MACEDO

(IFCH-UFRGS; NEAB-UFRGS)

Na bela coletânea de estudos *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000), o embaixador Alberto da Costa e Silva apresentou-nos dezessete estudos sobre as contínuas e variadas relações entre a África e o Brasil, vendo o que se passava nas duas margens do Oceano cujo trânsito e exploração inauguraram o Novo Mundo. As águas salgadas atlânticas deram passagem a navios mercantes – em sua maior parte “negreiros” –, a pessoas, mercadorias, crenças, ideias, estilos, tecnologias de origem europeia, africana, e de origem indo-americana. O mundo atlântico resulta de inúmeras trocas e intercâmbios culturais, sociais, políticos entre africanos, ameríndios, europeus e os mais diferentes grupos miscigenados. De algum modo, todos os americanos, desde o Norte até o extremo Sul, têm sua origem em migrações mais ou menos distanciadas no tempo, e nas interações, lutas e reconfigurações que essas migrações produziram.

Em geral somos levados a pensar que a história humana resulta de instituições criadas e mantidas em relativa estabilidade, segundo regras determinadas por pertencimentos a territórios, línguas e costumes comuns, compartilhados por grupos com identificações particulares. Os registros históricos apontam a direção oposta e se pode mesmo afirmar que as dinâmicas históricas resultam de sucessivas e variadas migrações provenientes primeiro da África e depois entre os vários continentes, forçando o encontro de diferentes grupos e correntes migratórias ao longo do tempo – o que nos leva a afirmar que, em última instância, todos os povos do planeta têm na África o “berço da humanidade”, e que as migrações constituem o principal fator de diversificação histórico-cultural.

Na ocasião em que se comemoravam os 500 anos da História do Brasil, o geneticista Sérgio Danilo Pena, Professor Titular do Departamento de Bioquímica e Imunologia da Universidade Federal de Minas Gerais,

coordenou uma série de pesquisas com a finalidade de detectar, por análise de laboratório, a origem genética da população brasileira. Os resultados aparecem no livro sob sua coordenação chamado *Homo Brasilis: aspectos genéticos, linguísticos, históricos e socioantropológicos do povo brasileiro* (Ribeirão Preto: Editora FUNPEC, 2002). A pesquisa baseia-se na análise em laboratório da estrutura molecular do genoma a partir de amostras recolhidas de milhares de habitantes de cidades das cinco regiões brasileiras, com uma particularidade: todas as pessoas que aceitaram participar da pesquisa autodeclaravam-se brancas de acordo com o critério de autodeclaração adotado pelo IBGE a partir do Censo de 1991.

No estudo da ancestralidade genética da população autodeclarada branca, os resultados apresentaram pequenas variações regionais, porém foram tendencialmente os mesmos nos quatro cantos do país. Quando o marcador molecular analisado era o cromossomo Y, relativo às linhagens paternas, ou patrilinhagens, constatou-se que o grupo dominante no Brasil (54%) tinha grande semelhança com o da população masculina de Portugal (63,4%). Entretanto, quando o marcador molecular era o DNA mitocondrial, relativo às linhagens maternas, ou matrinhagens, os resultados apresentaram maior variação, mas a carga genética de origem europeia mostrou-se bem mais baixa (39%), enquanto que a de origem africana (28%) e a de origem indígena (33%) mostraram-se mais significativas.

Em conjunto, tais resultados reforçam aquilo que cientistas sociais e historiadores diziam há muito tempo: toda a população brasileira, independente de cor ou origem étnica, comporta diferentes graus de miscigenação. Esta miscigenação, todavia, ocorreu em meio a desigualdades entre os diferentes grupos que atuaram ao longo de nossa história: o contraste entre a predominância europeia nas linhagens

paternas e a predominância africana e indígena nas linhagens maternas resulta da relação desigual entre senhores, ameríndios e africanos escravizados, e isso afetou toda a população, inclusive aquela que se identifica com a cor branca.

### **Ancestralidade Indígena**

Conforme assinalado acima, as migrações acompanham toda a história da humanidade. Elas explicam em diferentes momentos o povoamento do continente americano.

Embora sejam qualificados como “povos originários”, os ameríndios estabeleceram-se na América vindo de outros lugares. Mas isso aconteceu em data muito recuada, milhares de anos antes da chegada de Europeus e de Africanos, e a via de acesso aos primeiros povoadores americanos não foi o Oceano Atlântico.

Há três possibilidades de explicação sobre o estabelecimento dos primeiros ameríndios neste continente. A menos aceita é de que eles teriam vindo da Austrália, em embarcações rústicas, através do Oceano Pacífico. Outra interpretação muito questionada defende que tenham vindo da Malásia, através das ilhas da Polinésia. A interpretação mais aceita propõe que em época muito recuada, o atual Estreito de Bering estava congelado, o que teria possibilitado o trânsito de populações provenientes da Ásia, através da Sibéria e do Alasca, de onde aos poucos foram se espalhando pelo continente.

Sobre a data inicial do povoamento americano, as interpretações mais aceitas sugerem que tenha ocorrido entre 25 mil e 12 mil anos antes da era cristã. Mas alguns pesquisadores, como a arqueóloga brasileira Niède Guidon, indicam data muito mais recuada, anterior a 40 mil anos antes de Cristo. Sua hipótese baseia-se na existência de vários conjuntos de inscrições rupestres feitas em cavernas do sítio arqueológico de Pedra Furada, na Serra da Capivara, no município de São Raimundo Nonato, Piauí.

Existiram e continuam existindo diferentes povos ameríndios espalhados por todo o país e pelo continente americano. Tais grupos apresentam costumes, línguas e formas de vida diferentes entre si. São nações residuais que sobrevivem e resistem

no interior do Estado-nação que é o Brasil. Povos distintos que, para resistir em face do avanço histórico dos “brancos” (das “Entradas e Bandeiras” paulistas, da colonização apressadora dos fazendeiros e dos atuais oligopólios que ameaçam suas terras, da conquista espiritual católica e protestante), criaram entidades de representação coletiva, como a Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB).

No momento em que os povos nativos de várias partes do continente americano estabeleceram os primeiros contatos com os “brancos”, algumas sociedades encontravam-se organizadas em Estados mais ou menos centralizados (Astecas, Maias, Incas), outras praticavam a agricultura e a pecuária e organizavam-se em confederações tribais, e outras apenas começavam a prática da agricultura – organizando-se em comunidades menores a partir de relações familiares estabelecidas entre aldeias e clãs.

Estima-se que, no princípio do século XVI, quando teve início o contato com os europeus, existissem no espaço correspondente ao território brasileiro contemporâneo mais de 1000 povos, falantes de 900 diferentes línguas. Atualmente, há no Brasil 253 povos falantes de 150 línguas, distribuídos em quatro grandes troncos linguísticos: Tupi-Guarani, Jê, Karib e Aruak.

No Rio Grande do Sul e em Santa Catarina, os principais povos são de origem Caingangues (Kaingangos) e Guaranis, contatados pelos “brancos” nos séculos XVIII e XIX – de onde surge a luta de suas lideranças atuais pela sua afirmação perante os poderes estabelecidos. Embora suas terras tenham sido parcialmente demarcadas, grande parte das áreas que lhes pertenciam foram ocupadas por pecuaristas e outros fazendeiros ou agricultores, origem de conflitos que acompanham sua história recente.

**Jean-Baptiste Debret**  
Índios cativos sendo escoltados,  
Província de Curitiba, 1884.  
Fonte: Biblioteca Brasiliana Guita  
e José Mindlin, São Paulo  
[https://digital.bbm.usp.br/  
handle/bbm/3727](https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3727)



## Ancestralidade Europeia

No caso do povoamento europeu em terras brasileiras, a diversidade também é digna de nota. No Sudeste e Nordeste, a presença portuguesa ocorreu desde 1500, nos tempos das primeiras explorações do litoral atlântico. No Sul, a ocupação efetiva teve início na metade do século XVIII e dela participaram diferentes grupos de origem europeia: portugueses e luso-brasileiros, vindos de Portugal ou de outras partes da América portuguesa, mas sobretudo açorianos, isto é, pessoas de origem portuguesa que ocupavam o arquipélago de Açores e Madeira, no Oceano Atlântico.

A estes migrantes de matriz cultural ibérica vieram se juntar, a partir do século XIX, sucessivas levas de migrantes provenientes da Europa Ocidental, principalmente do Norte da Península Itálica e da atual Alemanha, mas também da Polônia – sobretudo no Sudeste e Sul do Brasil. Neste caso, a europeização tardia resultou de políticas governamentais e incentivos vários destinados a garantir a predominância da ascendência branca em nossa sociedade. Um documento oficial do Governo Federal assinado em 1945 determinava explicitamente os rumos até então seguidos pela política migratória brasileira: “Atender-se-à, na admissão dos imigrantes, a necessidade de preservar e desenvolver, na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência européia” (Decreto-Lei nº 7.967/1945, Art. 2º).

A imigração açoriana, a partir de 1752, teve muita importância no povoamento de diversas áreas da antiga Província de São Pedro, que daria origem ao Rio Grande do Sul. Para garantir a ocupação dos espaços adquiridos nos tratados de limites firmados com a Espanha, sobretudo o Tratado de Madri, a coroa portuguesa estimulou o deslocamento de casais açorianos, que integram o domínio português, para territórios dos atuais Estados de Santa Catarina e Rio Grande do Sul.

Alguns incentivos foram dados pela coroa, como a garantia do transporte marítimo e a oferta de lotes de terra para cultivo de produtos agrícolas visando ao abastecimento das tropas sediadas na Província, sobretudo a produção de trigo. Entre as cidades fundadas ou ocupadas por açorianos, estão Porto dos Casais (que depois passou a se chamar Porto Alegre), Campos de Viamão, Santo Antônio da Patrulha, Cachoeira, Canguçu, Piratini, Herval, Conceição do Arroio, Mostardas, São José do Norte, Santa Maria, São Martinho, Tupanciretã e Taquari.

No caso dos povos de origem alemã e italiana, o governo brasileiro estimulou a imigração com a intenção de povoar e colonizar áreas ainda pouco exploradas ou virgens, concedendo pequenos lotes de terra até 1850. Desse ano em diante, as propriedades passaram a ser vendidas com pagamento em diversas parcelas.

As primeiras comunidades de imigrantes europeus vieram de territórios atualmente pertencentes à Alemanha, que na época não era ainda um país unificado, a partir de 1824 – portanto, logo depois da Independência do Brasil. Estabeleceram-se inicialmente em São Leopoldo, e depois em Santa Cruz e Nova Petrópolis.

Explorando a agricultura com base na mão de obra familiar, os colonos alemães começaram a desenvolver uma agricultura destinada ao próprio consumo, mas já na década de 1840 comercializavam seus produtos em Porto Alegre. Por volta de 1870, artigos da agricultura colonial alemã eram vendidos para outras províncias do império brasileiro, entre os quais milho, feijão, batata, mandioca e trigo, e logo depois toucinho e banha. Isto fez com que o grupo de comerciantes ganhasse muita importância e prestígio nas comunidades teuto-brasileiras.

O movimento imigratório italiano destinava-se principalmente às áreas de plantação de café, em São Paulo. Os primeiros imigrantes dirigiram-se, entretanto, ao Rio Grande do Sul, estabelecendo-se a partir de 1875 em comunidades situadas na Serra Gaúcha, principalmente em Bento Gonçalves, Caxias do Sul e



**Jean-Baptiste Debret**

Figuras de gaúchos. Aquarela (1825).

Garibaldi. Provinham em geral do nordeste da Itália, região do Vêneto. Sua principal atividade agrícola, até hoje, é a vinicultura, a produção de vinho. Estima-se que em 1910 tinham emigrado para o Estado cerca de 100 mil italianos, e que na atualidade os ítalo-gaúchos correspondam a cerca de 3 milhões de pessoas.

### Ancestralidade Africana

Ao mesmo tempo em que o atual território do Rio Grande do Sul foi ocupado por europeus de origem açoriana, italiana ou germânica, que se estabeleceram ou não em territórios antes ocupados por ameríndios, aqui chegavam periodicamente grupos de pessoas de diferentes locais do continente africano.

Os migrantes africanos desempenham papel essencial na formação do Rio Grande do Sul, mas nesse caso é preciso destacar uma diferença essencial: o seu deslocamento para cá não foi voluntário, nem consentido. As pessoas de origem africana saíram contra a sua vontade de diferentes locais da costa ocidental africana próxima aos atuais Golfo da Guiné, Congo e Angola; em cativeiro, foram transferidas para a América na condição de trabalhadores(as) escravizados(as). Em seu caso, portanto, tratou-se de uma migração forçada. Pesquisas recentes sugerem que o Tráfico Internacional de Escravos através do Atlântico mobilizou a transferência de cerca de 5,8 milhões de pessoas de ambos os sexos para o Brasil, e cerca de 12,5 milhões para todo o continente americano e a Europa entre os séculos XVI-XIX, desencadeando a maior corrente de migração forçada da história, lembrada pelos afrodescendentes como “diáspora africana ou diáspora negra”.

Os trabalhadores de origem africana que vieram ao Rio Grande do Sul eram comprados no Rio de Janeiro, sobretudo no Cais do Valongo, para atuar nas estâncias charqueadoras e nas atividades agrícolas, mais tarde nas atividades urbanas como “escravos(as) de ganho”. Em Porto Alegre, eles atuavam como artesãos, no pequeno comércio, e em atividades domésticas.

Uma das mais fortes marcas da influência negra na formação social do Rio Grande do Sul pode ser observada na diversidade e alcance das religiões de matriz africana em todo o Estado. No complexo de manifestações de cunho religioso, estão vivas contribuições culturais de matriz iorubá (África ocidental) e de matriz banto (África central), que aqui se fundiram num amplo amálgama cultural para dar origem ao Batuque, à Linha Cruzada e à Umbanda. Segundo os dados coletados por pesquisadores, no início do século XXI, existiam cerca de 30 mil terreiros no



### Negros Libertos. Negros em Porto Alegre, fim do século XIX.

Ateliê Ferrari, Irmãos. Papel, 12,8 x 8,7cm.

Cortesia Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo.

Rio Grande do Sul, sobretudo na região metropolitana de Porto Alegre. De acordo com o Recenseamento realizado pelo IBGE em 2000, o número de praticantes destas religiões mostrava-se proporcionalmente superior aos que assim se declararam no restante do país, inclusive no Rio de Janeiro e na Bahia – Estados usualmente mais identificados com tais práticas.



### Jean-Baptiste Debret

Tropeiro negro do Rio Grande do Sul.  
Aquarela (Séc. XIX).

Vestígios diretos da presença africana podem ser encontrados também nas diversas comunidades quilombolas – termo que designa os domínios doados, entregues, ocupados ou adquiridos, com ou sem formalização jurídica, às famílias descendentes de escravos. Essas famílias permanecem nas terras durante várias gerações sem regularizá-las juridicamente e sem delas se apoderar individualmente. Dessa forma, em tais comunidades a propriedade é coletiva e o modo de vida é tradicional, mantendo costumes ancestrais transmitidos de geração em geração.

Os organismos públicos do Governo Federal reconheciam em 2007 a existência de 35 quilombos no Rio Grande do Sul, enquanto representantes quilombolas indicam a existência de mais de 150 deles. Na maior parte dos casos, tais comunidades são ocupadas por



#### Volume do tráfico transatlântico: 1500-1900.

Fonte: The Atlantic Slave Trade Database / [www.slavevoyages.org/](http://www.slavevoyages.org/)  
<http://www.slavevoyages.org/assessment/intro-maps> (acesso em 16/09/2017) Reprodução autorizada, Creative Commons CC.



#### O Tambor,

situado na Praça Brigadeiro Sampaio, Porto Alegre. Monumento integrante do Museu do Percurso do Negro. Autores: Gutê, Leandro Machado, Maria Elaine Rodrigues, Marco Mattos, Pelópidas Thebano e Adriana Xaplin. Concreto armado, 1,2 x 2,75m. Fotografia: Vinícius Vieira, 2010.

famílias de descendentes de escravos do período de desagregação do sistema escravista. Destacam-se os quilombos de Morro Alto, São Miguel, Rincão dos Martimianos, o Quilombo dos Teixeira e o Quilombo de Casca. Em Porto Alegre, há diversas comunidades quilombolas urbanas: o Quilombo do Areal, na área histórica em que habitavam as populações de origem negra logo após a emancipação formal da escravidão, em 1888; o Quilombo dos Alpes e o Quilombo da Família Silva – situado numa das áreas urbanas mais valorizadas da cidade e objeto de grande pressão por parte dos interesses imobiliários até o presente.

#### Migrações e Diversidade

A diversidade na proveniência e composição dos povos que atuaram na formação rio-grandense ajuda a compreender o caráter plural de sua sociedade. Demonstra, além disso, o papel determinante do Oceano Atlântico como área de passagem e trocas histórico-culturais, seja de uma expansão europeia (caso de açorianos, de italo-gaúchos e teuto-gaúchos), seja de um “Atlântico negro” (caso dos afro-gaúchos). Tal diversidade baseia-se na multiplicidade de valores atribuídos aos aportes desses diferentes povos e aos seus costumes e instituições de origem, que foram, entretanto, relidas e reconfiguradas para dar forma e sentido ao que é próprio do Rio Grande do Sul.

É preciso igualmente sublinhar que a diversidade étnica de origem não implicou a existência de igual valor e reconhecimento ao papel cultural desempenhado por africanos e indígenas, cuja presença e influência tenderam a ser minimizadas ou mesmo invisibilizadas no Rio Grande do Sul. Embora prevaleça grande diversidade étnica, não acontece o mesmo com a identidade racial, ficando negros e indígenas em condição de subalternidade e, em muitos casos, vítimas de forte preconceito e discriminação. Neste caso, o reconhecimento da diversidade não tem sido suficiente para uma efetiva política de valorização das diferenças – baseada no princípio da igualdade de direitos.

Para finalizar, resta dizer que a consciência e o reconhecimento das potencialidades inerentes a esta diversidade social, étnico-racial e cultural mostram-se ainda mais necessários no momento em que estamos vivendo, quando o Brasil recebe contingentes expressivos de migrantes de origem africana e caribenha, provenientes sobretudo do Senegal e do Haiti. Para estes novos grupos de migrantes que estão chegando, os vértices do triângulo do Atlântico são muito mais do que uma imagem e um conceito.



---

# ESPAÇOS

---

Museu de Arte do Rio Grande do Sul

Memorial do Rio Grande do Sul

Santander Cultural

Igreja Nossa Senhora das Dores

Associação Comunitária e Cultural Quilombo do Areal

Casa 6, Secretaria Municipal da Cultura, Pelotas

Págs. 38 – 41, vistas do Museu de Arte o Rio Grande do Sul.

Págs. 42 – 45, vistas do Memorial do Rio Grande do Sul.

Págs. 46 – 51, vistas do Santander Cultural.

















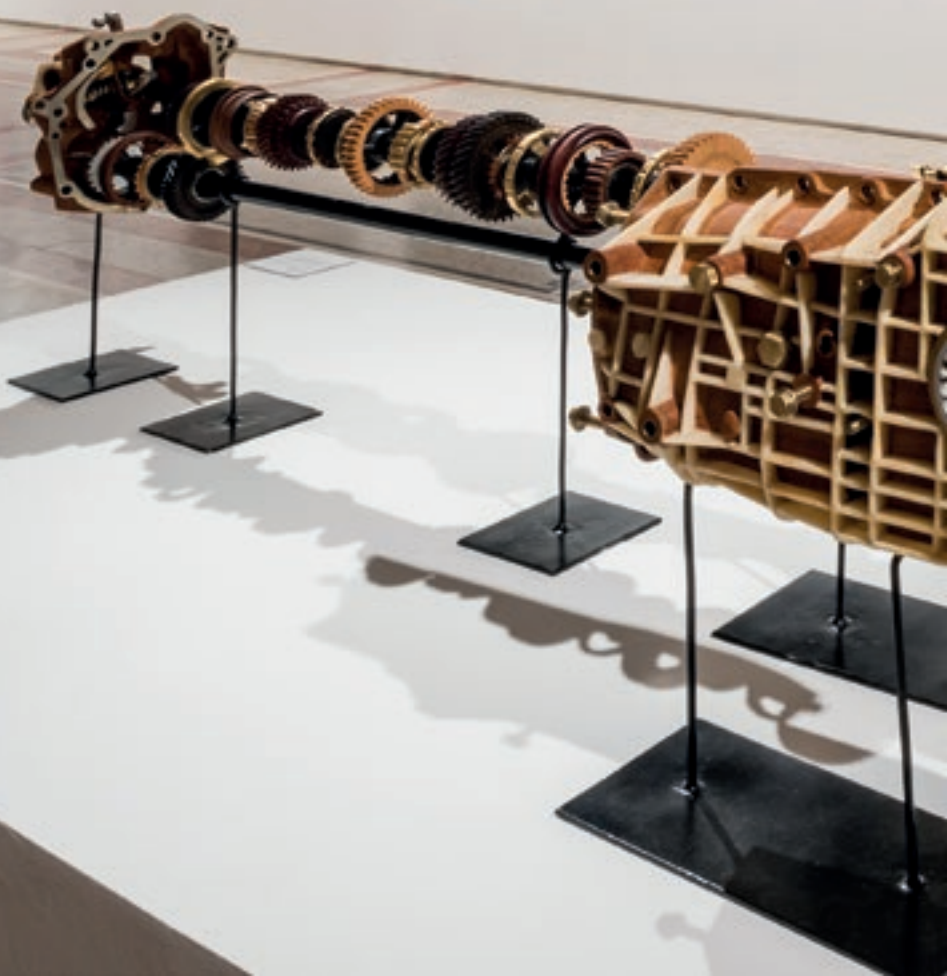


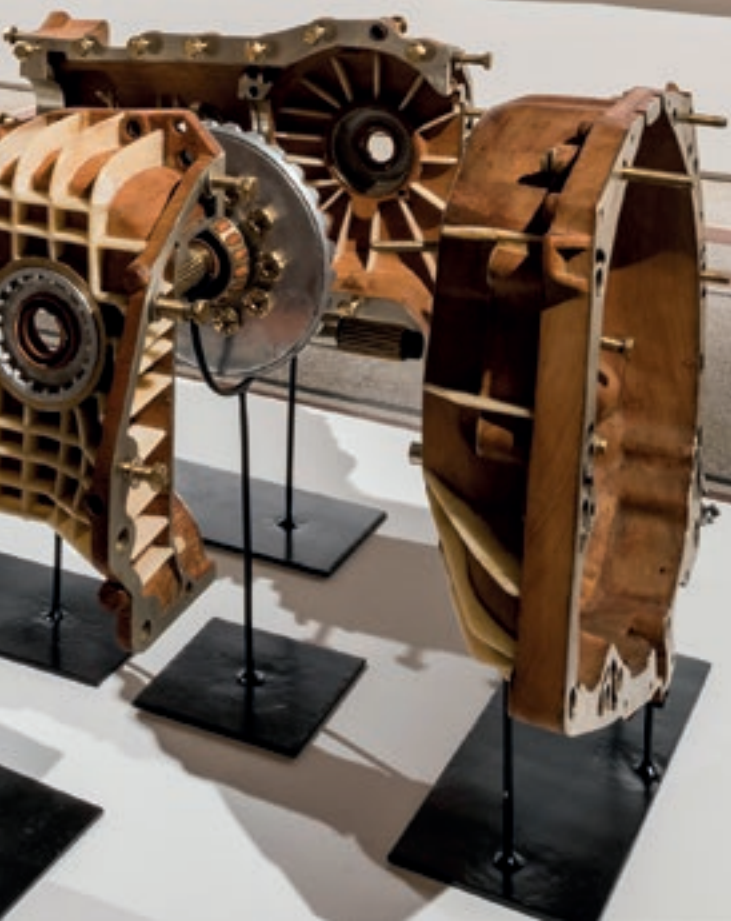






SAIDA









---

# ARTISTAS

---

ADAD HANNAH • MARGS

ALEC SOTH • SANTANDER

ALONSO + CRACIUN • MARGS

ANDRÉ SEVERO • MARGS

ANDRÉAS LANG • MEMORIAL

ANNA AZEVEDO • MEMORIAL

ARJAN MARTINS • MARGS

CAMILA SOATO • MARGS /  
AREAL DA BARONESA

CHRIS LARSON • SANTANDER

DALTON PAULA • SANTANDER

EDINSON JAVIER QUIÑONES • MEMORIAL

EDWARD BURTYNSKY • SANTANDER

EL ANATSUI • SANTANDER

ERIC VAN HOVE • SANTANDER

FAIG AHMED • MARGS

FRANK THIEL • SANTANDER

GEORGE OSODI • SANTANDER

GUSTAVO VON HA • MARGS

HECTOR ZAMORA • MEMORIAL

IBRAHIM MAHAMA • SANTANDER

IGOR VIDOR & YURI FIRMEZA • MEMORIAL

IRIS BUCHHOLZ CHOCOLATE • MARGS

J. PAVEL HERRERA • MARGS

JAIME LAURIANO • MEMORIAL /  
CASA 6, PELOTAS

JULIANA STEIN • MARGS

KEMANG WA LEHULERE • SANTANDER

LEONCE RAPHAEL AGBODJELOU • MARGS

LETÍCIA LAMPERT • MARGS

LETICIA RAMOS • MARGS

LUIS CAMNITZER & GABO CAMNITZER •  
MEMORIAL

LUNARA • MARGS

MAME-DIARRA NIANG • SANTANDER

MARCO MONTIEL-SOTO • MEMORIAL

MARIO PFEIFER • MEMORIAL

MARK DION • SANTANDER

MARK FORMANEK • PRAÇA DA ALFÂNDEGA

MARTHA ATIENZA • MARGS

MARY EVANS • SANTANDER

MAXIM MALHADO • SANTANDER

MELVIN EDWARDS • MARGS

MIGUEL RIO BRANCO • MARGS

MÓNICA MILLÁN • MARGS

OMAR VICTOR DIOP • SANTANDER

PABLO RASGADO • SANTANDER

PAULO NIMER PJOTA • MEMORIAL

RANDA MAROUFI • MARGS

ROMY POCZTARUK • MARGS / SANTANDER

SONIA GOMES • MEMORIAL

VASCO ARAÚJO • MARGS

VIVIAN CACCURI • MEMORIAL

VIVIANE SASSEN • SANTANDER

YOUSSEF LIMOUD • SANTANDER

ZANELE MUHOLI • MEMORIAL

**INSTALAÇÃO SONORA**  
IGREJA NOSSA SENHORA DAS DORES

***VOZES INDÍGENAS***

**VOZES LATINO-AMERICANAS**

**BARBARA PRÉZEAU-STEPHENSON**

**ERIKA MEZA & JAVIER LÓPEZ**

**JOSÉ HUAMÁN TURPO**

**MUU BLANCO**

**LAURA KALAUZ & SOFÍA MEDICI**

**PRISCILLA MONGE**

**RAINER KRAUSE**

**SANDRA MONTERROSO**

**CURADORIA: ALFONS HUG**

***VOZES NIGERIANAS***

**ADEOLA OLAGUNJU**

**AIGBERADION IKHAZUANGBE ISRAEL & KAYODE OLUWA**

**EMEKA UDEMBA**

**HALIMA ABUBAKAR**

**JEREMIAH IKONGIO**

**NDIDI DIKE**

**OLOGEH OTUKE CHARLES**

**RALPH ELUEHIKE**

**CURADORIA: ALFONS HUG E UCHE OPKPA-IROHA**

# ADAD HANNAH

www.adadhannah.com

Nova Iorque, Estados Unidos, 1971. Vive entre Montreal e Vancouver, Canadá.

Doutor em Humanidades (2013) e Mestre em Artes Plásticas (2004) pela Concordia University, Montreal, e Bacharel em Artes Plásticas (1998) pelo Emily Carr Institute of Art & Design, Vancouver. Desde 2002, realizou quase cinquenta exposições individuais no Canadá, França, EUA, Inglaterra, Austrália, Coreia do Sul, Rússia e Romênia. Estão entre as premiações: Canada Council Career Grant (2014), Prix Les Arts et la Ville, Ville de Montréal e CSLA/AAPC Award of Excellence (2013), Quebec Arts Council, Research & Creation Grant (2011) e Prêmio Viagem do Conseil des Arts et des Lettres (2010 e 2011).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Adad apresenta *The Raft of the Medusa* (Saint-Louis), um vídeo produzido em referência à pintura *A Balsa da Medusa* (1819), de Théodore Géricault, (1791-1824), hoje no Museu do Louvre. Esta refere-se ao naufrágio da fragata *La Méduse* em 1816 na costa do Senegal. O vídeo, discutido, produzido e realizado em colaboração com a comunidade de Saint-Louis (Senegal), foi realizado ao modo *tableaux vivant* (quadro vivo), resultando em vídeos e fotografias. Ao reeditar esse momento histórico, o artista contextualiza os eventos de 1816 a fatos atuais, como a tragédia dos refugiados que sofrem e morrem em balsas improvisadas: uma fusão do histórico e contemporâneo.

*New York, United States, 1971. Lives in Montreal and Vancouver, Canada.*

*Hannah holds a Doctorate in Humanities (2013) and a Master's degree in Visual Arts (2004) from Concordia University, Montreal, together with a degree in Visual Arts (1998) from the Emily Carr Institute of Art & Design, Vancouver. Since 2002, the artist has held over 50 solo shows in Canada, France, USA, England, Australia, South Korea, Russia, and Romania. Awards include: the Canada Council Career Grant (2014); Prix Les Arts et la Ville, Ville de Montréal; the CSLA/AAPC Award of Excellence (2013), Quebec Arts Council, Research & Creation Grant (2011) and the Travel Award of the Conseil des Arts et des Lettres (2010 and 2011).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial Adad Hannah is showing **The Raft of the Medusa** (Saint-Louis), a video produced in reference to the painting of the same title (1819), by Théodore Géricault (1791-1824), now in the Louvre Museum. The painting depicts the shipwreck of the *Le Méduse* frigate in 1816 off the coast of Senegal. The video was discussed, produced in collaboration with the community of Saint-Louis (Senegal), and was made in the style of a *tableaux vivant* (living painting), resulting in videos and photographs. The artist has re-edited the historical event of 1816 in the context of the tragedies of refugees suffering and dying on improvised rafts today, to create a fusion of the historical and the contemporary.*





**The Raft of the Medusa (Saint-Louis), 2016**

Captura em 4K transferida para HD, 7' e 58"

*Video 4K transferred to HD, 7' e 58"*

Produzido em colaboração com a comunidade de Saint-Louis, Senegal

*Produced with the assistance of the community of Saint-Louis, Senegal*

Cortesia/Courtesy: Adad Hannah e/and Pierre-François Ouellette art  
contemporain, Montreal; Equinox Gallery, Vancouver

# ALEC SOTH

www.alecsoth.com

Minneapolis, EUA, 1969. Vive em Minneapolis. Estudou no Sarah Lawrence College, Bronxville, Nova Iorque (1992), e trabalhou como fotógrafo para as revistas *The New York Times Magazine*, *Fortune* e *Newsweek*. Seu reconhecimento surgiu com a série/livro *Sleeping by the Mississippi* (2004), exuberantes e coloridas impressões de paisagens e retratos feitos ao longo de cinco anos em viagens de carro ao longo do Rio Mississippi. Outros temas incluem a turística *Niagara Falls* (Livro *Niagara*, 2006) e a exaustão do país sob os dois mandados de George W. Bush (*The Last Days of W.*, 2008). Soth tem realizado mais de cinquenta exposições individuais, incluindo pesquisas organizadas por prestigiadas instituições, como a Galeria Nacional Jeu de Paume, em Paris (2008), o Walker Art Center, Minneapolis (2010), e o Media Space em Londres (2015). Publicou mais de vinte e cinco livros, incluindo ainda *Songbook* (2015) e *Broken Manual* (2010), *One Mississippi* (2010) e *Dog days Bogotá* (2007).

Em 2008, Soth fundou o seu projeto *Little Brown Mushroom* (LBM), um empreendimento multimídia voltado para a narrativa visual, localizada em St. Paul, Minnesota, que busca trabalhar em estreita colaboração com fotógrafos, escritores e designers. Na 11ª Bienal do Mercosul, são apresentadas do artista oito fotografias de 2004 e 2005, produzidas para o livro *Niagara Falls*, imagens íntimas da vida ordinária americana na turística cidade da grande cascata, no estado de Nova Iorque, EUA. São registros que abordam os afetos, o casamento e a Lua de Mel ao modo dos americanos simples. São fotos das Cataratas e das pessoas que as visitam: recém-casados e amantes em um ambiente de hotéis, estacionamentos e casas de penhores, “os locais improváveis para o desejo humano” conforme apontou *The Paris Review* (nov. 2014).

*Minneapolis, EUA, 1969. Lives in Minneapolis.*

*Alec Soth studied at Sarah Lawrence College, Bronxville, New York (1992), and worked as a photographer for The New York Times Magazine, Fortune and Newsweek magazines. He found recognition with the book/series titled Sleeping by the Mississippi (2004), of lively colour images of landscape and portraits produced over five years while travelling the route of the Mississippi by car. Other topics have included tourism at Niagara Falls (Niagara, 2006) and the exhaustion of the country under the two administrations of George W. Bush (The Last Days of W., 2008). Soth's more than 50 solo exhibitions include Jeu de Paume, Paris (2008), the Walker Art Center, Minneapolis (2010), and Media Space London (2015). He has produced more than 25 books, which also include Songbook (2015), Broken Manual (2010), One Mississippi (2010) and Dog days Bogotá (2007).*

*In 2008, Soth set up Little Brown Mushroom (LBM), a multimedia project in St. Paul, Minnesota focused on visual narrative, which seeks to work in close collaboration with photographers, writers and designers. The 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial includes eight of the artist's photographs from 2004 and 2005 produced for his book Niagara, depicting intimate details of the ordinary American life in the tourist town of Niagara Falls in New York State. These images portray the affection, marriage and honeymoons of ordinary Americans: photographs of the Falls and the people who visit them – newlyweds and lovers in a setting of motels, parking lots and pawnshops, “the unlikely places for human desire” (The Paris Review, Nov. 2014).*





**Tricia and Curtis, 2005**

Fotografia C-Print/*Chromogenic print*

81 x 100cm

Cortesia/*Courtesy*: Alec Soth e/*and* Sean Kelly Gallery, New York

Página anterior/*previous page*

**Aleisha and Joe, 2004**

Fotografia C-Print/*Chromogenic print*

127 x 100cm

Cortesia/*Courtesy*: Alec Soth e/*and* Sean Kelly Gallery, New York

Página seguinte/*Next page*

**Richard and Tamara, 2004**

Fotografia C-Print/*Chromogenic print*

100 x 81cm

Cortesia/*Courtesy*: Alec Soth e/*and* Sean Kelly Gallery, New York



# ALONSO + CRACIUN

<https://mcraciun.art/>  
[www.sebastianalonso.com](http://www.sebastianalonso.com)

O coletivo artístico alonso+craciun atuou em Montevideu, Uruguai, entre 2004 e 2015, em instalação, objetos, fotografia, vídeos, publicações, ações e workshops, dele fazendo parte Sebastián Alonso e Martín Craciun. Alonso (Uruguai, 1972), é professor na Escola Nacional de Belas Artes, Montevideu, e desde 2013 coordena o Projeto CasaMario. Craciun (Montevideu, 1980), além de artista, é curador, compositor musical e professor no ateliê de Multimídia na Universidade Católica, Montevideu. Entre as participações do coletivo, destacam-se: 1ª Bienal de Montevideu, 7ª Bienal do Mercosul, 12ª Bienal de Havana, Cuba, 12ª Bienal de Arquitetura de Buenos Aires e *alonso+craciun: un recorrido por 10 años de trabajo*, Centro Cultural de España, Montevideu (2014).

Nesta Bienal, apresenta-se do coletivo alonso+craciun o vídeo *Tirincón* (2012), baseado no conto *Encuentro con Tirincón en la playa vieja de Carmelo*, do livro *Escritos en el agua. Aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata*, de Carlos María Domínguez (2002). Trata-se de um barqueiro metodicamente remando, sem parar, a atravessar um largo rio (a parte superior do Rio da Prata, próximo à desembocadura do Rio Uruguai). Ao fundo, a narração de um pescador, caçador e contrabandista (*Tirincón*), a contar a sua rotina de cruzamentos do Rio da Prata, do Uruguai à Argentina, e vice-versa, e as situações de seus encontros com policiais e militares.

*The artist collective alonso+craciun, formed of Sebastián Alonso and Martín Craciun, worked on installations, objects, photography, videos, publications, actions and workshops in Montevideo, Uruguay, between 2004 and 2015. Alonso (Uruguay, 1972) teaches at the Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes in Montevideo and has coordinated the Project CasaMario since 2013. Craciun (Montevideo, 1980) is an artist, curator and composer, teaching in the Multimedia Studio at the Universidad Católica del Uruguay, Montevideo. Exhibitions include: the 1<sup>st</sup> Montevideo Biennial; 7<sup>th</sup> Mercosul Biennial; 12<sup>th</sup> Havana Biennial, Cuba; 12<sup>th</sup> Buenos Aires Architecture Biennial and **alonso+craciun: un recorrido por 10 años de trabajo** [alonso+craciun: a review of 10 years of work], at the Centro Cultural de España, Montevideo (2014).*

*For this Biennial, the collective is showing a video titled *Tirincón* (2012), based on the short story *Encuentro con Tirincón en la playa vieja de Carmelo* [Meeting with Tirincón at the old beach in Carmelo], from the collection *Escritos en el agua. Aventuras, personajes y misterios de Colonia y el Río de la Plata* [Writing on the water. Adventures, characters and mysteries from Colonia and the Plata River], by Carlos María Domínguez (2002). It depicts a boatman methodically rowing nonstop across a large river (the upper Plata River, near the mouth of the Uruguay River). In the background, the fisherman, hunter and smuggler (*Tirincón*) tells his stories of crisscrossing the Plata River from Uruguay to Argentina, and his encounters with the police and the military.*



**Tirincón, 2012**

*Vídeo HD, 09' 02"*

*HD video, 09' 02"*

*Coleção/collection: alonso+craciun*

# ANDRÉ SEVERO

Porto Alegre, Brasil, 1974. Vive em Porto Alegre.

Mestre em poéticas visuais pela UFRGS, Severo atua também como curador, editor e produtor executivo de exposições. Em 2000, com Maria Helena Bernardes, iniciou as atividades de Areal, projeto e publicações de arte contemporânea deslocada, longe dos grandes centros urbanos e de suas instituições culturais, focado em situações transitórias. Entre as curadorias: curador-associado, 30ª Bienal de São Paulo (2012); co-curador de *Dentro/fora*, parte da representação brasileira na 55ª Bienal de Veneza; curador, em parceria com Marília Panitz, de *100 anos de Athos Bulcão*, CCBB's de Brasília, Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro (2018). Sua mais recente publicação é *Artes Visuais – Ensaios Brasileiros Contemporâneos*, Ed. Funarte, com Fernando Cocchiarale e M. Panitz, edição ganhadora do Prêmio Sérgio Milliet-ABCA 2018.

Entre as premiações pelo trabalho artístico: XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (2015); Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2014); Prêmio Marcantonio Vilaça (2013); Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2009); Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (2010); Prêmio Funarte Conexões Artes Visuais (2007); Projeto Arte e Patrimônio (2007); Programa Petrobrás Artes Visuais (2001).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Severo apresenta *Alcance* (2018), obra em sequência de sua linha em produções audiovisuais e de registro de ações vivenciadas diretamente na paisagem. Trata-se de uma videoinstalação em uma sala de 20 x 6m, no MARGS. Na imensa parede longitudinal, são projetados cinco vídeos digitais (P&B) com paisagens marinhas – o mar em confronto com rochedos (filmes *apropriados*, cedidos por colaboradores de vários continentes). No lado oposto, também *apropriados* pelo artista, estão nove marinhas de artistas atuantes em meados do Séc. XX: cinco pinturas do MARGS e quatro da coleção Oscar Cardoso Saraiva. São filmes, pinturas e espaço de articulação que têm a imagem, o tempo e a memória como elementos latentes de sua estruturação.

*Porto Alegre, Brazil, 1974. Lives in Porto Alegre.*

*André Severo has a Master's degree in Visual Poetics from UFRGS, and also works as a curator, editor and exhibition coordinator. In 2000 he began working with Maria Helena Bernardes on the Areal contemporary art and publications project, distant from urban centres and cultural institutions and focused on transitory situations. Curatorial work includes: associate curator for the 30th São Paulo Biennial (2012); co-curator of *Dentro/fora*, part of the Brazilian representation for the 55th Venice Biennial; curator with Marília Panitz, of *100 anos de Athos Bulcão*, CCBB Brasília, Belo Horizonte, São Paulo and Rio de Janeiro (2018). His most recent publication is *Artes Visuais – Ensaios Brasileiros Contemporâneos*, Pub. Funarte, with Fernando Cocchiarale and M. Panitz, which won the Sérgio Milliet-ABCA award in 2018.*

*Severo's work as an artist has won awards from: XV Prêmio Marc Ferrez de Fotografia (2015); Prêmio Funarte de Arte Contemporânea (2014); Prêmio Marcantonio Vilaça (2013); Rede Nacional Funarte Artes Visuais (2009); Prêmio Açorianos de Artes Plásticas (2010); Prêmio Funarte Conexões Artes Visuais (2007); Projeto Arte e Patrimônio (2007); Programa Petrobrás Artes Visuais (2001). Severo is showing *Alcance* (2018) at the 11th Mercosul Biennial, which continues his audio-visual works recording actions experienced directly in the landscape, with a video-installation in a 20 x 6m room at MARGS. The long wall has projections of 5 black-and-white digital videos of the sea meeting rocks (using films donated by collaborators from different continents). The facing wall has five mid-20th-century seascapes chosen by the artist from the MARGS Oscar Cardoso Saraiva collection. Films, paintings and space connect image, time and memory as latent elements of the structure of the work.*





**ALCANCE, 2018**

5 vídeos digitais, 60min, P&B, som, 5 pinturas do acervo do MARGS e 4 pinturas da coleção Oscar Cardoso Saraiva  
*5 digital videos, 60min, P&B, sound, 5 paintings from the MARGS collection and 4 from Oscar Cardoso Saraiva's collection*

Vista parcial/*Partial view*



Edy Gomes Carollo  
**Sem título/*Untitled*, 1958**  
Óleo sobre tela/*Oil on canvas*,  
27 x 22cm  
Coleção/*Collection*: Oscar Cardoso Saraiva



Nicola Petti  
**Praia do Tombo - Guarujá-SP, s.d/n.d**  
Óleo sobre tela/*Oil on canvas*,  
23 x 18cm  
Coleção/*Collection*: Oscar Cardoso Saraiva









*Vista parcial/Partial view*

# ANDRÉAS LANG

Zweibrücken, Alemanha, 1965. Vive em Berlim.

Entre 1985 e 1991, Lang foi assistente dos fotógrafos Dieter Blum, Michael Leis e Werner Janda.

A partir dali, empreendeu viagens por vários países. De 1991 a 2001, viveu em Paris como *freelancer*.

Em 1995, produziu vídeos e documentários, no Iraque e na Índia. Na Austrália, em 1995, realizou trabalhos sobre paisagem e natureza. Em 2003-04, viveu em Nova Iorque. Em 2006, no Mali e no deserto do Saara, realizou ensaio fotográficos sobre o povo Touareg e a desertificação. Em 2006-08, realizou projetos no Egito, Israel, Palestina, Síria e Turquia; mais tarde, no Cairo e em Damasco (2008/10). Em 2011, produziu na África Central uma pesquisa histórica sobre o (pós-)colonialismo em Camarões, Chade, Congo e República Centro-Africana. Entre as distinções pela sua obra: *Tarabya – Bolsa e Residência Artística*, Turquia (2018-19); *Bolsa Artística Cultural Senate of Berlin*, Alemanha (2017); *DG award for contemporary art*, Gebhard Fugel Preis (2008); *Green Leaf award for Photography* (2006); *Prix Aidda de la photographie sociale et documentaire*, Paris (1999).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, o artista apresenta uma projeção de 35 fotografias de sua série *Lagos – a story of disappearance* (2017), desenvolvido em Lagos, Nigéria, em colaboração com o Goethe-Institute. Sobre este projeto, Elisabetta Corrà escreveu em seu blog e entrevistou o artista. Trata-se da percepção do desaparecimento do passado colonial de Lagos, as pistas que o comércio de escravos deixou na cidade, não só na arquitetura, mas nas memórias da luta cotidiana das pessoas: “Onde a história encontra o presente, Andréas revela a própria face da exploração brutal, uma espécie de extinção – a perda total da identidade histórica – que é também um exílio psicológico”. Para Lang, “a crueldade imanente do tráfico de escravos torna-se bastante tangível nesses lugares, e as pessoas sofreram condições indescritíveis como escravas. Aqueles que sobreviveram à passagem para o Novo Mundo nunca mais voltariam à sua terra natal. Para mim, a escravidão tem uma provável crueldade e horror tal qual o Holocausto fez.” (blog, 16 ago. 2017).

Zweibrücken, Germany, 1965. Lives in Berlin.

Lang worked as a photographer's assistant to Dieter Blum, Michael Leis and Werner Janda from 1985 to 1991. He then travelled to several different countries, living in Paris from 1991 to 2001 and producing videos and documentaries in Iraq and India in 1995. Also in 1995 he made works about landscape and nature in Australia. In 2003 and 2004 he lived in New York, and in 2006 made a photographic study of the Tuareg people and desertification in Mali and the Sahara desert. From 2006 to 2008 he worked in Egypt, Israel, Syria and Palestine; and then in 2008 to 2010 in Cairo and Damascus. In 2011 he researched post-colonial history in Cameroon, Chad, Congo and Central African Republic. His work has received awards including: *Tarabya – Grant and Artist's Residency*, Turkey (2018-19); *Art Grant, Cultural Senate of Berlin*, Germany (2017); *DG award for contemporary art*, Gebhard Fugel Preis (2008); *Green Leaf award for Photography* (2006); *Prix Aidda de la photographie sociale et documentaire*, Paris (1999).

At the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial the artist is showing a projection of 35 photographs from his series *Lagos – a story of disappearance* (2017), made in collaboration with the Goethe-Institute in Lagos, Nigeria. Elisabetta Corrà interviewed the artist about this work on her blog, discussing perception of the disappearance of the colonial past in Lagos, the traces left on the city by the slave trade, not just on the architecture but also in the memories of the everyday struggles of the people: “Where history meets the present Andréas unveils the very face of brutal exploitation, a sort of extinction – the total loss of historical identity – that is also a psychological exile”. Lang says, “The immanent cruelty of slave trade becomes quite tangible in these places and the people suffered unspeakable conditions on the slaveships. Those who survived the passage to the New World would never return to their homeland. For me, slavery has a likely cruelty and horror as the Holocaust did”. (blog, August 16, 2017).



**Lagos - a story of disappearance, 2017**

Projeção de 35 fotografias com intervalo de 9 segundos cada, 5'15"

*Projection of 35 photographs, 9 seconds interval, 5'15"*







# ANNA AZEVEDO

www.annaazevedo.com

Rio de Janeiro, Brasil. Vive no Rio de Janeiro.

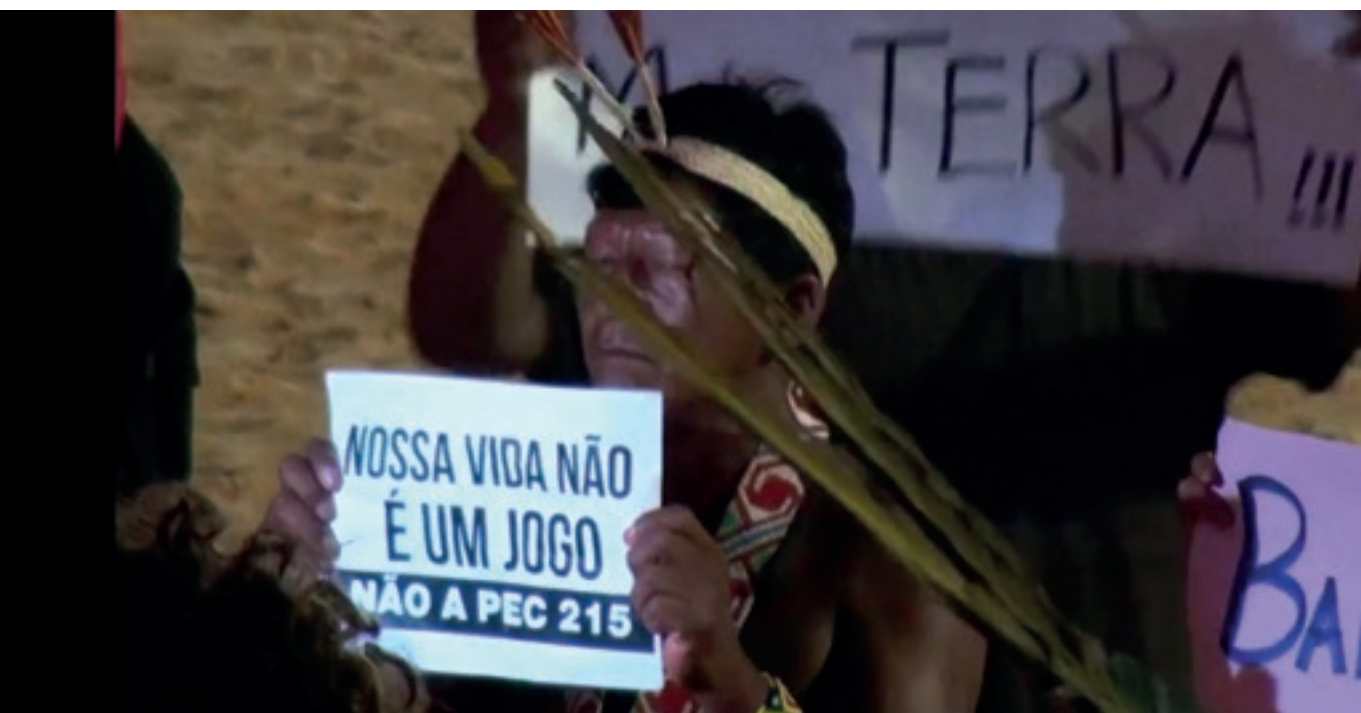
Cineasta, artista visual, jornalista e mestre em Comunicação Social pela PUC-RJ. Seu trabalho, desde 2000, transita na fronteira entre documentário, ficção e experimentalismo de imagem. Seus documentários têm sido premiados e exibidos em importantes instituições internacionais, tais como: Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, Festival de Berlim, Festival de Roterdã (Holanda), HotDocs (Canadá), CPH:DOX (Dinamarca), Cinema Verité (Irã), Sheffield (Inglaterra), True or False e Palm Spring (EUA). Em 2103, exibiu *O dia do caçador* na Bienal de Artes de Veneza, vídeo integrante do trabalho do cineasta Harun Farocki, *Labour in a single shot*. Em 2012, integrou a Rio Occupation London, série de eventos culturais com artistas cariocas durante as Olimpíadas de Londres.

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Anna Azevedo apresenta *Nossa vida não é um jogo – I* (2016). Trata-se de um vídeo que começou a ser idealizado em 2015, para a exposição *Jogos do Sul* (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2016), do Instituto Goethe Rio de Janeiro. Dentro do projeto, alguns artistas viajam até Palmas (Tocantins) para acompanhar a primeira edição dos *Jogos Mundiais Indígenas*, com mais de dois mil atletas-índios, oriundos de 25 países, em outubro de 2015. A artista documentou em seu trabalho o dia a dia dos jogos nas várias competições em diversas modalidades, os bastidores e, em especial, o aspecto político do evento, um fórum de protestos à malfadada PEC 215 (Proposta de Emenda à Constituição), que, posteriormente aprovada, delegou ao Congresso Nacional a prerrogativa exclusiva de demarcação de territórios indígenas e quilombolas. Em umas das cenas gravadas dos protestos, Anna Azevedo registrou um dos índios segurando um cartaz: “Nossa vida não é um jogo – Não à PEC 215”.

Rio de Janeiro, Brazil. Lives in Rio de Janeiro.

Anna Azevedo is a filmmaker, visual artist and journalist with a Master's degree in Social Communication from PUC-RJ. Since 2000 she has worked on the boundary between documentary, fiction and experimental imagery. Her documentaries have won awards and been shown at important international institutions, such as Museum of Modern Art, New York; Berlin Festival; Rotterdam Festival (Netherlands); HotDocs (Canada), CPH:DOX (Denmark) In 2103 she showed *O dia do caçador* [Day of the Hunter] at the Venice Biennial as part of Harun Farocki's *Labour in a single shot*. In 2012, she participated in Rio Occupation London, a series of cultural events involving Rio artists during the London Olympics.

For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Anna Azevedo is showing *Nossa vida não é um jogo – I* [Our life is not a game – I] (2016). Work began on this video in 2015, for the exhibition *Jogos do Sul* (Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, 2016), organised by the Goethe Institute Rio de Janeiro. This project involved several artists travelling to the first edition of the World Indigenous Games in Palmas (Tocantins), with more than two thousand athletes from 25 countries in 2015. The artist's work documented the daily routine of the games, its various competitions and events, behind the scenes, and particularly the social and political aspects of the event, a forum of protests against the proposed Amendment to the Constitution (PEC 215), which was later passed and allowed the National Congress exclusive rights over demarcation of indigenous and quilombo territories. It was at one of these protests that Anna Azevedo recorded an indigenous Brazilian holding up a poster saying, “Our life is not a game – No to PEC 215”.







Stills do vídeo/video stills

**Nossa vida não é um jogo/Our life is not a game, 2016**

Video Full HD, 25'07"

Full HD Video, 25'07"

Realizado durante os Jogos Mundiais Indígenas. Palmas, Tocantins, 2015

Filmed during the Indigenous World Games, Palmas, Brazil, 2015

<https://vimeo.com/175542499>

# ARJAN MARTINS

Rio de Janeiro, 1960. Vive e trabalha no Rio de Janeiro, Brasil.

Frequentou cursos de pintura e teoria da arte na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. A partir de 2002, iniciou suas exposições individuais, destacando-se: *O Estrangeiro*, Stiftung Brasilea, Basel, Suíça; *Et Cetera*, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2017); *Américas*, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (2014); Museu Afro Brasileiro, São Paulo (2006). Entre as coletivas: *Ex-Africa*, Centro Cultural do Banco do Brasil, Belo Horizonte (2017), Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília (2018); *The Atlantic Triangle*, Goethe-Institut Lagos, Nigéria (2017); *Do Valongo à Favela*, Museu de Arte do Rio (2014); Biennale de Dakar, Senegal (2006).

Conforme Alfons Hug, o artista dedica-se às questões da “escravidão, mais especificamente, ao fenômeno dos navios negreiros, a metáfora visual mais contundente da memória histórica da *Middle Passage*, a famigerada travessia do Atlântico, da África Ocidental para as Américas” (texto curatorial *Ex-Africa*). Suas pinturas têm forte aspecto cartográfico, com mapas, meridianos, esquemas de navegação, rosa dos ventos, polias de velas, navios negreiros, caravelas, elementos gráficos do vai e vem do tráfico negreiro. Arjan (Argentino Mauro Martins Manoel), nesta 11ª Bienal do Mercosul passou dias realizando uma imensa pintura, *O Triângulo Atlântico entre tempos distópicos* (2018), diretamente em um dos painéis centrais do MARGS. A obra, a partir de seus temas recorrentes, aborda o tráfico escravo e a cobiça, não só em tempos coloniais, mas também no presente. A partir de referências a gravuras históricas, Arjan fundiu numa imensa pintura as paisagens de Olinda, Rio de Janeiro e Salvador.

*Rio de Janeiro, 1960. Lives and Works in Rio de Janeiro, Brazil.*

*Martins studied painting and art theory at Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. He began exhibiting in 2002. Solo shows include: **O Estrangeiro** [The Stranger], Stiftung Brasilea, Basel, Switzerland; **Et Cetera**, A Gentil Carioca, Rio de Janeiro (2017); **Américas**, MAM-Rio (2014); Museu Afro Brasil, São Paulo (2006). Group exhibitions include: **Ex-Africa**, CCBB, Belo Horizonte (2017), CCBB Rio de Janeiro, CCBB São Paulo, and CCBB Brasília (2018); **The Atlantic Triangle**, Goethe-Institut Lagos, Nigeria (2017); **Do Valongo à Favela** [From Valongo to the Favela], MAR Rio (2014); Dakar Biennale, Senegal (2006).*

*Alfons Hug states that the artist is concerned with the subject of “slavery, more specifically the phenomenon of slave ships, the most striking visual metaphor of the histories of the **Middle Passage**, the infamous crossing of the Atlantic, from West Africa to the Americas” (Ex-Africa curatorial essay). His paintings have a strong cartographic element, with maps, meridians, navigational diagrams, wind roses, pulleys, slave ships, caravels and other graphic elements of the voyages of the slave trade. Arjan (Argentino Mauro Martins Manoel), spent days making a huge painting for the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, titled **O Triângulo Atlântico entre tempos distópicos** [The Atlantic Triangle in dystopian times] (2018), painted directly onto one of the central panels of Museu de Arte do Rio Grande do Sul. The work addresses recurrent themes and deals with the slave trade and greed, not just in the colonial period but also in the present, states the artist. Arjan merged together landscapes of Olinda, Rio de Janeiro and Salvador based on historical prints to produce one huge painting.*





**O Triângulo Atlântico entre tempos distópicos, 2018**

Pintura sobre a parede do espaço expositivo do MARGS

*Painting on the museum exhibition wall*

5,18 x 12,30m





# CAMILA SOATO

Brasília, 1985. Vive em São Paulo, Brasil.

Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Brasília (UnB), Mestre em Poéticas Contemporâneas pelo Programa de Pós-Graduação em Arte da UnB e doutoranda em poéticas visuais pelo PPG-AV da Universidade de São Paulo. Em 2013, foi a vencedora pelo voto popular na categoria Exposição do PIPA. Camila Soato desenvolve pesquisa voltada à apropriação de imagens na internet, relacionadas a um cotidiano banal, e utiliza a pintura para explorar a conexão entre arte e vida.

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Soato apresenta onze pinturas cuja maioria recria pinturas da história da arte em que insere imagens do Brasil atual, propondo assim a junção de figuras antagônicas e afastadas no tempo. Destaca-se na série a pintura *Presente!*, que homenageia Marielle Franco, vereadora do Rio de Janeiro, socióloga, feminista e militante dos direitos humanos, que foi brutalmente assassinada no dia 14 de março de 2018.

A artista também realizou uma residência artística no Quilombo do Areal, em Porto Alegre, cujos trabalhos de colaboradores da comunidade foram exibidos como parte da Bienal, na sede da Associação Comunitária do local.

*Brasília, 1985. Lives in São Paulo, Brazil.*

*Soato has a degree in Visual Arts from Universidade de Brasília (UnB), a Master's degree in Contemporary Poetics from the UnB Postgraduate Art Programme and is taking a doctorate in Visual Poetics on the Postgraduate Visual Arts Programme at Universidade de São Paulo. In 2013 she won the popular vote in the Exhibition category of the PIPA Award. Camila Soato's work involves the appropriation of Internet images related to everyday life, and uses painting to explore the connection between art and life.*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Soato is showing eleven paintings, most of which recreate paintings from art history with the insertion of images from the Brazil of today, connecting together figures that are both antagonistic and distant in time. A highlight of the series is the painting titled **Presente!**, made in honour of the Rio de Janeiro councillor, socialist, feminist and human rights campaigner Marielle Franco, who was brutally murdered on March 14, 2018. The artist also undertook a residency at the Quilombo do Areal in Porto Alegre, and works by community participants were exhibited as part of the Biennial at the Quilombo do Areal Community Association premises.*



**Presente, 2018**  
Óleo sobre tela/*Oil on canvas*  
90 x 124cm



Vista geral das obras de Camila  
*Overview of Camila Soato works*





Residência artística de Camila Soato  
Associação Comunitária e Cultural Quilombo do Areal  
*Artistic residence of Camila Soato  
Quilombo do Areal Community and Cultural Association*



# CHRIS LARSON

[www.chrislarsonstudio.com](http://www.chrislarsonstudio.com)

Minnesota, Estados Unidos, 1966. Vive em Minneapolis, EUA.

MFA pela Yale University, EUA, (1991) e professor de escultura da Universidade de Minesota, EUA, Chris Larson desenvolve em seu trabalho uma prática de multimídia que se baseia na escultura e incorpora filmes, vídeos, fotografias, desenhos e sons. Entre as exposições coletivas, destaca-se a Whitney Biennial 2014, em Nova Iorque. Entre as individuais recentes nos EUA: Cincinnati Contemporary Art Center, Cincinnati; Walker Art Center, Minneapolis; Katonah Museum of Art, Katonah; The Boiler (Pierogi), Nova Iorque. Seu trabalho encontra-se em várias coleções, tais como: Scharf-Gerstenberg Collection e Nationalgalerie Staatliche Museen, em Berlim; Kemper Museum of Contemporary Art, Minneapolis Institute of Art, e Walker Art Center, nos EUA. Em 2018, recebeu sua mais recente distinção, a Bolsa J. Simon Guggenheim Memorial Foundation.

Nesta 11ª Bienal do Mercosul, Chris Larson apresenta um vídeo e uma fotografia intitulados *St. Paul, Kapenguria* (2017). Trata-se de um registro do projeto *Breuer/Kenya* para a construção em Kapenguria (Quênia) de uma réplica de uma casa de 1962 projetada por Marcel Breuer (1902-1981), arquiteto da Bauhaus. Uma réplica desta casa foi construída e incendiada por Chris Larson, em 2013, em St. Paul, Minnesota (EUA), como parte do Northern Spark Art Festival. Em Kapenguria, a mesma casa foi construída com recursos doados, em projeto criado por Larson e pelo líder local Michael Kimpur, não para a casa ser destruída, mas para abrigar uma escola e clínica, a Daylight Center and School. Kimpur e Larson criaram o projeto a partir de um elo comum: ambos são formados pela Bethel University (St. Paul), Michael como Mestre em Liderança organizacional, e Larson como Bacharel em Arte. O vídeo e a fotografia registram o processo de construção das fundações às paredes da Breuer/Daylight Center and School, projeto que une amizade, solidariedade, arte e arquitetura.

*Minnesota, USA, 1966. Lives in Minneapolis, USA.*

*Chris Larson has an MFA from Yale University, USA (1991) and teaches sculpture at the University of Minnesota, USA. His multi-media work is based on sculpture and also involves film, video, photography, drawing and sound. Group exhibitions include the Whitney Biennial 2014, New York. Recent solo shows in USA include: Cincinnati Contemporary Art Center, Cincinnati; Walker Art Center, Minneapolis; Katonah Museum of Art, Katonah; The Boiler (Pierogi), New York. His work is included in the collections of Scharf-Gerstenberg Collection and Nationalgalerie Staatliche Museen, Berlin; Kemper Museum of Contemporary Art, Minneapolis Institute of Art, and Walker Art Center, USA. In 2018, he was awarded the J. Simon Guggenheim Memorial Foundation Fellowship.*

*At the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Chris Larson is showing video and photography, titled **St. Paul, Kapenguria** (2017), documenting the **Breuer/Kenya** project of building a replica of a 1962 house by Bauhaus architect Marcel Breuer (1902-1981) in Kapenguria (Kenya). Chris Larson built and set fire to a replica of this house in St. Paul, Minnesota (USA) in 2013 as part of the Northern Spark Art Festival. The same house was rebuilt in Kapenguria, using donated resources, in a project created by Larson and local leader Michael Kimpur, not this time to be destroyed but to house the Daylight Center clinic and School. Kimpur and Larson devised the project based on their common connection of having both studied at Bethel University (St. Paul), where Kimpur took a Master's degree in Organisational Leadership and Larson a degree in Art. The video and photographs record the process of building the Breuer/Daylight Center and School, in a project combining friendship, solidarity, art and architecture.*





**St. Paul, Kapenguria, 2018**

*Vista geral/General view*





**St. Paul, Kapenguria, 2018**

Fotografia, impressão jato de tinta

*Photo, inkjet print*

38 x 170cm

Coleção/Collection: Chris Larson



**St. Paul, Kapenguria, 2017**

Vídeo 4K - 90'

*4K video - 90'*

# DALTON PAULA

<https://daltonpaula.com/>

Brasília, 1982. Vive em Goiânia, Brasil.

Bacharel em Artes Visuais pela Universidade Federal de Goiás, sua arte se manifesta em diversas linguagens, como a fotografia, a performance, a pintura, os objetos e os desenhos. Entre as exposições, destacam-se: a 32ª Bienal de São Paulo (2016) e sua itinerância em 2017 para Belo Horizonte, Cuiabá e Bogotá, Colômbia; *Histórias Mestiças*, Instituto Tomie Ohtake (2015), São Paulo; *The Atlantic Triangle*, organizada pelo Goethe Institut, em Lagos, Nigéria (2017); *Ex Africa*, no CCBB Belo Horizonte (2017) e CCBB Rio de Janeiro (2018). Também realiza residências artísticas, no Brasil e exterior.

A escritora e curadora Lilia Schwarcz, ao escrever sobre o artista, observou que “num país de maioria negra e mestiça, ainda temos uma representação absolutamente desproporcional de artistas negros [...] sobretudo, a uma arte negra, porque impactada por temas da negritude, como faz Lima Barreto para o caso da literatura, e Dalton Paula nas artes plásticas”. Para a 11ª Bienal do Mercosul, Dalton apresenta cinco óleos sobre tela, da série *Sinos e caprinos* (2014). São telas que jogam com referências a elementos e símbolos de religiosidade de matriz afro-brasileira, como Cosme e Damião, caprinos (cabras e bodes), sinos, mala, cadeiras, cortinas, copos, garrafas com infusões de chás e medicamentos caseiros.

*Brasilia, 1982. Lives in Goiania, Brazil.*

*Paula has a degree in Visual Arts from UFG Goiás. His work uses different art languages, such as photography, performance, painting, objects and drawings. Exhibitions include: the 32<sup>nd</sup> São Paulo Biennial (2016); a 2017 touring exhibition in Belo Horizonte, Cuiabá and Bogotá, Colombia; *Histórias Mestiças [Mixed-race Stories]*, Tomie Ohtake Institute (2015), São Paulo; *The Atlantic Triangle*, Goethe-Institut Lagos, Nigeria (2017); *Ex Africa*, CCBB Belo Horizonte (2017) and CCBB Rio de Janeiro (2018). He has also undertaken artist residencies in Brazil and abroad.*

*The writer and curator Lilia Schwarcz says of the artist, “In a country with a majority of black and mixed-race people, we still have a hugely disproportionate representation of black artists [...] and above all black art, impacted by issues of blackness, such as that made by Lima Barreto in literature and Dalton Paula in the visual arts.” For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Dalton is showing a group of five oil paintings on canvas from the series titled *Sinos e caprinos [Bells and Goats]* (2014). These paintings contain references to elements and symbols from African-Brazilian religions, such as Saints Cosmas and Damian, *caprinos [goats]*, bells, luggage, chairs, curtains, cups, bottles with tea infusions and homemade medicine.*



### Caprinos e o pasto, 2017

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

130 x 298cm

Coleção/*Collection*: Galeria Sé

Foto/*Photo*: Paulo Rezende



### Cabeça de cabra e mala, 2017

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

40 x 50cm

Coleção/*Collection*: Luciana Cardoso

Foto/*Photo*: Paulo Rezende



### Cabra e Cadeira, 2017

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

40 x 50cm

Coleção/*Collection*: Susana e Ricardo Steinbrunch

Foto/*Photo*: Paulo Rezende



**Sem título, 2014**

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

140 x 360cm

Coleção/*Collection*: Maria Montero

Foto/*Photo*: Paulo Rezende



# EDINSON QUIÑONES

<https://edinson-popayan.culturalspot.org/home>

Villa Lozada, Huila, Colômbia, 1982. Vive em Popayán, Colômbia.

Licenciado em Educação Artística, Mestre em Artes Plásticas pela Universidad del Cauca, Popayán, Colômbia. Quiñones se considera um “artista marginal”, com interesse em poéticas ambientais, de modo a “entender a droga e todas as manifestações callejeras (das ruas)”. Seu trabalho versa sobre um “pensamento crítico-ambiental integrado às tecnologias ancestrais, desde a autobiografia”. Tem participado de mostras na Colômbia, México, Argentina, Brasil, Peru, Uruguai, Suécia, Suíça, Alemanha, Áustria e Espanha. Desde 2012, atua também como curador e gestor de projetos, a exemplo do *Colectivo 83*, o *Electrodoméstica* e o *Colectivo Mep*.

Suas questões tratam de conflitos colombianos e da memória ancestral nativa, de modo a tornar visível a produção cultural indígena e os processos criativos e artísticos de comunidades vulneráveis. Nesta 11ª Bienal do Mercosul, o artista apresenta o que ele denomina de “instalação performática”, *Proyectos Banderas del Cauca Popayán Colombia, Proyecto itinerante y de construcción de memoria a partir del símbolo*, 2012-2018, composta por cinco bandeiras: Bandera Nasa, Bandera yanacona, Bandera Misak, Bandera wiphala, Bandera movimiento indígena del Cauca CRIC. Estas bandeiras são bandeiras autênticas de comunidades indígenas do Departamento de Cauca, Colômbia, as quais trazem cores e significados que remetem a questões de posse da terra, aos simbolismos ancestrais e às acirradas lutas indígenas e comunitárias atuais.

*Villa Lozada, Huila, Colombia, 1982. Lives in Popayán, Colombia.*

*Quiñones qualified in Arts Education, and has a Master's degree in Visual Arts from the Universidad del Cauca, Popayán, Colombia. Quiñones considers himself an "outsider artist", interested in environmental practices as a way of "understanding drugs and expresiones callejeras [street expressions]". His work deals with "critical/environmental thinking linked with ancestral technologies, from autobiography". He has exhibited in Colombia, Mexico, Argentina, Brazil, Peru, Uruguay, Sweden, Switzerland, Germany, Austria, and Spain. Since 2013 he has also worked as a curator and projects manager for events such as Colectivo 83, Electrodoméstica, and Colectivo Mep.*

*His subject matter addresses Colombian conflicts and native ancestral memory as a way of revealing the cultural production of indigenous peoples and the creative and artistic processes of vulnerable communities. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, the artist is showing what he calls a "performative installation", **Proyectos Banderas del Cauca Popayán, Colombia, Proyecto itinerante y de construcción de memoria a partir del símbolo**, [Project Flags from Cauca, Popayán, Colombia, a touring project for the construction of memory through symbols] 2012-2018, consisting of five flags: **Bandera Nasa, Bandera yacacona, Bandera Misak, Bandera wiphala, Bandera Movimiento indígena del Cauca CRIC**. These are real flags from indigenous communities in the Department of Cauca, Colombia, whose colours and meanings relate to issues of land rights, ancestral symbols and the bitter indigenous and community struggles of today.*





**Bastão com lenços do Movimento  
Indígena del Cauca CRIC**  
*Wooden stick with neckerchiefs from  
Movimiento Indígena del Cauca CRIC*



**Proyectos Banderas del Cauca Popayán Colombia**  
**Proyecto itinerante y de construcción de memoria**  
**a partir del símbolo, 2012/2018**

Instalação com 5 bandeiras/*Installation with 5 flags:*

Bandera Nasa, 230 x 400cm

Bandera yanacona, 100 x 150cm

Bandera Misak, 100 x 150cm

Bandera wiphala, 130x 130cm

Bandera movimiento indígena del Cauca CRIC, 80 x 138cm  
coleção do artista/*artist collection*



# EDWARD BURTYNSKY

[www.edwardburtynsky.com](http://www.edwardburtynsky.com)

St. Catharines, Canadá, 1955. Vive em Toronto, Canadá.

Sua obra tem como principal preocupação a captura da brutal destruição da natureza pela incessante exploração industrial. Desde o início da década de 1980, tem participado de dezenas de exposições individuais e coletivas e atua também como palestrante sobre fotografia. Tem publicado livros e realizado filmes, a partir das pesquisas e viagens fotográficas. Entre as distinções, em fevereiro deste ano o artista foi contemplado pelo The Photo London Master of Photography, premiação anual do The Photo London, em Londres. Em 2005, por seu trabalho focado nas mudanças globais ocasionadas pelas atividades humanas no meio ambiente, o fotógrafo recebeu o TED Prize, em Nova Iorque.

Suas fotografias encontram-se em dezenas de acervos importantes, entre eles: National Gallery of Canada (Ottawa); Museum of Modern Art (MoMA), Solomon R. Guggenheim Museum e Brooklyn Museum of Art (Nova Iorque); Museum of Fine Arts (Houston); Museo Reina Sofia (Madri); Tate Modern (Londres); Los Angeles County Museum of Art (Califórnia, EUA). Nesta Bienal do Mercosul, Burtynsky exhibe uma megafoto – a captura digital em grande formato – integrante de uma série de fotografias aéreas realizadas na Nigéria, em 2016. Conforme a revista New Yorker, ao realizar estas imagens naquele país, o artista descreveu a capital, Lagos, como uma “superprova da globalização” (“hyper-crucible of globalism”).

*St. Catharines, Canada, 1955. Lives in Toronto, Canada.*

*Burtynsky's work depicts the brutal destruction of nature by endless industrial exploitation. He has participated in dozens of solo and group shows since the early 1980s, and has also lectured on photography. He has published books and made films about his photographic travels and research. Awards include The Photo London Master of Photography in February of this year, awarded annually by The Photo London; and the TED prize, New York, 2015, for his work focused on climate change caused by human activities in the environment.*

*His photographs are included in many important collections, such as: National Gallery of Canada (Ottawa), Museum of Modern Art (MoMA), Solomon R. Guggenheim Museum, and Brooklyn Museum of Art (New York), Museum of Fine Arts (Houston), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia (Madrid), Tate Modern (London), Los Angeles County Museum of Art (California). For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Burtynsky is showing a mega photo – a large format digital image – which is part of a series of aerial photographs taken in Nigeria in 2016. New Yorker Magazine has stated that when producing these images in Nigeria the artist described its capital city, Lagos, as a “hyper-crucible of globalism”.*



**Mushin Market Intersection (Lagos, Nigeria), 2016**

*Detalhe/Detail*

Fotografia gigapixel impressão plana Jetrix 3020 de cura UV

*Jetrix 3020 flatbed printer using UV curable inks*

Resolução/*Printing resolution dpi: 720 x 722dpi (1440)*

4,26 x 7,46m

Cortesia/*Courtesy: Edward Burtynsky*





# EL ANATSUI

<http://el-anatsui.com/>

Anyako, Gana, 1944. Vive na Nigéria.

Bacharel em Arte e Pós-graduado em Educação Artística pela Universidade de Ciência e Tecnologia de Kumasi, Gana (1965-1969). Desde 1996, é Professor de Escultura na Universidade da Nigéria, em Nsukka. Sua obra encontra-se em prestigiados acervos pelo mundo, a exemplo: The Tate Modern e The British Museum, Londres; Brooklyn Museum e The Museum of Modern Art, em Nova Iorque; Centre Pompidou, Paris; Guggenheim Abu Dhabi, Emirados Árabes Unidos; The National Museum of African Art, Washington. Em 2015, recebeu o Leão de Ouro da 56ª Bienal de Veneza; em 2016, o título de *Doutor Honorário* pela Universidade de Harvard, EUA. Entre outras bienais: Veneza (também 1990 e 2007); Bienal de Liverpool, Inglaterra (2002); 5ª Bienal de Gwangju, China (2004) e 8ª Trienal de Escultura de Osaka, Japão (1995).

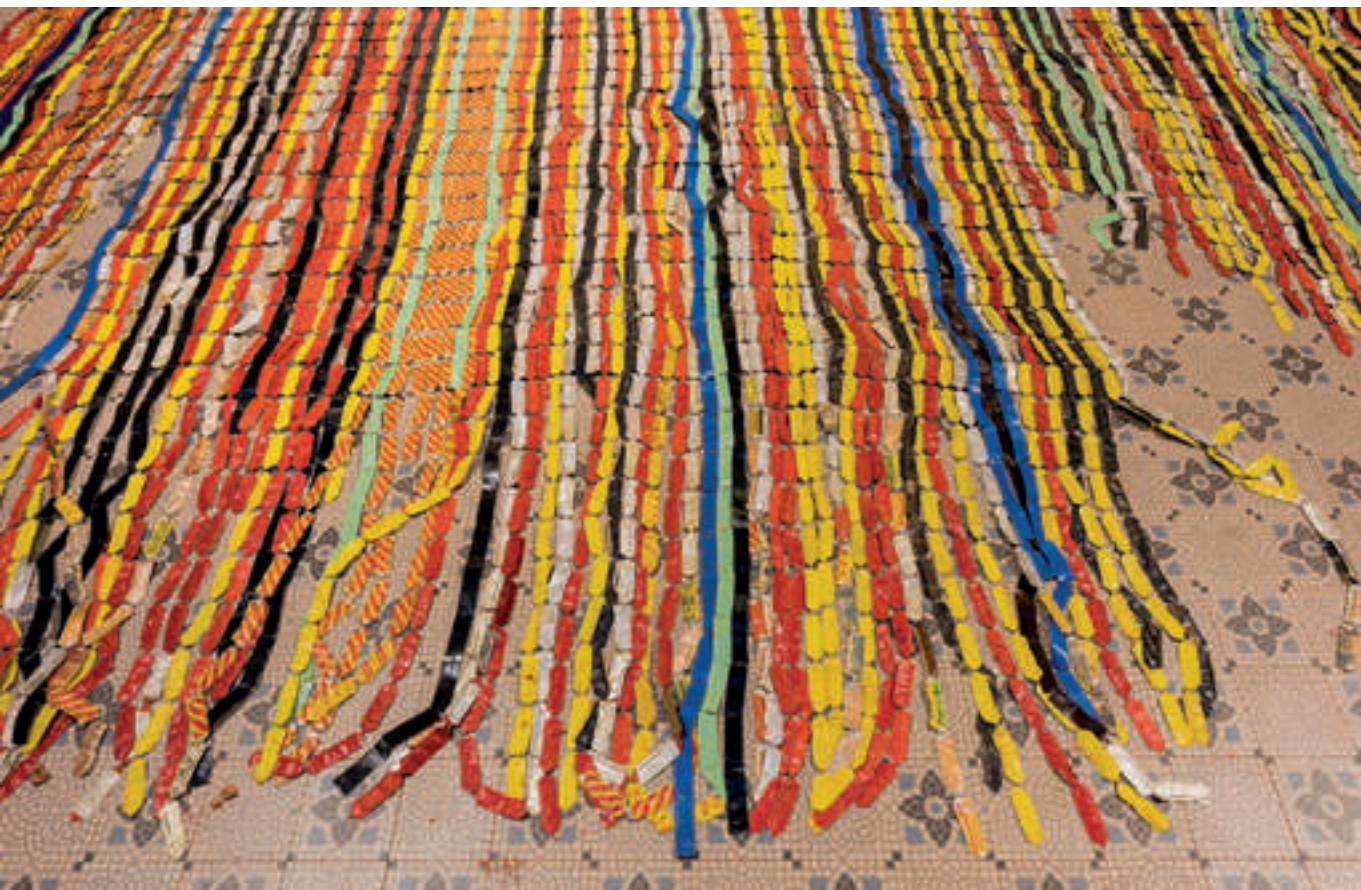
A partir de 2000, Anatsui passou a receber o reconhecimento pela obra que hoje o caracteriza, estando hoje entre os “10 mais importantes artistas têxteis contemporâneos” (site Artsy.net, 31 out. 2016). Ele produz painéis compostos de milhares de pedacinhos de alumínio, feitos com tampas de garrafas de bebidas alcoólicas recicladas, trabalhados e unidos por fios de cobre, produzindo peças costuradas que se comportam como tecidos. Conforme o artista, a “ligação entre a África, a Europa e a América” faz parte do que está por trás dos trabalhos com tampas de garrafa, referindo-se “à conexão entre a venda de escravos, as bebidas alcoólicas e o poder transformador de sua arte para vincular todos os envolvidos na sua criação” (NY-ArtNews.com, 31 mar. 2017). Para a 11ª Bienal do Mercosul, El Anatsui fez um trabalho especial, um manto imenso, *Ebb & Flow* (2018), que pende de um andar a outro do Santander Cultural até esparramar-se pelo piso.

*Anyako, Ghana, 1944. Lives in Nigeria.*

*El Anatsui has a degree in Art and a Postgraduate degree in Art Education from Kumasi University of Science and Technology, Ghana (1965-1969). Since 1996, he has been Professor of Sculpture at the University of Nigeria in Nsukka. His work is included in prestigious collections around the world, such as: Tate Modern and The British Museum, London; Brooklyn Museum and The Museum of Modern Art, New York; Centre Pompidou, Paris; Guggenheim Abu Dhabi, United Arab Emirates; The National Museum of African Art, Washington, USA. In 2015, he was awarded the Golden Lion at the 56th Venice Biennial, and in 2016 an Honorary Doctorate from Harvard University, USA. His work has been shown at other Biennials, including: Venice (1990 and 2007); Liverpool, UK (2002); 5th Gwangju Biennial, China (2004) and the 8th Osaka Sculpture Biennial, Japan (1995).*

*Anatsui began to achieve recognition in 2000 for the work by which he is known today, and is now one of the “10 most important contemporary textile artists” (Artsy.net website, Oct 31, 2016). He makes panels produced from thousands of pieces of aluminium, made from recycled bottle caps, which are worked and connected with copper thread, to produce sewn works that behave like textiles. The artist says that the “connection between Africa, Europe and America” is part of what lies behind the works made with bottle tops, referring to the “connection between the sale of slaves, alcoholic beverages and the transformative power of art in connecting together all those involved in its creation”. (NY-ArtNews.com, March 31, 2017). El Anatsui has made a special work for the 11th Mercosul Biennial, which is a huge cloak, titled *Ebb & Flow* (2018), hanging from one floor to another and spreading across the floor of Santander Cultural.*





Página anterior/*Previous page*

**Detalhes da obra Ebb & Flow**

*Details of the work Ebb & Flow*

**Ebb & Flow, 2018**

Alumínio e fio de cobre

*Aluminum and copper wire*

14,5 x 2,82m

Coleção/*Collection*: Jack Shainman Gallery, NY





# ERIC VAN HOVE

www.transcri.be

Guelma, Argélia, 1975. Vive em Marraquexe, Marrocos, e Bruxelas, Bélgica.

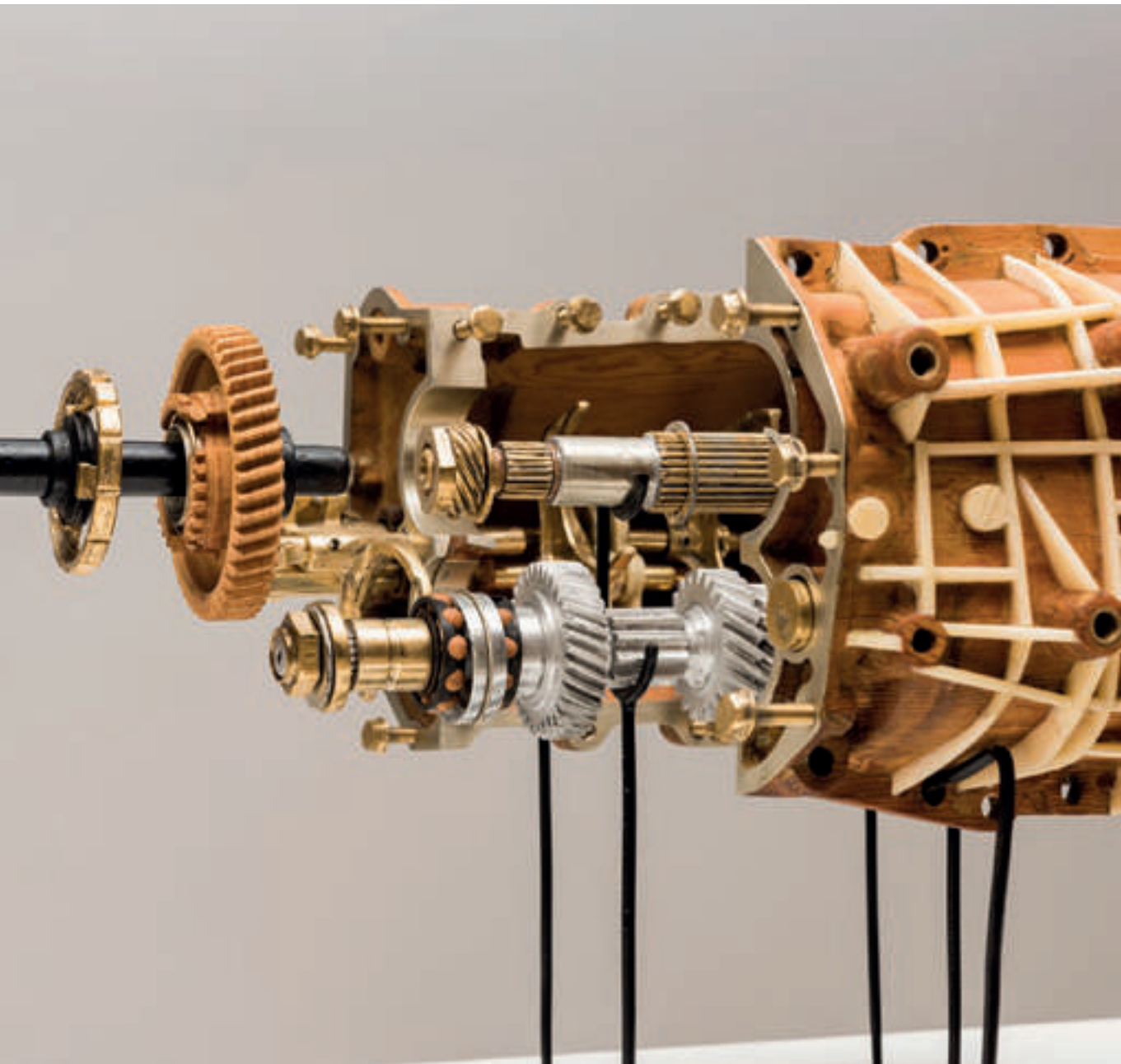
Eric van Hove passou os seus anos de formação em laundé, capital de Camarões. É Doutor pela Tokyo University of the Arts (Geidai Daigaku), Japão (2008), Mestre em Arte (em Caligrafia Tradicional Japonesa) pela Tokyo Gakudei University (2005) e Bacharel pela École de Recherche Graphique, Bruxelas (2001). Sua prática abrange uma variedade de mídias e formas de arte, incluindo instalação, performance, vídeo, fotografia, escultura e escrita. Seu trabalho tem sido mostrado internacionalmente em mostras e instituições como: 52ª Bienal de Veneza; Mudam Museum of Contemporary Art, Luxemburgo; STUK Museum of Contemporary Art, Leuven, Bélgica; Ueno City Art Museum, Tóquio; 5ª e 6ª Bienais de Marraquexe, Marrocos; Institut du Monde Arabe, Paris; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemanha.

Sua produção recente foca sobre o artesanato como um setor industrial e cultural na África do Séc. XXI e o contexto cosmopolita pós-fordista na época da revolução elétrica. Considerado pela crítica como um pós-conceitual, ele recentemente começou a usar o artesanato como um meio para refletir sobre o legado da arte contemporânea e a herança industrial do século XX. Na 11ª Bienal do Mercosul, van Hove apresenta um desses trabalhos, uma espécie de “reconstrução” de motores clássicos automobilísticos, feitos com técnicas artesanais e materiais incomuns, antitecnológicos. É mostrado como um display técnico: as peças de um “motor” desmontado de um *Renault Master I 2.5, 1989*, com precisão absoluta de seus itens. As peças são feitas com vários tipos de madeira, metais (cobre, prata, alumínio e estanho), pele e ossos bovinos, ossos de camelo, supercola chinesa. Além do aspecto inusitado do trabalho, ele também exala um odor característico dos óleos utilizados para a sua conservação.

*Guelma, Algeria, 1975. Lives and in Marrakesh, Morocco, and Brussels, Belgium.*

*Eric van Hove studied in Yaoundé, the capital of Cameroon. He has a doctorate from Tokyo University of the Arts (Geidai Daigaku), Japan (2008), a Master's degree in Arts (traditional Japanese calligraphy) from Tokyo Gakudei University (2005), and a first degree from École de Recherche Graphique, Brussels (2001). His practice involves a wide variety of media and art forms, including installation, performance, video, photography, sculpture and writing. International exhibitions include: 52<sup>nd</sup> Venice Biennial; Mudam Museum of Contemporary Art, Luxemburg; STUK Museum of Contemporary Art, Leuven, Belgium; Ueno City Art Museum, Tokyo; 5<sup>th</sup> and 6<sup>th</sup> Marrakech Biennials, Morocco; Institut du Monde Arabe, Paris; Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Germany.*

*His recent works focus on craftwork as an industrial and cultural sector in 21<sup>st</sup>-century Africa, and the Post-Fordian cosmopolitan context at the time of the electric revolution. Regarded by a growing number of critics as a post-conceptualist, he recently started using craftwork as a way of reflecting on the legacy of contemporary art and the industrial heritage of the 20<sup>th</sup> century. Van Hove is showing one of these works at the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial; a kind of “reconstruction” of classic automobile engines, made with craft techniques and unusual, anti-technological materials. The work is exhibited as a technical display: parts from a disassembled engine from a **1989 Renault Master I 2.5**, produced completely accurately and made from different kinds of wood, metals (copper, silver, aluminium, and tin), cattle skin and bones, camel bones, and Chinese superglue. Besides the unusual aspect of the work, it also exudes a characteristic smell of the oils used for its conservation.*



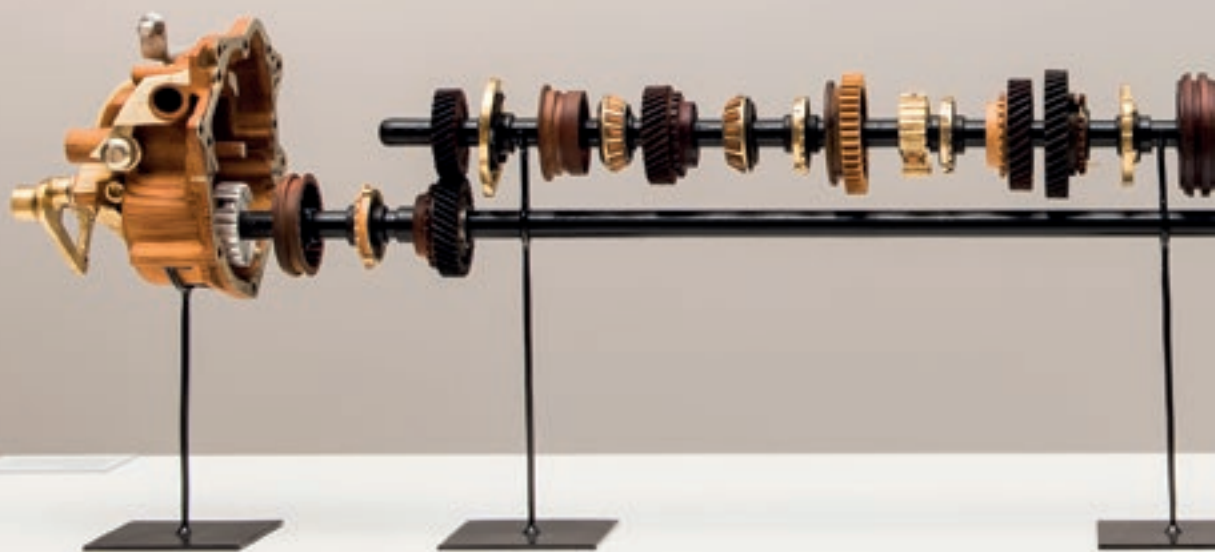
**1989 Renault Master I 2.5 D Gear Box, Ed. 01/01, 2017**

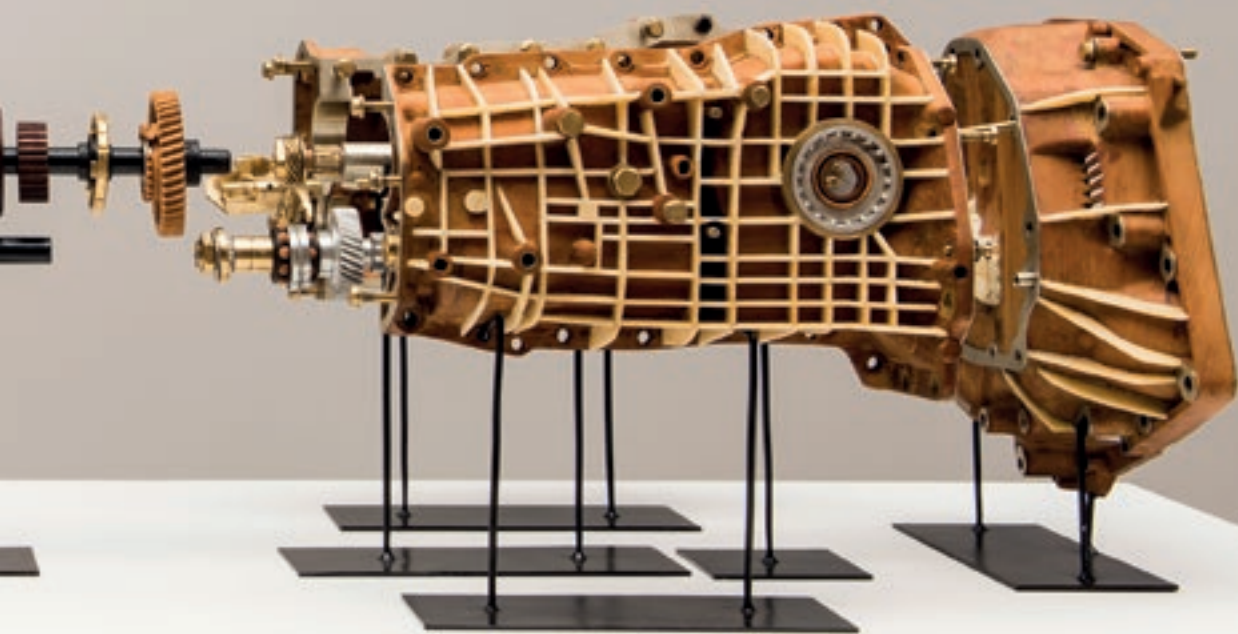
Madeira de cedro branca do Médio Atlas, madeira de mogno, madeira de noqueira, madeira de louro-da-Califórnia, cobre amarelo, prata niquelada, alumínio reciclado, pele e osso bovino, osso de camelo, cola de madeira, estanho e supercola chinesa

*Mixed media (13 Materials): White Middle-Atlas cedar wood, Mahogany wood, Walnut wood, Pepperwood, yellow copper, Nickeled silver, recycled aluminium, cow skin, camel bone, cow bone, wood glue, tin and Chinese superglue*  
175 x 55 x 50cm

Cortesia/Courtesy: Eric van Hove e/and Richard Taittinger Gallery, NY

Detalhe/Detail





# FAIG AHMED

www.faigahmed.com

Baku, Azerbaijão, 1982. Vive em Baku.

Artista contemporâneo mais renomado do Azerbaijão, país do Cáucaso, limite entre a Ásia Ocidental e a Europa Oriental, às margens do Mar Cáspio. É a partir de um ícone da herança cultural muito antiga de seu país que Ahmed trabalha a sua obra, o Tapete do Azerbaijão, declarado pela UNESCO como Patrimônio Cultural Oral e Intangível da Humanidade. Faig expõe desde 2006 em vários países: Alemanha, EUA, Inglaterra, França, China, Itália, Holanda, Emirados Árabes Unidos e Austrália. Entre as mostras, estão as Bienais de Veneza (2007 e 2013). Entre as individuais: *East in Twist*, Leila Heller Gallery, Nova Iorque (2013); *Source Code*, Sapar Contemporary, Nova Iorque (2016); *Faig Ahmed*, Pennsylvania College of Art & Design, Lancaster, EUA, e *Equation*, Textile Museum / Textilmuseet, Borås, Suécia (2017).

Sua presença na 11ª Bienal do Mercosul encontra-se no contexto dos antecedentes do triângulo atlântico, este iniciado com os descobrimentos – a busca de novos caminhos para as Índias, em alternativa à milenar Rota da Seda. Para tanto, Ahmed apresenta a imensa instalação *10<sup>(-35)</sup>*, cujas franjas do tapete tornam-se a parte central deste trabalho. Nesta instalação, bem como no fazer tradicional do tapete, o estiramento dos fios desempenha um papel importante: se eles estão esticados de forma desigual no tear, isso leva a um processo de deformação inevitável e irreparável do tapete. De acordo com Ahmed, esta instalação “concentra o poder humano e a energia de todos os envolvidos na sua formação”.

*Baku, Azerbaijan, 1982. Lives in Baku.*

*Ahmed is the most famous contemporary artist in Azerbaijan, a country on the shores of the Caspian Sea, in the Caucasus region on the border of Western Asia and Eastern Europe. The artist's work is based upon an icon from his country's antique cultural heritage: the Azerbaijani rug, declared as Intangible Cultural Heritage by UNESCO. Ahmed's work has been exhibited since 2006 in countries such as Germany, United States, England, France, China, Italy, Netherlands, United Arab Emirates, and Australia, and has been included in two Venice Biennials (2007 and 2013). Key solo exhibitions include: *East in Twist*, Leila Heller Gallery, New York (2013); *Source Code*, Sapar Contemporary, New York (2016); *Faig Ahmed*, Pennsylvania College of Art & Design, Lancaster, USA, and *Equation*, Textile Museum / Textilmuseet, Borås, Sweden (2017).*

*He is included in the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial in the context of the forerunners of the Atlantic Triangle, which began with the age of discoveries – the quest for new routes to the Indies, in an alternative to the millennial Silk Route. Here, Ahmed is showing a huge installation, 10<sup>(-35)</sup>, in which the fringes of the Azerbaijani rug become the central part of the work. In this installation, as in the traditional making of such rugs, the weaving of the threads plays an important role: if they are unevenly stretched on the loom, the rug may become irretrievably deformed. According to Ahmed, this installation “concentrates the human power and energy of everyone involved in its creation”.*





**10-35, 2017**

Instalação com tapete

*Sweeping carpet installation*

3 x 2 x 15m aprox.

Obra comissionada pelo/*Work commissioned by:* Textile  
Museum of Sweden





# FRANK THIEL

Kleinmachnow, Alemanha, 1966. Vive em Berlim, Alemanha.

Nascido na Alemanha Socialista, em 1985 mudou-se para Berlim Ocidental e estudou fotografia entre 1987 e 1989. Sua obra é marcada pelo registro das transformações da paisagem social e política da Berlim pós-muro. Entre as individuais: Centro Difusor de Arte, Lisboa, Portugal (1993); Goethe-Institut Paris, França (1995); Rosizo Gallery, Moscou, Rússia (1997); Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha (1998); Ileana Tounta Contemporary Art Center, Atenas, Grécia (2000); Sean Kelly Gallery, Nova Iorque (entre 2002 e 2018); Nowhere is a Place, Galeria Leme, São Paulo (2014). Bienais: 7ème Biennale Internationale de la Photographie et des Arts visuels, Liège, Bélgica (2010); 10ª Bienal de Cuenca, Equador (2009); 14th Biennale of Sydney, Austrália (2004); 4ª Bienal do Mercosul (2004); 2ª Bienal de Valencia (2003); 25ª Bienal de São Paulo (2002); 48ª Biennale di Venezia (1999).

Além das características do seu trabalho mais conhecido, sua prática se expandiu para outras situações, como em *Nowhere is a Place*, a série sobre os gigantes glaciares da Patagônia, Argentina. Na ampliação de seus horizontes, encontra-se também esta nova série presente na 11ª Bienal do Mercosul, *15 [Quince]*, fotografias de debutantes cubanas (*quinceañeras*) cujas famílias mantêm a tradição deste rito de passagem quase onnipresente nas culturas latino-americanas. Nelas, Thiel evita cenários glamorosos, em que são frequentemente retratadas as *quinceañeras*, e fotografa as jovens em seus próprios bairros, em locais e configurações atípicas deste registro tradicional dos 15 anos de idade.

*Kleinmachnow, Germany, 1966. Lives in Berlin, Germany.*

*Born in Socialist Germany, Thiel moved to West Berlin in 1985 and studied photography between 1987 and 1989. His work features depictions of the changes in post-wall Berlin's social and political landscape. Key solo exhibitions include: Centro Difusor de Arte, Lisbon, Portugal (1993); Goethe-Institut, Paris, France (1995); Rosizo Gallery, Moscow, Russia (1997); Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Spain (1998); Ileana Tounta Contemporary Art Center, Athens, Greece (2000); Sean Kelly Gallery, New York (between 2002 and 2018); Nowhere is a Place, Leme Gallery, São Paulo (2014). He has also been included in the following Biennials: 7ème Biennale Internationale de la Photographie et des Arts visuels, Liège, Belgium (2010); 10th Cuenca Biennial, Ecuador (2009); 14th Sydney Biennial, Australia (2004); 4th Mercosul Biennial (2004); 2nd Valencia Biennial (2003); 25th São Paulo Biennial (2002); 48th Venice Biennial, Italy (1999).*

*In addition to the qualities of his best-known work, his practice has expanded towards other situations, as in Nowhere is a Place, a series about the giant glacial formations in Patagonia, Argentina. The work showing at the 11th Mercosul Biennial, 15 [Quince], further broadens his horizons with photographs of Cuban debutantes (quinceañeras), whose families continue the tradition of this rite of passage that is almost ubiquitous in Latin American cultures. Thiel avoids the glamorous scenes in which quinceañeras are customarily portrayed, and photographs these young women in their own communities, in places and settings unlike those typically associated with 15th-birthday photographs.*







**Série 15 [Quince] Series,  
2015/2016**

Fotografia impressão  
cromogênica

*Chromogenic print*

Foto/Photo: VG Bild-Kunst, Bonn

Pág. 115

Melanie Caridad Roger  
Perez Carrión,  
La Habana, Cerro,  
Las Cañas, 2015  
231 x 170,5cm

Cortesia/Courtesy: Frank  
Thiel e/and Blain Southern,  
London/Berlin

Pág. 116

Heisys Nieves Ariosa López,  
La Habana, La Habana Vieja,  
Tallapiedra, 2015  
231 x 173,5cm

Cortesia/Courtesy: Frank  
Thiel e/and Galeria Leme, SP

Pág. 117

Rosangela Monsón Pagán,  
La Habana,  
Playa, Cubanacán, 2016  
Cortesia/Courtesy: Frank

Thiel e/and  
Galeria Leme, SP

# GEORGE OSODI

<https://georgeosodi.photoshelter.com/index>

Lagos, Nigéria, 1974. Vive em Lagos.

Seu trabalho transita entre o documentário artístico e o de imprensa, no qual emprega as tradições do fotojornalismo para transmitir narrativas complexas sobre a sua Nigéria natal. Entre as coleções que abrigam suas obras: Smithsonian, Washington e Newark Museum, EUA; Museumslandscha Hessen Kassel, Alemanha; Museo Modena, Modena, Itália; ADF Coleccion, Paris; Ford Foundation, Lagos. Participou de mostras como a Documenta 12, Kassel, Alemanha (2007) e a Biennale Architettura 2015 di Veneza (2015) – como parte do Pavilhão canadense. Entre as individuais: *Royalty*, em Londres (2018), *Nigerian Monarchs*, Z Photographic, Nova Iorque (2017); *Royals & Regalia: Inside the Palaces of Nigeria's Monarchs*, Newark Museum, Newark, EUA (2015). Prêmios: Fuji Africa photographer (2004) e Sony World Photography Award (2009).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Osodi apresenta oito trabalhos do seu tema mais conhecido, os monarcas nigerianos, retratados entre 2012 e 2015. Estas fotografias buscam destacar o legado cultural dos diversos reinos nigerianos, de forma a registrar a relação das realezas com as histórias locais. Para a BBC, suas obras “fornecem um vislumbre raro dos muitos monarcas regionais de Nigéria e mostram que eles não perderam sua pompa e grandeza, apesar de não terem poderes constitucionais”. Esta complexidade de poder e diversidade étnica é vista pelo artista em sua própria perspectiva como nigeriano: “Eu sinto que já é o momento de nós vermos essa diversidade do país como um ponto de unidade da Nigéria, e não de algo que nos divida”.

Lagos, Nigeria, 1974. Lives in Lagos.

*Osodi's work shifts between the genres of artistic and journalistic documentary, employing the traditions of photojournalism to convey complex narratives about his home country of Nigeria. His work is included in many collections, such as: Smithsonian, Washington, and Newark Museum, USA; Museumslandscha Hessen, Kassel, Germany; Museo Modena, Modena, Italy; ADF Collection, Paris; Ford Foundation, Lagos. He has shown in exhibitions such as Documenta 12, Kassel, Germany (2007) and in the Canadian Pavilion at the Venice Architecture Biennial (2015). Solo exhibitions include: *Royalty*, London (2018); **Nigerian Monarchs**, Z Photographic, New York (2017); **Royals & Regalia: Inside the Palaces of Nigeria's Monarchs**, Newark Museum, Newark, USA (2015). Awards include Fuji Africa Photographer (2004), and the Sony World Photography Award (2009).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Osodi is showing eight photographs from his best-known work: **Nigerian Monarchs**, photographed from 2012 to 2015. These images attempt to demonstrate the cultural legacy of different Nigerian kingdoms, registering the relationship of royalty with local history. The BBC has stated that his work “enables a rare glimpse of the many local monarchs in Nigeria and demonstrates that they haven't lost their splendour and greatness, despite no longer having constitutional powers”. This complexity of power and ethnic diversity is seen by the artist from his own perspective as a Nigerian: “I feel that this is the time for us to see this diversity of the country as a point of unification, and not something that divides us.”*









**HRM Oharisi III – Ovie of Ughelli, 2012**

Fotografia Foamex  
Hard foamex material  
120 x 90cm

**Nigeria Monarch Series**

Fotografia Foamex  
Hard foamex material  
Coleção/Collection: George Osodi

[Página anterior/Previous page](#)

P. 119

**Orhue | The Orodje of Okpe Kingdom, 2012**

Fotografia Foamex  
Hard foamex material  
120 x 90cm

[Páginas seguintes/Next pages](#)

P. 122

Alayeluwa Oba Rufus

**Adeyemo Adejugbe, Aladesanmi III The Ewi Of Adoekiti, 2013**

120 x 90cm

P. 123

**HRM – Agbogidi Obi James Ikechukwu Anyasi II, Obi of Idumuje Unor, 2013**

120 x 90cm





# GUSTAVO VON HA

www.von-ha.com

Presidente Prudente-SP, Brasil, 1977. Vive e trabalha em São Paulo, Brasil.

Com formação em Comunicação e Multimídia, o artista começou a expor em 2000, com participações em coletivas no Brasil e exterior. Entre as individuais: *Inventário*; *Arte Outra*, MAC-USP, São Paulo (2016-17); *Heist Films*, Museu Oscar Niemeyer, Curitiba; *Dreamwaves*, MAC-USP, São Paulo (2014-13); *Heist Films – A Window in Berlin – Changing Project*, Berlim (2013); *Double Crossing*, Latin American Art Project, Tóquio (2011); *Images Réfléchies*, Sycomore Art Galerie, Paris (2008); *Private Addiction*, Nassau Community College, Nova Iorque (2008). Em 2014, von Ha foi contemplado com o prêmio Marcantonio Vilaça/FUNARTE, pelo projeto *Heist Films*, e foi duas vezes finalista do Prêmio Investidor Profissional de Arte (PIPA), em 2015 e 2017.

Seus trabalhos têm um ponto chave, que é a ficção como recurso para criar novas verdades, mundos e contextos. Para a 11ª Bienal do Mercosul, Von Ha apresenta a instalação *VLNGO*, um trabalho arqueológico que mexe com a vergonhosa história da escravidão negra no Brasil. A obra nasceu de uma “escavação arqueológica” no sobrado do Espaço Saracura, próximo ao Cais Valongo, na qual ele descobriu pedaços de artefatos antigos. O artista, assim, “restaurou” alguns destes objetos e também criou outros, fictícios, para apresentá-los de forma a questionar o que seria de fato a realidade brasileira. O Cais Valongo, no Rio de Janeiro, é um sítio histórico, declarado Patrimônio da Humanidade/UNESCO, o qual foi local de entrada, entre cerca de 1811 e 1831, de parte do maior tráfico legal de africanos na história da Humanidade: a escravidão negra no Brasil.

*Presidente Prudente, São Paulo, Brazil, 1977. Lives and Works in São Paulo, Brazil.*

*The artist qualified in multimedia and communication studies before starting to exhibit in group shows in Brazil and abroad in 2000. Solo shows include: **Inventário**; **Arte Outra** [Inventory; Another Art], MAC-USP, São Paulo (2016-17); **Heist Films – A Window in Berlin – Changing Project**, Berlin (2013); **Double Crossing**, Latin American Art Project, Tokyo (2011); **Images, Réfléchies**, Sycomore Art Galerie, Paris (2008); **Private Addiction**, Nassau Community College, New York (2008). In 2014, von Ha was awarded the Marcantonio Vilaça/FUNARTE prize for his project **Heist Films**, and was a finalist for the **Prêmio Investidor Profissional de Arte** [Professional Art Investor Award] (PIPA), in both 2015 and 2017.*

*A key feature of von Ha's works is the use of fiction as a resource for creating new realities, worlds, and contexts. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, he is showing an installation called **VLNGO**, an archaeological work that addresses the shameful history of black slavery in Brazil. The work developed out of an “archaeological excavation” of the Saracura Space, next to Valongo Wharf, in which he found pieces of ancient artefacts. The artist “restored” some of these items and created other fictional objects, to present them as a way of questioning what is the true reality of Brazil. The Valongo Wharf in Rio de Janeiro is an historical site, designated a world heritage site by UNESCO, and from around 1811 to 1831 was the entry point of part of the largest legalized African slave trade in human history: black Brazilian slavery.*



**VLNGO, 2017**

Instalação com Objetos ritualísticos - materiais diversos

*ritual objects - various materials*

Coleção/Collection: MMACV - Museu das Memórias Apagadas  
do Cais do Valongo







# HECTOR ZAMORA

<https://lsd.com.mx/>

Cidade de México, 1974. Vive em Lisboa, Portugal.

Licenciado em Desenho Gráfico, Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, México (1994-1998). Individuais recentes: *Re/vuelta*, MARCO Monterrey (2017); *Ordem e Progresso*, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia – MAAT, Lisboa (2017); *Memorandum*, Museo Universitario del Chopo, México (2017). Entre as coletivas: 14ª Bienal de Lyon, França (2017); *Masterworks from the Hirshhorn collection*, Hirshhorn Museum, Washington (2016); *Work=Being in the World*, BorusanSanat, Istambul, Turquia (2016); *Notícias de um novo MUBE: arquitetura e paisagem urbana*, MUBE, São Paulo (2016); *Between Dissent and Discipline: Art and Public Space*, Inter Arts Center, Malmo, Suécia (2015); 12ª Bienal de Havana (2015); *PER/FORM, CA2M*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madri (2014); *Mom, Am I Barbarian?*, 13ª Istanbul Biennial, Istambul (2013); 53ª Bienal de Veneza (2009); 27ª Bienal de São Paulo (2006); 9ª Bienal de Havana (2006).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, estimulado por questões referentes ao local e história do Brasil, Héctor Zamora apresenta *Capa Canal* – performance e instalação. O título refere-se ao modelo de telha de barro artesanal, também chamada de “colonial” pelo período em que foi criada, esta era modelada com uma lâmina de barro diretamente na coxa e muitas vezes por mão escrava. Daí o termo brasileiro “feito nas coxas”. A obra foi resultado de uma performance, realizada por duas horas, no espaço do primeiro andar do Memorial do RS. Constatou-se de treze performers sentados em bancos de madeira, lhes sendo alcançadas por mais quatro integrantes nada menos do que 512 lâminas para a modelagem. Dois ceramistas pegavam as telhas modeladas e as acomodavam no chão. O resultado da performance se configura em uma instalação composta pelas telhas feitas nas coxas, os bancos utilizados pelos performers e seus “uniformes” de trabalho.

Mexico City, 1974. Lives in Lisbon, Portugal.

Zamora studied graphic design at Universidad Autónoma Metropolitana, Xochimilco, Mexico (1994-1998). Recent solo shows include: *Re/vuelta*, MARCO Monterrey (2017); *Ordem e Progresso*, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia – MAAT, Lisbon (2017); *Memorandum*, Museo Universitario del Chopo, Mexico (2017). Group shows include: 14<sup>th</sup> Lyon Biennial, France (2017); *Masterworks from the Hirshhorn collection*, Hirshhorn Museum, Washington, USA (2016); *Work=Being in the World*, BorusanSanat, Istanbul, Turkey (2016); *Notícias de um novo MUBE: arquitetura e paisagem urbana*, MUBE, São Paulo (2016); *Between Dissent and Discipline: Art and Public Space*, Inter Arts Center, Malmo, Sweden (2015); 12<sup>th</sup> Havana Biennial (2015); *PER/FORM, CA2M*, Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid (2014); *Mom, Am I Barbarian?*, 13<sup>th</sup> Istanbul Biennial, Istanbul (2013); 53<sup>rd</sup> Venice Biennial (2009); 27<sup>th</sup> São Paulo Biennial (2006); 9<sup>th</sup> Havana Biennial (2006).

For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial Héctor Zamora has been stimulated by issues related to the location and history of Brazil and is showing a performance and installation titled *Capa Canal*. The title refers to handmade roof tiles, which are also called “colonial” after the period when they were created, and which were formed with a sheet of clay directly on the thigh, often by the hands of slaves. This is the origin of the Brazilian term “made on the thighs”. The work results from a two-hour performance on the first floor of the RS Memorial. This involved thirteen performers seated on wooden benches being passed no less than 512 sheets of clay for modelling by four other members. Two ceramicists took the modelled tiles and arranged them on the floor. The result of the performance consists of an installation using the tiles shaped on the thighs, the seats used by the performers and their work “uniforms”.





**Capa-Canal, 2018**

Performance e instalação 512 telhas de barro, bancos de madeira, barro e uniformes

*Performance and installation 512 clay tiles, wooden benches, clay and uniform*

Fotos/Photos performance: Tuane Eggers







# IBRAHIM MAHAMA

Tamale, 1987, Gana. Vive em Tamale.

Foi considerado um dos quinze principais artistas emergentes do ano de 2015, em especial pelo seu reconhecimento em sua marcante participação na Bienal de Veneza daquele ano, quando também foi o artista mais jovem da mostra (Artsy, dez. 2015). Em 2009, ele começou a expor em seu país. Em 2014, começou a integrar coletivas no exterior, como *The Divine Comedy*, no Museum für Moderne Kunst, em Frankfurt, e *Pangaea New Art from Africa and Latin America*, na Saatchi Gallery, em Londres. A partir dali, participou em mostras pela Itália, EUA, Inglaterra, Grécia (Documenta 14, 2017), Ucrânia e Brasil (*Ex-África*, 2017-18). Com instalações ou performances enormes, ele trabalha modos de pensar e maneiras pelas quais capital e trabalho são expressos em materiais comuns. Utiliza matérias-primas fabricadas em um continente e utilizadas em outro, “numa lógica capitalista que, de alguma forma, acaba unindo a classe trabalhadora internacional, pois aqueles que teceram, embalsamaram, carregaram e transportaram” sacos fabricados na Ásia, por exemplo, “deixaram seu suor e marcas neles” (revista *Select*, jun. 2017).

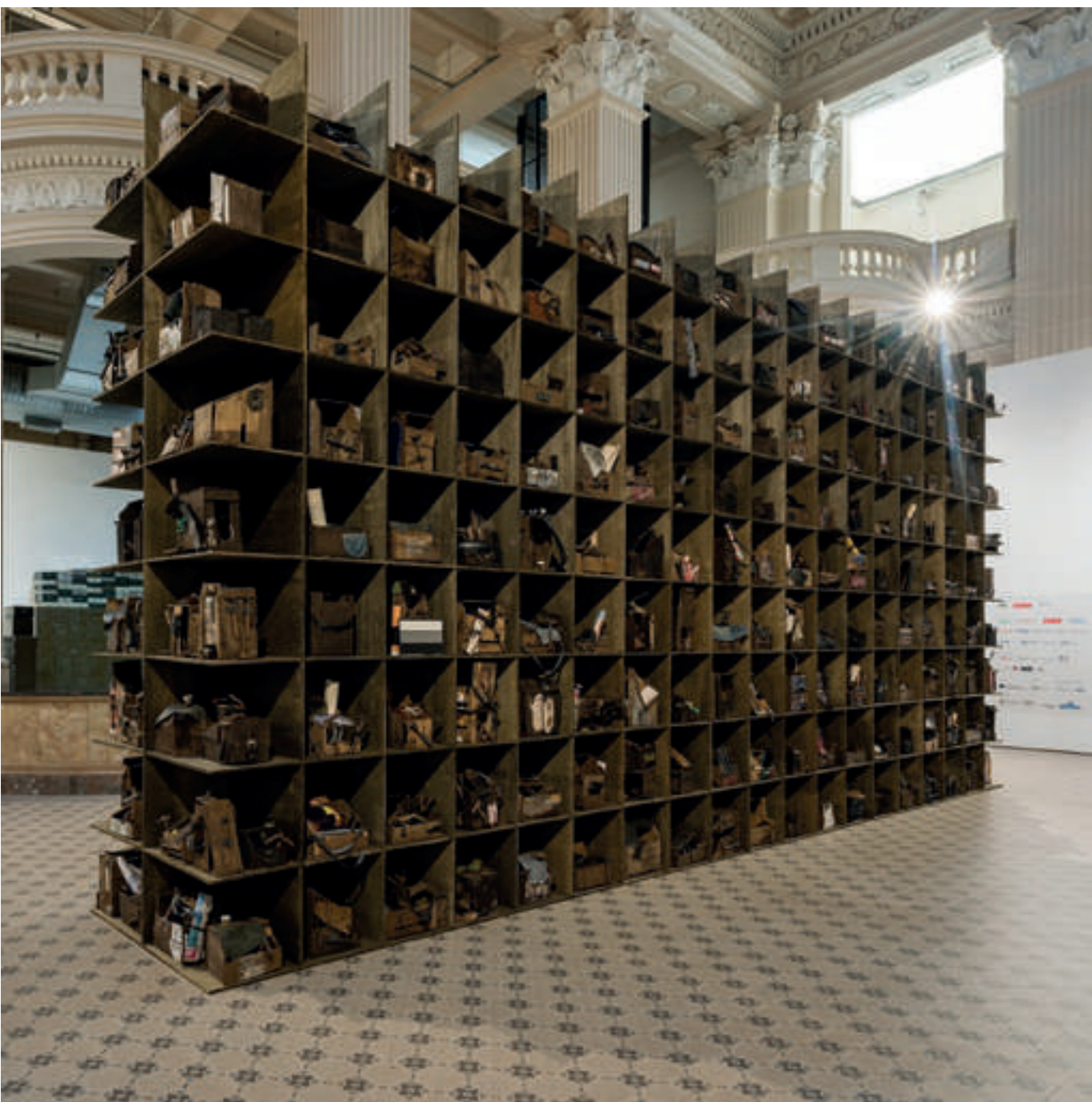
Para a 11ª Bienal do Mercosul, Mahama projetou a versão local do imenso *Non orientable*. Na linha de suas preocupações, e na busca de revelar o conteúdo ou mensagem social embutidos nos próprios materiais, este trabalho foi inteiramente executado em Porto Alegre. Um aspecto interessante nesta nova instalação foi o seu aspecto construtivo, mais geométrico que as formas irregulares dos anteriores, pois consta de uma estrutura simétrica imensa, de exatos 9,77m de comprimento por 4,51m de altura e 1,5m de largura. Uma virtual “estante” de madeira, no centro do espaço, em frente e verso, com nada menos que 342 nichos. Em cada um foram colocados objetos similares a caixotes de engraxate, construídos durante dias por assistentes, todos feitos com materiais coletados e/ou adquiridos: madeiras aproveitadas de caixas de frutas da CEASA, sacos, roupas de brechó, chinelos, escovas de sapato, documentos descartados, revistas, pequenas sucatas e ferramentas feitas artesanalmente com ferro soldado. Com estas “caixas de engraxate”, o artista aproxima uma realidade de seu país ao Brasil, perfeitamente reconhecida por nós, instrumentos destes trabalhadores invisíveis cujo trabalho é dar brilho.

*Tamale, 1987, Ghana. Lives in Tamale.*

*Ibrahim Mahama was considered one of the fifteen principal emerging artists of 2015, particularly for his striking exhibition at the 2015 Venice Biennial, when he was also the youngest artist at the event (Artsy, Dec 2015). He began exhibiting in his home country in 2009 and in 2014 began showing in group exhibitions abroad, such as *The Divine Comedy*, Museum für Moderne Kunst, Frankfurt, and *Pangaea New Art from Africa and Latin America* at the Saatchi Gallery, London, then showing in exhibitions in Italy, USA, UK, Greece (Documenta 14, 2017), Ukraine and Brazil (*Ex-África*, 2017-18). His huge installations or performances demonstrate ways of thinking and how capital and labour are expressed in common materials, employing raw materials produced on one continent and used on another, in a “capitalist logic that somehow ends up uniting the international working class, since those who have woven, packaged, carried and transported” sacks made in Asia, for example, “leave their sweat and marks on them” (*Select magazine*, June 2017).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial Mahama made a local version of his huge work **Non orientable**. In accordance with the artist's concerns, and seeking to reveal the content or social message contained in materials themselves, this work was made entirely in Porto Alegre. An interesting aspect of this new installation is that its construction is more geometrical than the irregular shapes of previous versions, forming a huge symmetrical structure exactly 9.77 metres long, 4.51 metres wide and 1.5 metres high. It stands as a virtual wooden “shelving unit” in the centre of the space with no less than 342 niches back and front. Each one of these contains objects like shoe-shine boxes made over a period of days by assistants with materials collected or acquired, such as wood from fruit boxes, bags, used clothing, sandals, shoe brushes, discarded documents, magazines, scrap and hand-welded tools. These “shoeshine boxes” allow the artist to connect conditions from his own country with those of Brazil, and are perfectly recognised as the tools of invisible workers whose labour makes things shine.*





**Non orientable - Political Animals, 2018**

Estrutura de madeira, caixas de madeira e materiais diversos

*Wooden frame, wooden boxes and miscellaneous materials*

4,51 x 9,77 x 1,5m

Cortesia/Courtesy: Ibrahim Mahama





# IGOR VIDOR & YURI FIRMEZA

Nascido em São Paulo, 1985, Igor Vidor vive no Rio de Janeiro. Após uma breve carreira como atleta, Vidor passou a investigar artisticamente as relações entre o corpo e os aspectos sociais e históricos. Entre as exposições: Dove Audio Video Festival, Seul, Coreia do Sul; California Pacific Triennial, Orange County Museum of Art, EUA; *30 Anos do Instituto Cultural Itaú*, Oca São Paulo (2017); *A Cor do Brasil*, Museu de Arte do Rio, e *Jogos do Sul*, Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2016). Yuri Firmeza nasceu em São Paulo, 1982. Vive em Fortaleza. É Mestre em Poéticas Visuais pela Escola de Comunicação e Artes da USP e Graduado em Artes Visuais pela Faculdade Grande Fortaleza (2005). Entre as exposições: 62<sup>nd</sup> International Short Film Festival, Alemanha; XIV Biennale Jogja, Jogjacarta, Indonésia; 31<sup>a</sup> Bienal de São Paulo; *Through the surface of the pages*, Boston, EUA; *Amor e Ódio à Lygia Clark*, Zacheta National Gallery of Art, Varsóvia, Polônia; *Vida da Minha Vida*, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza.

Na 11<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, Igor e Yuri apresentam um trabalho em conjunto, *Brô MC's – Humildade* (2017). Trata-se de um vídeo sobre o primeiro grupo de rap formado por indígenas no Brasil, o “Brô MC’s”, o qual busca com as suas rimas amplificar suas músicas, que mesclam as línguas portuguesa e guarani, divulgadas por meio das redes sociais de modo a buscar aproximar os não-índios para os assuntos que dizem respeito às lutas, anseios, conquistas e vitórias dos povos indígenas brasileiros. Os integrantes do Brô MC’s, Bruno Veron, Kelvin Peixoto, Clemersom Batista e Charlie Peixoto, vivem na Aldeia Jaguapirú Bororó, em Dourados, Mato Grosso do Sul.

*Born in São Paulo in 1985, Igor Vidor lives in Rio de Janeiro. After a brief career as an athlete, he began to use art to investigate the relations between the body and social/historical aspects. Exhibitions include: Dove Audio Video Festival, Seoul, South Korea; California Pacific Triennial, Orange County Museum of Art, USA; 30 Years of the Instituto Cultural Itaú, Oca São Paulo (2017); A Cor do Brasil [The Color of Brazil], MAR Rio; and Jogos do Sul [South Games], Centro Cultural Hélio Oiticica, Rio de Janeiro (2016). Yuri Firmeza was born in São Paulo in 1982 and lives in Fortaleza. He has a Master's degree in Visual Poetics from the Escola de Comunicação e Artes da USP and a first degree in Visual Arts from the Faculdade Grande Fortaleza (2005). Exhibitions include: 62<sup>nd</sup> International Short Film Festival, Germany; XIV Biennale Jogja, Jogjacarta, Indonesia; 31<sup>st</sup> São Paulo Biennial; Through the surface of the pages, Boston, USA; Amor e Ódio à Lygia Clark [Love and Hate for Lygia Clark], Zacheta National Gallery of Art, Warsaw, Poland; Vida da Minha Vida [Life of my Life], Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza.*

*At the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Igor and Yuri are showing a collaborative work, Brô MC's – Humildade [Brô MC's – Humility] (2017). This is a video work about the first rap group formed by indigenous people in Brazil, the “Brô MC’s”, who use rhyme to produce songs in a mixture of Portuguese and indigenous Guarani dialect, promoted on social media to draw the attention of non-indigenous people to issues concerning the struggles, desires, successes, and victories of indigenous Brazilian people. The members of Brô MC's – Bruno Veron, Kelvin Peixoto, Clemersom Batista and Charlie Peixoto – live in the Jaguapirú Bororó Village, in Dourados, Mato Grosso do Sul.*



**Brô MC's humildade, 2016**

Vídeo HD - 5' 53"

Direção e concepção/*Direction and conception*: Igor Vidor & Yuri Firmeza

Edição/*Editor*: Frederico Benevides

Som/*Sound*: Henrique Dias

Produção/*Production*: Higor Lobo, Instituto Goethe

BrôMC's: Bruno Veron, Kelvin Peixoto, Clemerson Batista e Charlie Peixoto

# IRIS BUCHHOLZ CHOCOLATE

www.irisbuchholzchocolate.com

Alemanha, 1974. Vive e trabalha em Luanda, Angola.

Licenciada em Communication-Design studies, na Merz-Akademie, Alemanha (1993-1998). Também trabalhou como produtora executiva de exposições e na coordenação de uma coleção de arte contemporânea africana. Após transferir-se para Luanda, concentrou-se em seu trabalho artístico. Entre as exposições coletivas: *Atlantic Triangle*, Rele Gallery Lagos, Nigéria, e Espaço Saracura, Rio de Janeiro (2017); *Madgermanes*, Kunstverein Schwerin, Alemanha (2017). Mostras individuais: *A Sul. O Sombreiro*, Memorial Dr. António Agostinho Neto, Luanda (2016); *Amigo!*, performance, Luanda (2015); *Os Sonhos do Embondeiro*, Museu Nacional de História Natural, Luanda (2013); *Like A Tear In The Ocean*, Camouflage project space, Bruxelas, Bélgica (2005); *Das Los*, Kulturforum Schorndorf, Alemanha (2001); *Das Gewissen Des Auges*, Merz Akademie, Stuttgart, Alemanha (1998).

O trabalho de Chocolate versa sobre percepção, memória e o que é pensado entre os cânones da história, as suas narrativas lineares e a memória coletiva. Na 11ª Bienal do Mercosul, a artista apresenta duas obras que integraram a mostra *A Sul. O Sombreiro* (2016), inspirada no romance *A Sul. O Sombreiro* (2011), do escritor angolano Pepetela, cuja história se passa na Angola no início do período do domínio colonial. *Manto imperial* refere-se a uma lenda da etnia Chokwe (Angola, Congo, Zâmbia), a qual diz por que o homem é mortal. As penas das bordas têm esquema de cores baseado no famoso tocado de penas de Moctezuma II (monarca azteca). Luvas com missangas referem-se a meta-poderes do poder militar, ao poder eclesástico da igreja e ao poder secular da corte real, ao mesmo tempo que trazem mechas de cabelo trançado, típicos de penteados africanos.

Germany, 1974. Lives and works in Luanda, Angola.

Chocolate graduated in Communication-Design Studies from Merz-Akademie, Germany (1993-1998). She has worked as executive producer for exhibitions and coordinating a collection of contemporary African art. Since moving to Luanda she has concentrated on her own work as an artist. Group exhibitions include: *Atlantic Triangle*, Rele Gallery Lagos, Nigeria, and Espaço Saracura, Rio de Janeiro (2017); *Madgermanes*, Kunstverein Schwerin, Germany (2017). Solo exhibitions include: *A Sul. O Sombreiro*. [In the South. *The Sombreiro*], Memorial Dr. António Agostinho Neto, Luanda (2016); *Amigo!* [Friend!] performance, Luanda (2015); *Os Sonhos do Embondeiro* [Dreams of the Baobab], Museu de História Natural, Luanda (2013); *Like a Tear in the Ocean*, Camouflage Project Space, Brussels, Belgium (2005); *Das Los*, Kulturforum Schorndorf, Germany (2001); *Das Gewissen Des Auges*, Merz Akademie, Stuttgart, Germany (1998).

Chocolate's work is concerned with perception, memory and the canons of history, their linear narratives and collective memory. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, the artist is showing two works from the exhibition *A Sul. O Sombreiro* (2016), inspired by the novel of the same name by Angolan writer Pepetela. The story occurs in Angola at the beginning of the colonial period. *Manto Imperial* [Imperial Mantle] refers to a legend of the Chokwe people (Angola, Congo, Zambia) that explains the mortality of humankind. The feathers around the edge of the piece have a color scheme based on the famous feather headdress worn by the Aztec monarch Moctezuma II. Luvas com Missangas [Gloves with Beads] refers to the meta-powers of military rule, the ecclesiastic power of the church, and the secular power of the Royal Court, while featuring locks of braided hair typical of African hairstyles.



**A Sul. O Sombreiro: Manto Imperial, 2015**

*Detalhe/Detail*

Manequim, tecido, cabelo artificial trançado e penas de pavão

*Fabric, braided artificial hair, peacock feathers*

670 x 150cm

*Cortesia/Courtesy:* Iris Buchholz Chocolate

Pág. 144

**A Sul. O Sombreiro: Luvas, 2017**

Manoplas: objetos, cabelo artificial trançado e penas de pavão

*Gauntlets: braided artificial hair, objects, peacock feathers*

41 x 20 x 20cm

*Cortesia/Courtesy:* Iris Buchholz Chocolate











# J. PAVEL HERRERA

<http://pavyan00.wixsite.com/jpavelherrera-cuba>

Havana, Cuba, 1979. Vive em São Paulo.

Licenciado em Educação das Artes Plásticas pelo Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, Havana (2004). Em 2017, iniciou Mestrado em Poéticas Visuais na UNICAMP, Campinas. Entre 2004 e 2016 frequentou cursos de aperfeiçoamento e pós-graduação, em Cuba e no Brasil, de Curadoria ao Audiovisual. Individuais recentes: *Ponto de Fuga*, Galeria Sancovsky, São Paulo (2017); *Geografía Económica*, Casa da Xiclet, São Paulo (2016); *El Ocaso de los Ídolos*, Galería Carmelo González, Havana (2015). Entre as coletivas: *Presença de Impulso*. Temporária Galeria, São Paulo, *Extradelicato 3*, Studi Festival 3, Milão, Itália; *Export Import*, Atelierhaus Dachauer Straße e.V., Munique, Alemanha (2016); *Instintos revelados*, Galería La moderna, Havana (2015); *Premio Internacional de Pintura ISOLE*, Sardegna-Cuba, Sardenha, Itália (2011); *The Other Side*, The Word Art Gallery, Miami (2010).

Sua pintura foca na paisagem e dialoga sobre a insularidade e os processos internos dos ilhéus, articula discursos sobre migração, comunicações e relações ideopolíticas globais. Nesta Bienal do Mercosul, Herrera apresenta três óleos sobre tela (2017). Duas pinturas são apresentadas ao nível do solo, sobre uma base de tijolos de cimento, numa visão que causa estranhamento. *Cayo Ernst Thalmann* refere-se à ilha Cayo Blanco Del Sur, rebatizada por Fidel Castro (1972) com o nome do líder comunista alemão na República de Weimer; *Geografía Económica* mostra o “mapa” de seu país sem a ilha maior para evidenciar as ilhotas *cubanas* em torno: estas, segundo Herrera, os “cubanos não tem acesso”, algo como “um espaço intangível para sua população, desconhecido no mapa e que atua como uma espécie de paraíso fiscal”. *A cor de uma história IV*, é uma profunda e distante marinha, talvez, para o artista, *O Ponto de Fuga* dos seus patrícios.

*Havana, Cuba, 1979. Lives in São Paulo.*

*Herrera graduated in Art Education from Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, Havana (2004). In 2017, he began a Master's course in Visual Poetics at UNICAMP, Campinas. He attended post-graduate and advanced courses in Audio-visual Curatorship from 2004 to 2016 in Cuba and Brazil. Recent solo shows include: *Ponto de Fuga*, Galeria Sancovsky, São Paulo (2017); *Geografía Económica*, Casa da Xiclet, São Paulo (2016); *El Ocaso de los Ídolos*, Galería Carmelo González, Havana (2015). Group exhibitions include: *Presença de Impulso*. Temporária Galeria, São Paulo, *Extradelicato 3*, Studi Festival 3, Milan, Italy; *Export Import*, Atelierhaus Dachauer Straße e.V., Munich, Germany (2016); *Instintos revelados*, Galería La moderna, Havana (2015); *Premio Internacional de Pintura ISOLE*, Sardinia-Cuba, Sardinia, Italy (2011); *The Other Side*, The Word Art Gallery, Miami (2010).*

*His paintings focus on landscape and deal with insularity and the inner processes of islanders, addressing issues of migration, communication and global ideopolitical relations. Herrera is showing three oil paintings on canvas (2017) at this Mercosul Biennial. Two are shown at floor level on a base of cement bricks in an unfamiliar form of display. *Cayo Ernst Thalmann* refers to Cayo Blanco Del Sur island, renamed by Fidel Castro (1972) after the German communist leader during the Weimar Republic; *Geografía Económica* shows a map of Cuba without the main island, to emphasise the Cuban islands around it: Herrera says that Cubans “have no access” to these, making them “an intangible space for the population, unknown on the map and acting as a kind of tax haven”. *A cor de uma história IV* [The colour of a history IV], is a deep and distant seascape, perhaps for the artist *The Vanishing Point* of his compatriots.*



**A cor de uma história IV, 2017**

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

3 x 2m

Cortesia/*Courtesy*: Galeria Sancovsky, São Paulo



**Cayo Ernst Thalmann, 2017**

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

1,4 x 2 x 0,43m

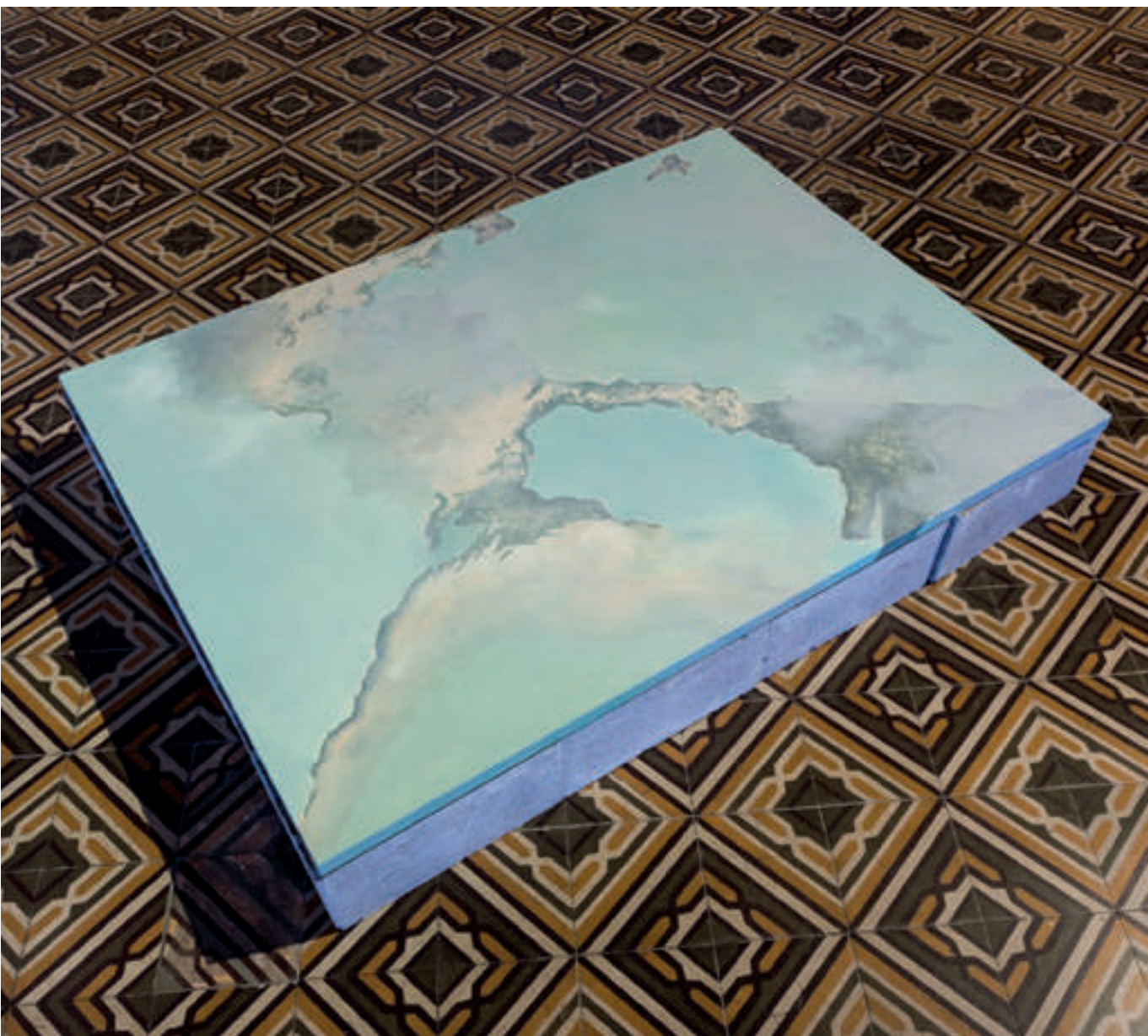
Cortesia/*Courtesy*: Galeria Sancovsky, São Paulo

**Geografia Econômica, 2017**

Óleo sobre tela/*Oil on canvas*

2 x 1,6 x 0,23m

Cortesia/*Courtesy*: Galeria Sancovsky, São Paulo



# JAIME LAURIANO

<http://pt.jaimelauriano.com>

São Paulo, 1985. Vive e trabalha em São Paulo.

Graduado pelo Centro Universitário Belas Artes, São Paulo (2010). Entre as individuais: *Assentamento*, Galeria Leme, São Paulo (2017); *Nessa terra, em se plantando, tudo dá*, CCBB Rio de Janeiro (2015); *Autorretrato em Branco sobre Preto*, Galeria Leme (2015); *Impedimento*, Centro Cultural São Paulo (2014); *Em Exposição*, Sesc Consolação, São Paulo (2013). Entre as coletivas: *10<sup>th</sup> Bamako Encounters*, Museu Nacional, Bamako, Mali (2015); *Rio Setecentista*, Museu de Arte do Rio (2015); *Empresa Colonial*, Caixa Cultural, São Paulo (2015); *Fase 3 Encuentro de arte y tecnología*, Centro Cultural Recoleta, Argentina (2011); 2<sup>nd</sup> Biennale of Young Art Russia, Moscou (2010); IX Bienal do Recôncavo, Bahia, Brasil (2008).

Lauriano examina as estruturas de poder contidas na produção da História, apresentando na 11<sup>a</sup> Bienal do Mercosul dois trabalhos nesta linha. *Invasão* (2017) é um mapa do Brasil feito com traços brancos sobre tecido vermelho (alusão à bandeira dos sem-terra), com as relações entre força estatal e ocupação territorial, em referência às diversas disputas por terra: colonização escravocrata; desmatamento; hidroelétricas em terras indígenas; reintegrações de posse, etc. *América invasión etnocídio invención* (2016), é um desenho feito com a pomba (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico feito sobre algodão preto. Mostra outro mapa do Brasil da época dos primeiros descobrimentos, a revelar os planos de ocupação e os destinos da Terra Brasilis. O artista também realizou uma residência artística na comunidade quilombola Vó Elvira, em Monte Bonito, Pelotas, da qual resultou uma exposição concomitante à 11<sup>a</sup> Bienal, na Casa 6, Centro dessa cidade. Nesta mostra, Lauriano montou uma espécie de história da comunidade, com fotos, frases e desenhos, e exibiu também trabalhos manuais de moradores de Vó Elvira. Para o Memorial do RS, Jaime trouxe alguns destes trabalhos e os apresentou junto com suas próprias obras na Bienal.

São Paulo, 1985. Lives and works in São Paulo.

Lauriano graduated from the Centro Universitário Belas Artes, São Paulo (2010). Solo exhibitions include: *Assentamento*, Leme Gallery, São Paulo (2017); *Nessa terra, em se plantando, tudo dá*, CCBB Rio de Janeiro (2015); *Autorretrato em Branco Sobre Preto*, Leme Gallery (2015); *Impedimento*, Centro Cultural São Paulo (2014); *Em Exposição*, Sesc Consolação, São Paulo (2013). Group exhibitions include: *10<sup>th</sup> Bamako encounters*, National Museum, Bamako, Mali (2015); *Rio Setecentista*, Museu de Arte do Rio (2015); *Empresa Colonial*, Caixa Cultural, São Paulo (2015); *Fase 3 Encuentro de arte y Tecnología*, Centro Cultural Recoleta, Argentina (2011); 2<sup>nd</sup> Biennial of Young Art Russia, Moscow (2010); IX Reconcavo Biennial, Bahia, Brazil (2008).

Lauriano examines the power structures involved on the construction of History. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial he is showing two works addressing this issue. *Invasão* (2017) is a map of Brazil made with white lines over a red fabric (in allusion to the flag of the *Sem Terra* Movement), with the relations between State force and territorial occupation, in reference to the several land disputes: slavery-based colonisation; deforestation; the construction of hydroelectric plants on indigenous lands; land repossession; etc. *América invasión etnocídio invención* [America invasion ethnic cleansing invention], 2016, is a drawing made with *pemba* (a chalk used in *Umbanda* religious rituals), and grease pencil on black cotton. It shows another map of Brazil, from the period of the first discoveries, showing the plans of occupation and destinations of *Terra Brasilis*. Lauriano also did an artist's residency at the Vó Elvira quilombo community in Monte Bonito, Pelotas, which resulted in an exhibition in parallel with the 11<sup>th</sup> Biennial, at Casa 6 in the city centre. For this exhibition the artist assembled a kind of community history, with photographs, texts and drawings, together with craft work by Vó Elvira residents. Lauriano brought some of those works to the Memorial do Rio Grande do Sul and displayed them alongside his own work for the Biennial.





### América invasión etnocídio invención, 2016

Desenho feito com pemba branca (giz utilizado em rituais de Umbanda) e lápis dermatográfico sobre algodão preto

*Drawing made with pemba (a chalk used in Umbanda religious rituals), and grease pencil on black cotton*

158 x 158cm

Coleção/Collection: Rose e Alfredo Setubal

Foto/Photo: Cortesia/Courtesy Filipe Berndt



## Invasão, 2017

Lápis dermatográfico sobre algodão vermelho  
*grease pencil over red fabric*

160 x 310cm

Cortesia/Courtesy: Galeria Leme, São Paulo, BR

Foto/Photo: Cortesia/Courtesy Filipe Berndt





Trabalhos manuais e artísticos de moradores da comunidade quilombola Vó Elvira, de Monte Bonito, Pelotas, exibidos no MEMORIAL junto com trabalhos do artista

*Craft works by Vó Elvira quilombo community residents, in Monte Bonito, Pelotas, exhibited with works by the artist at Memorial do Rio Grande do Sul*

**Aqui, no Brasil, quem tem terra  
tem poder. Essa é a verdade.**

# JULIANA STEIN

www.julianastein.com.br

Passo Fundo-RS, Brasil, 1970. Vive em Curitiba.

Formada em Psicologia (UFPR, Curitiba-PR), Stein viveu por dois anos em Florença e Veneza, onde estudou história da arte, aquarela e desenho. Trabalha com fotografia desde o final dos anos 1990. Sua primeira individual foi *The Darkest Water*, na Crone Galerie, em Berlim (2014); a mais recente, *Não está claro até que a noite caia*, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba (2017). Entre as inúmeras coletivas, destacam-se: 1ª Bienal de Assunção, Paraguai (2015); Bienais de Curitiba (2015, 2013 e 2009); 2ª Bienal de Montevideu (2014); 55ª Bienal de Veneza (2013); 29ª Bienal de São Paulo (2010); 8ª Bienal de Québec (2010); 3ª Bienal Internacional de Fotografia Cidade de Curitiba (2000). Em 2014, uma retrospectiva de seu trabalho foi publicada no livro *Zeitgenossische Kunstler aus Brasilien*, pela editora alemã Steidl.

Na 11ª Bienal do Mercosul, Stein apresenta a série *Antropologia da água*. Trata-se de um conjunto de fotografias em produzidas em 2018 na praia de Copacabana, Rio de Janeiro, com uma máquina analógica de médio formato. As imagens retratam cenas, pessoas e coisas arranjadas ali nestes espaços; ligando estes espaços, o mar e as ondas com seus movimentos. Conforme a artista: “Uma onda no mar pode, sem aviso prévio, nos empurrar com uma violência nada acanhada contra alguma coisa, contra o que nos circunda. Pode ser outra massa de água, a areia que antes apoiava nossos pés – no caso do banhista, outros corpos de pessoas, objetos, contra nosso próprio corpo quando batemos a cabeça contra uma perna, por exemplo”. É este movimento, que interessa “na sua capacidade de transformar um minuto em uma eternidade. Um mundo num além-mundo onde todas as coisas se chocam e não há o que escape neste instante à esta colisão, desavença, desarmonia, desacordo”.

*Passo Fundo-RS, Brazil, 1970. Lives in Curitiba.*

*Stein has a degree in Psychology (UFPR, Curitiba-PR), and lived for two years in Florence and Venice, where she studied art history, watercolour and drawing. She has worked with photography since the late 1990s. Her first solo show was *The Darkest Water*, at Crone Galerie, Berlin (2014); more recently she exhibited *Não está claro até que a noite caia*, at Museu Oscar Niemeyer in Curitiba (2017). Key group exhibitions include: 1<sup>st</sup> Asunción Biennial, Paraguay, (2015); Curitiba Biennial (2015, 2013 and 2009); 2<sup>nd</sup> Montevideo Biennial (2014); 55<sup>th</sup> Venice Biennial (2013); 29<sup>th</sup> São Paulo Biennial (2010); 8<sup>th</sup> Quebec Biennial (2010); 3<sup>rd</sup> City of Curitiba International Photography Biennial (2000). In 2014, a retrospective of her work was published in *Zeitgenossische Kunstler aus Brasilien*, by the German publisher Steidl.*

*At the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial Stein is showing **Antropologia da água** [Anthropology of the water] a series of photographs produced with a medium-format film camera on Copacabana beach in Rio de Janeiro in 2018. The images depict scenes, people and things arranged in those spaces, connecting spaces, the sea and waves with their movements. The artist says of this work, “A wave on the sea might unpredictably push us violently against something else, something around us. It might be another body of water, the sand that previously supported our feet – in the case of a bather, the bodies of other people, objects, against our own body when we knock our head against a leg for example”. She finds this movement interesting, “for its ability to change a minute into eternity. A world into a world beyond, where everything clashes together and at that moment nothing escapes from collision, disruption, disharmony, disagreement.*



**Série/Series  
Antropologia  
da água, 2017**

06 Fotografias C-print/ 06  
C-print photographs  
100 x 100cm  
Coleção/Collection:  
Juliana Stein







# KEMANG WA LEHULERE

Cidade do Cabo, África do Sul, 1984. Vive em Johannesburg, África do Sul.

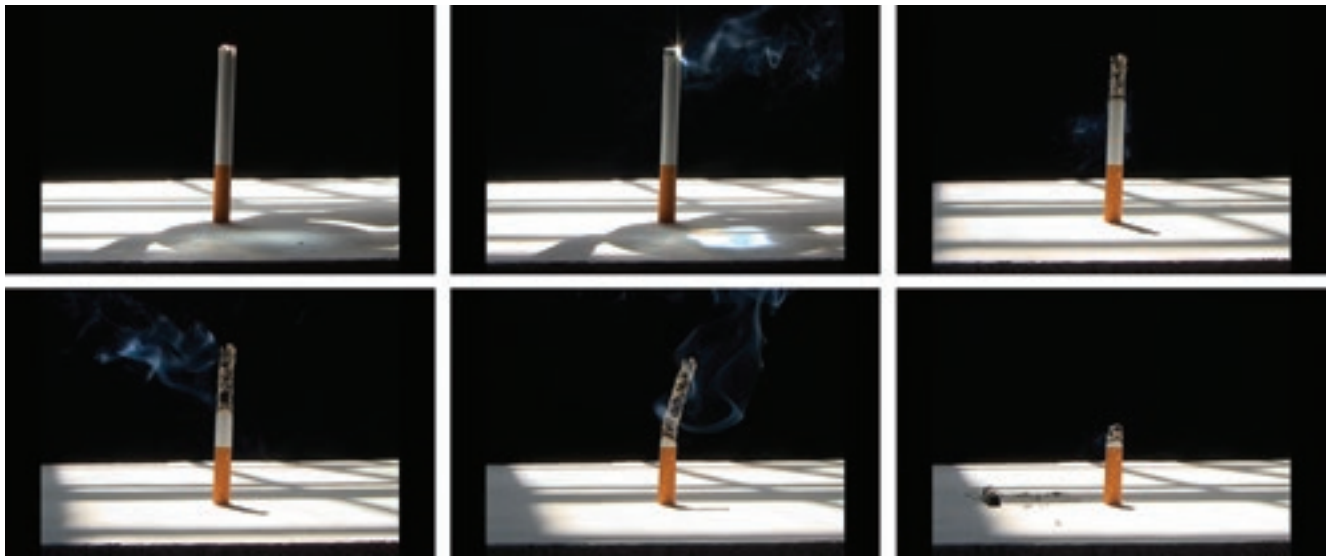
Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade de Witwatersrand, Johannesburg, (2011) e Diplomado em Artes Visuais pelo Arts and Media Access Centre, Cidade do Cabo (2004). Kemang Wa Lehulere usa a performance junto com uma variedade de mídias, incluindo murais, pintura, vídeo e instalação, de forma a sondar a conturbada história de sua África do Sul nativa e as ramificações contínuas do Apartheid. Entre as individuais: *Bird Song*, Pasquart Art Centre, Biel, Suíça (2018), Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma, e Deutsche Bank KunstHalle, Berlim (2017); *In All My Wildest Dreams*, Art Institute of Chicago, (2016); *Sincerely Yours*, Gasworks, Londres (2015); *History will Break your Heart*, Nelson Mandela Metropolitan Art Museum, Port Elizabeth e outras instituições da África do Sul (2015); *Tiberius Art Award*, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Alemanha (2014); *Sleep is for the Gifted*, Lombard Freid Gallery, Nova Iorque (2013); *Some Deleted Scenes Too*, Stevenson, Johannesburg (2012).

Nos últimos dez anos, o artista tem recebido prêmios por sua obra, a exemplo: 4<sup>th</sup> Malcolm McLaren Award, Performa 17, Nova Iorque, e Deutsche Bank Artist of the Year (2017); Standard Bank Young Artist for Visual Art (2015); International Tiberius Art Award Dresden (2014); Tollman Award for the Visual Arts (2012); Spier Contemporary Award (2007). Para a 11<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, Wa Lehulere apresenta *Lefu La Ntate* (2005). Trata-se de uma projeção de vídeo *minimal*, na qual um cigarro é mostrado queimando solitário em velocidade do vídeo ligeiramente aumentada, até o fim, ao som de uma música. O trabalho contrasta um produto ocidental de massa, ou objeto, um cigarro, com uma canção tradicional de Sesotho (em bantu, uma das línguas oficiais na África do Sul). Uma passagem comovente na música diz: "Eu vejo todas as coisas, mas de uma delas, a herança de meu pai, não me permite escoar", e então ela começa a falar sobre não chorar. Esta música, que foi ensinada ao artista na escola primária, é sobre reforçar valores culturalmente ligados à masculinidade. É uma exploração de ideias das construções da masculinidade através de uma iniciação ritual em formas poéticas.

Cape Town, South Africa, 1984. Lives in Johannesburg, South Africa.

*Kemang Wa Lehulere has a Fine Art degree from Witwatersrand University, Johannesburg (2011), and a diploma in Visual Arts from the Arts and Media Access Centre, Cape Town (2004). His work combines performance with a variety of media, including murals, painting, video and installation, to explore the troubled history of his native South Africa and the continuing ramifications of the apartheid regime. Solo shows include: Bird Song, Pasquart Art Centre, Biel, Switzerland (2018), Museo Nazionale delle Arti del XXI Secolo, Rome, and Deutsche Bank KunstHalle, Berlin (2017); In All My Wildest Dreams, Art Institute of Chicago, (2016); Sincerely Yours, Gasworks, London (2015); History will Break your Heart, Nelson Mandela Metropolitan Art Museum, Port Elizabeth, and other institutions in South Africa (2015); Tiberius Art Award, Staatliche Kunstsammlungen, Dresden, Germany (2014); Sleep is for the Gifted, Lombard Freid Gallery, New York (2013); Some Deleted Scenes Too, Stevenson, Johannesburg (2012).*

*His work has won several awards over the last ten years, including: 4<sup>th</sup> Malcolm McLaren Award, Performa 17, New York, and Deutsche Bank Artist of the Year (2017); Standard Bank Young Artist for Visual Art (2015); International Tiberius Art Award Dresden (2014); Tollman Award for the Visual Arts (2012); Spier Contemporary Award (2007). Wa Lehulere is showing Lefu La Ntate (2005) at the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, a minimal video projection of a single cigarette burning down in slightly speeded motion to a musical soundtrack. The video contrasts a mass-market western product or object, a cigarette, with a traditional song in Sesotho (an official Bantu language of South Africa). A moving passage from the lyrics says: "I see all things, but one of them, my father's legacy, I cannot let slip away", it then starts talking about not crying. The song, which the artist was taught in primary school, is about enforcing masculine cultural values. The work is a poetic exploration of ideas about the construction of masculinity through an initiation rite.*



**Lefu La Ntate, 2005**

Stills de vídeo digital, 3' 1"

*Stills from digital video, 3' 1"*

Cortesia/*Courtesy*: ©Kemang Wa Lehulere. Courtesy of Stevenson, Cape Town and Johannesburg

# LEONCE RAPHAEL AGBODJELOU

Porto Novo, Benim, 1965. Vive no Benim.

Leonce foi instruído em fotografia por seu pai, o renomado Joseph Moise Agbodjelou (1912-2000). Seu trabalho aos poucos obteve reconhecimento, e suas obras hoje se encontram em importantes acervos, como as recentes aquisições do Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (EUA), e Pitt Rivers Museum, Oxford (Inglaterra). Suas fotografias têm sido exibidas em destacados espaços, como a Saatchi Gallery (Londres), Seattle Art Museum (EUA), Museu Fowler (Universidade da Califórnia, Los Angeles), Brooklyn Museum (Nova Iorque), Guggenheim Museum Bilbao (Espanha), Tel Aviv Museum of Art (Israel), Camden Arts Centre (Londres) e Museum of African Design (Joanesburgo, África do Sul).

Sua obra aborda assuntos como a tradição, as diferenças entre as gerações e como esses temas se relacionam com o progresso contemporâneo. Nesta Bienal do Mercosul, Agbodjelou apresenta uma continuidade do projeto *Citizens of Porto-Novo* (Cidadãos de Porto Novo, capital do Benim). São cinco trabalhos da série *Code Noir* (2015), referência a um decreto francês de 1685, o "Código Negro", um guia para o gerenciamento da escravidão, prevendo extrema disciplina e punições severas aos desobedientes. As fotografias, sob filme em médio formato, apresentam-se em trípticos que mostram moradores segurando fotografias antigas (P&B) de seus antepassados, ladeados com fotografias dos lugares. São "instantâneos de um passado esquecido", um "vislumbre de Porto Novo, num tratamento sensível e perspicaz de seus cidadãos e de suas histórias complexas" (Jack Bell Gallery, Londres, 2015).

*Porto-Novo, Benim, 1965. Lives in Benin.*

*Agbodjelou learned photography with his father, the famous Joseph Moise Agbodjelou (1912-2000). His work slowly achieved recognition, and his photographs are now part of important collections such as the recent acquisitions of the Carnegie Museum of Art, Pittsburgh, and the Pitt Rivers Museum, Oxford. His photographs are exhibited in prominent spaces including Saatchi Gallery (London), Seattle Art Museum, Fowler Museum (UCLA, Los Angeles), Brooklyn Museum (New York), Guggenheim Museum Bilbao (Spain), Tel Aviv Museum of Art (Israel), Camden Arts Center (London), and Museum of African Design (Johannesburg, South Africa).*

*His work addresses issues such as tradition, the difference between generations and how these themes relate to contemporary progress. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Agbodjelou is showing a sequel to the *Citizens of Porto-Novo* project, consisting of five images from the *Code Noir* series (2015), the title of which refers to a French decree from 1681, the "Black Code", a guide for slave management, which anticipated extreme discipline and severe punishment for disobedience. The photographs are shot on medium format film and presented in triptychs depicting inhabitants of Porto-Novo holding old black-and-white photographs of their ancestors, alongside photographs of those places. These images are "snapshots from a forgotten past", a "glimpse of Porto-Novo, a sensitive and insightful treatment of its citizens and complex history" (Jack Bell Gallery, London, 2015).*



**Série/Series Code Noir, 2014**

05 fotografias triplicas em impressão C-Print

*05 C-Print triptych photographs*

100 x 150cm

Cortesia/Courtesy: Jack Bell Gallery, London

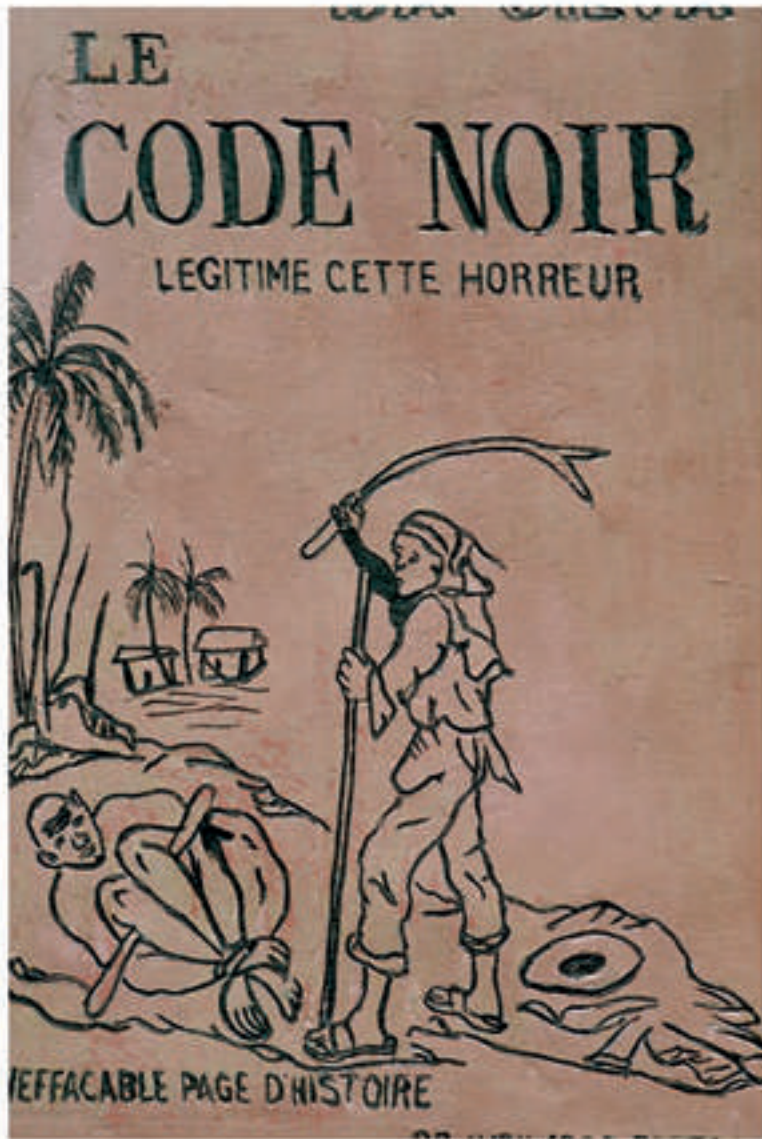
# L'ESCLAVAGE ET LA TRAITE NEGRIERE

A ENSEIGNER AUX ENFANTS (à dès l'âge de 10 ans)



VOICI COMMENT DES NOIRS POURTANT ORIGINAIRES  
D'AFRIQUE SE RETROUVENT DANS LES AMERIQUES  
ET A TRAVERS LE MONDE





# LETÍCIA LAMPERT

www.leticialampert.com.br

Porto Alegre, Brasil, 1978. Vive em Porto Alegre. Possui Bacharelados em Artes Visuais/Fotografia (UFRGS) e Design (ULBRA), bem como Mestrado em Poéticas Visuais (UFRGS). Entre as premiações: Prêmio Açorianos de Artes Plásticas em Fotografia (Porto Alegre, 2009); Prêmio Aquisição no Salão Unama de Pequenos Formatos (Belém, 2012); Prêmio Nacional de Fotografia Pierre Verger (Salvador, 2013); e III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea (Brasília, 2013). Tem participado de residências artísticas no Brasil e no exterior, a exemplo de The Swatch Art Peace Hotel, em Xangai, China; Residência FAAP e Hermes, São Paulo; Kaaysá, em Boiçucanga, São Sebastião-SP; e Pier 2, em Kaohsiung, Taiwan. Desde 2016, vem ministrando oficinas sobre arte, fotografia e publicações independentes em várias cidades do Brasil.

Nesta 11ª Bienal do Mercosul, Letícia apresenta uma obra em desdobramento de série anterior, *Estudos para tons de cinza* (2016): paisagens chinesas que vão se tornando monocromáticas e quase desaparecem em razão da poluição. Nesse caso, não se explora o efeito da poluição, mas a neblina de um lugar ermo do litoral do Rio Grande do Sul. É este limite da visibilidade sob a névoa que a faz questionar a veracidade do olhar. Para Luísa Kiefer, estas obras da série *Exercícios para perder de vista* são como “um catálogo de matizes que compõem o mundo ao nosso redor e estruturam o nosso olhar. Nestas obras, pela composição e pelo silêncio das imagens, o matiz mais mínimo adquire o seu máximo”, nada menos que “um convite sensível para passearmos sobre os tons que velam e desvelam as paisagens urbanas e naturais que nos rodeiam, se tornando, também, uma prazerosa brincadeira de medirmos a cor da paisagem” (2017).

*Porto Alegre, Brazil, 1978. Lives in Porto Alegre.*

*Letícia Lampert has degrees in Visual Arts/ Photography (UFRGS) and Design (ULBRA), and a Master's degree in Visual Poetics (UFRGS). She was awarded the Prêmio Açorianos de Artes Plásticas em Fotografia [Açorianos Visual Arts Photography Award] (Porto Alegre, 2009); the Prêmio Aquisição no Salão Unama de Pequenos Formatos [Acquisition Award at the Unama Small Formats Salon] (Belém, Brazil, 2012); and the III Prêmio Itamaraty de Arte Contemporânea [III Itamaraty Award for Contemporary Art] (Brasília, 2013). Artist residences in Brazil and abroad include the Swatch Art Peace Hotel, Shanghai, China; the FAAP and Hermes Residency, São Paulo, Brazil; Kaaysá, Boicucanga, São Sebastião, Brazil; and Pier 2, Kaohsiung, Taiwan. Since 2016, she has been teaching workshops about art, photography, and independent publications in various Brazilian cities.*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Lampert is showing a development from a previous work, **Estudos para tons de cinza** [Studies for shades of gray] (2016), portraying Chinese landscapes becoming monochromatic and almost disappearing due to pollution. Here, rather than exploring the effects of pollution, the artist considers the mist at a deserted place on the Rio Grande do Sul coast. It is this limit of visibility caused by the mist that questions the veracity of sight. For Luisa Kiefer, these works from the series *Exercícios para perder de vista* [Exercises for losing sight] are like a “catalogue of nuances that form the world around us and structure our sight. In these works, the composition and silence of the images give the smallest nuance maximum effect”, nothing less than “a sensitive invitation for us to wander among the tones that hide and reveal the urban and natural landscapes around us, and also offering a enjoyable game of measuring the colour of landscape” (2017).*





**Exercícios para perder de vista #2, 2017**

Fotografia jato de tinta/*Photo, ink jet*

120 x 240cm

Cortesia/*Courtesy*: Leticia Lampert e/*and* Galeria Mamute, Porto Alegre

# LETÍCIA RAMOS

www.leticiaramos.com.br

Santo Antônio da Patrulha, Brasil, 1976. Vive em São Paulo, Brasil.

Sob formação em Arquitetura (UFRGS) e Cinema (FAAP-SP), seu foco de investigação é a criação de seus próprios aparatos fotográficos para a captação de imagens, a serem apresentadas por meio de vídeos, fotografias e instalações. Principais exposições individuais: Galeria Mendes Wood, São Paulo (2017, 2014, 2012); Fundação Botín, Santander, Espanha (2017); La Bande Video, Quebec, Canadá (2011); Centro Cultural São Paulo (2010) e TINAG, Buenos Aires, Argentina (2008). Participou das Bienais de Jogja, Indonésia (2017) e Mercosul (2013). Entre as várias coletivas: Instituto Moreira Salles, São Paulo (2017); Museu Coleção Berardo, Lisboa, Portugal (2014); Fundação Vera Chaves Barcelos, Viamão, Brasil (2010); Museu de Arte Moderna da Bahia (2009); Tate Modern, Londres (2005) e Laboratório Arte Alameda, Cidade do México (2005).

Para esta Bienal, Letícia Ramos apresenta o filme *VOSTOK* (2012), integrante do projeto homônimo que reuniu filme, cineperformance, disco (LP) e livro. A cineperformance constou de uma projeção do filme em 35mm, acompanhada por uma performance, em que todos os sons e ruídos do filme, incluso a trilha sonora, foram executados ao vivo.

O LP (2015) foi resultado de duas execuções integrais da performance musical *Vostok Suite*, execuções I (2012) e II (2015), e o livro constou como a publicação das partituras. O filme, gravado no espaço PIVÔ (Edifício Copan, São Paulo), simula a viagem de um submarino russo a um lago pré-histórico submerso, descoberto na Antártida. A filmagem original esteve aberta ao público e foi também transmitida via blog.

*Santo Antônio da Patrulha, Brazil, 1976. Lives in São Paulo, Brazil.*

*With degrees in Architecture (UFRGS) and Cinema (FAAP-SP), Leticia Ramos invents her own photographic devices for capturing images, which in turn are presented through videos, photographs and installations. Key solo shows include: Galeria Mendes Wood, São Paulo (2017, 2014, 2012); Botin Santander Foundation, Spain (2017); La Bande Video, Quebec, Canada (2011); Centro Cultural São Paulo (2010) and TINAG, Buenos Aires, Argentina (2008). She was included in the Jogja, Indonesia (2017) and Mercosul (2013) Biennials and several group exhibitions, including: Instituto Moreira Salles, São Paulo (2017); Museu Coleção Berardo, Lisbon, Portugal (2014); Fundação Vera Chaves Barcelos, Viamão, Brazil (2010); MAM-BA (2009); Tate Modern, London (2005), and Laboratório Arte Alameda, Mexico City (2005).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Leticia Ramos is showing her film **VOSTOK** (2012), from the project of the same name that mixed together film, cine-performance, album (LP) and book. The cine-performance consisted of a 35mm film projection accompanied by a performance in which all sounds and noises from the film, including its soundtrack, were performed live. The album (2015) was a recording from two full musical performances of the *Vostok Suite*, I (2012) and II (2015), while the book consisted of the pages of sheet music. The film was shot at Espaço PIVÔ (Copan Building, São Paulo) and simulates the voyage of a Russian submarine to a submerged pre-historic lake discovered in Antarctica. The original filming was open to the public and was also broadcast live online.*



## **Vostok, 2014**

Vídeo HD - 08'

HD Vídeo - 08'

Direção de fotografia/*Cinematography*: Leticia Ramos e Glauco Firpo

Roteiro/*Screenplay*: Leticia Ramos e Josefina Trotta

Trilha sonora original/*Original Soundtrack*: Rossano Snel

Montagem/*Edit by*: Leticia Ramos

Design de som e remixagem/*Sound design and re-recording mix*: Tiago Bello

Coordenador de pós produção/*Post production coordinator*: Laura Futuro

Assistente de fotografia/*Assistant cinematographer*: Maura Grimaldi Gaffer - Maurício Leite

Assistente de design de produção/*Production design assistant*: Natália Vaz

Artista de VFX/*VFX artists*: Danilo Defino

Colorista/*Colorgrading artist*: Julia Bisilliat

# LUIS CAMNITZER & GABO CAMNITZER

Luis Camnitzer nasceu na Alemanha, em 1937. Emigrou ao Uruguai com um ano de idade, sendo um dos artistas formados no Uruguai mais prestigiados internacionalmente. Desde 1964, vive em Nova Iorque. Graduado em Escultura pela Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideu, cursou também escultura e gravura na Academia de Artes Plásticas de Munique. Com extensa carreira, sua obra se encontra em coleções importantes, a exemplo: Museum of Modern Art, Museo del Barrio, Queens Museum, Metropolitan e Whitney Museum, Nova Iorque; Getty Museum, Los Angeles; Tate Gallery, Londres; Coleção Daros, Zurique; Casa de las Américas, Centro Wifredo Lam e Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Gabo Camnitzer, artista e educador, nasceu em 1984, em Nova Iorque. Mestre em Artes Plásticas pela Academia Valand, Universidade de Gotemburgo, Suécia (2008). Integra o Independent Study Program, no Whitney Museum of American Art, em Nova Iorque. Em sua produção artística e pedagogia, Gabo busca criar espaços de experimentação para a construção de sentidos anti-hegemônicos. Entre as instituições que expos: GfZK, Leipzig, Alemanha; Tenthous, Oslo, Noruega; Gertrude Contemporary Art Center, Melbourne, Austrália; Bonniers Konsthall, Estocolmo, Suécia; Göteborgs Konsthall, Gotemburgo; Museo Blanes, Montevideu.

A obra apresentada na 11ª Bienal do Mercosul, *Hino internacional* (2016), foi realizada em coautoria, por pai e filho artistas (Luis e Gabo), tendo sido apresentada em outras versões na Bienal de Artes Mediales de Santiago, Chile, e na Bienal de Montevideu. Trata-se de uma instalação sonora com dezenas de caixas de som, de diferentes modelos, dispostas no espaço. O Hino, com duração de 7 min., foi composto como uma espécie de colagem de fragmentos sonoros de todos os hinos nacionais do mundo, dispostos em ordem alfabética dos mesmos: “em lugar de usar a geografia, as divisões dos estados nacionais ou suas bandeiras, este chauvinismo passa a encontrar-se dentro da diversidade dos idiomas que, justamente, impedem unificação. Por outro lado, o som transcende a fragmentação idiomática e permite um acesso universal” (site Este Arte, Feira de Arte de Punta del Este, Uruguai, 2016).

*Luis Camnitzer was born in Germany in 1937. He emigrated to Uruguay at the age of one, and became one of Uruguay's most internationally acclaimed artists. He has lived in New York since 1964. He graduated in Sculpture from the Escuela Nacional de Bellas Artes, Montevideo, and also studied sculpture and print-making at the Academy of Fine Arts in Munich. Work from his extensive career is included in important collections, such as: Museum of Modern Art, Museo del Barrio, Queens Museum, Metropolitan Museum and Whitney Museum, New York; Getty Museum, Los Angeles; Tate Gallery, London; Daros Collection, Zurich; Casa de las Américas, Centro Wifredo Lam and Museo Nacional de Bellas Artes, Cuba. Gabo Camnitzer is an artist and teacher born in New York in 1984. He has a Master's degree in Fine Arts from Valand Academy, University of Gothenburg, (2008) and is part of the Independent Study Program at Whitney Museum of American Art, New York. In his art production and teaching Gabo seeks to create spaces of experimentation for the construction of anti-hegemonic meanings. He has exhibited at: GfZK, Leipzig, Germany; Tenthous, Oslo, Norway; Gertrude Contemporary Art Center, Melbourne, Australia; Bonniers Konsthall, Stockholm, Sweden; Göteborgs Konsthall, Gothenburg; Museo Blanes, Montevideo.*

*The work being shown at the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial is a joint production by father and son (Luis and Gabo), titled **Himno Internacional** [International Anthem] (2016), which has been shown in other versions at the Bienal de Artes Mediales in Santiago, Chile, and the Montevideo Biennial. It consists of a sound installation with dozens of different models of loudspeaker arranged in the space. Lasting seven minutes, the Anthem was composed as a kind of collage of sound fragments from all the national anthems of the world, arranged in alphabetical order: “Instead of using geography, divisions of nation-states, symbols such as flags, this chauvinism happens to be within the diversity of languages that just prevents the unification. For its part, the sound transcends linguistic fragmentation and allows universal access” (Este Arte, Feira de Arte de Punta del Este, Uruguay, 2016 website).*

# Himno Internacional

Luis Camnitzer  
Gabo Camnitzer  
Org. Fernando Rosa

Musical score for "Himno Internacional" (International Anthem, 2016). The score is in 2/4 time, marked "Marchal" with a tempo of 130. It features a variety of instruments including Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, Trombone, Percussion, and Piano. The score is divided into sections: "Allegretto", "Allegro", "Andante", "Allegro", "Andante", "Allegretto", "Andante", and "Andante". The tempo is marked "Un poco más lento" with a tempo of 90. The score includes dynamic markings such as *pp*, *f*, and *pp*.

## International Anthem, 2016

Instalação sonora/Sound installation: 7'

Caixas de som tocando o Hino Internacional

Speakers playing the International Anthem

Cortesia/Courtesy: Luis Camnitzer e/and Gabo Camnitzer





# LUNARA

Porto Alegre, Brasil, 1864-1937.

Luiz do Nascimento Ramos, o Lunara, foi um fotógrafo amador e cronista atuante, entre fins do Séc. XIX e princípios do Séc. XX, que documentou imagens do cotidiano urbano e rural da capital gaúcha e cidades próximas. Conforme o Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul (Presser & Rosa, 1997), Lunara foi redescoberto a partir de pesquisas da fotógrafa Eneida Serrano, iniciadas em 1976. Os registros fotográficos mais importantes de Lunara encontram-se hoje em álbum preservado pelo Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, *Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas*, editado por Krahe & Cia possivelmente na segunda metade da década de 1900, com 20 fotografias originais assinadas.

Para a Bienal do Mercosul, Lunara é o único artista *histórico* incluído. Sua participação insere-se com vinte fotografias do acervo do Museu de Comunicação Social Hipólito José da Costa, e se dá pelo caráter antropológico de suas paisagens e personagens da cidade que sedia a Bienal do Mercosul. Seus registros plasmaram a paupérrima população negra sul-rio-grandense, recém-liberta da escravidão, que vivia em casas de adobe e pau a pique, os gaúchos do interior do estado (lusu-brasileiros, mestiços, etc.) que aqui vinham trazer o gado e trocar mercadorias, trabalhadores rurais locais e, incluso, comunidades de imigrantes estrangeiros, em especial os de ascendência germânica, em sua segunda geração no Rio Grande do Sul. Nesse sentido, há um efetivo diálogo de Lunara com vários artistas integrantes da 11ª Bienal do Mercosul; em sua obra, ele também permeia o Triângulo Atlântico.

*Porto Alegre, Brazil, 1864-1937.*

*Luiz do Nascimento Ramos, a.k.a. Lunara, was an amateur photographer and prominent chronicler who photographed urban and rural life in Porto Alegre and nearby cities in the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries. According to the **Dicionário de Artes Plásticas do Rio Grande do Sul** [Rio Grande do Sul Visual Arts Dictionary] (Presser & Prosa, 1997), Lunara was rediscovered through research conducted by the photographer Eneida Serrano, which began in 1976. Lunara's most important photographs are now preserved in an album of 20 original signed photographs at the Museu de Comunicação Social José Hipólito da Costa, **Vistas de Porto Alegre – Photographias Artísticas** [Views from Porto Alegre – Artistic Photographs], published by Krahe & Cia, possibly during the late 1910s.*

*Lunara is the only **historical** artist showing in the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial. His 20 photographs from the collection of the Museu de Comunicação Social José Hipólito da Costa have been included because of the anthropological value of these depictions of landscapes and characters from the city hosting the Mercosul Biennial. His records depicted the miserable conditions of the black population in the state of Rio Grande do Sul, recently freed from slavery and living in adobe and wattle-and-daub houses; the Gauchos from the countryside (Portuguese-Brazilians, mixed-race, etc.), cattle herders and traders; local rural workers and also foreign migrant communities, especially the second generation of German descendants in Brazil. This creates an effective dialogue between Lunara and several of the artists included in this edition of the Biennial; his work also fits into the Atlantic Triangle.*





Fotografias do álbum/*Album photos*

**Vistas de Porto Alegre – Photographias  
Artísticas, Krahe & Cia,  
cerca de 1903/circa 1903.**

20 fotografias em processo prata coloidal/20 *gelatin-silver process photographs*  
18 x 24cm

Acervo/Collection Museu de Comunicação Hipólito José da Costa, Porto Alegre



837. Two men kneeling. Little Ache.



838. Children in boat. Little Ache.



Manchito. Fichando Kisten am Bach.



Al malique de arad. Gressano, Litoral.

# MAME-DIARRA NIANG

<https://www.mamediarraniang.com>

Lyon, França, 1982. Vive em Paris.

Autodidata, criada entre a Costa do Marfim, o Senegal e a França, Mama-Diarra escolhe explorar a temática da “plasticidade do território”. Exposições individuais: *At the Wall*, Stevenson Gallery, Joanesburgo, África do Sul (2014) e *Sahel Gris*, Institut Français de Dakar, Senegal (2013). Entre as coletivas: *Deconstructed Spaces*, 11<sup>th</sup> Rencontres de Bamako, Mali (2017); *Recent Histories – New African Photography at the Walther Collection*, New Ulm, EUA (2017); 12<sup>th</sup> Dakar Biennale (2016); *SEX at Stevenson*, Joanesburgo (2016); *Armory Focus: African Perspectives – Spotighting Artistic Practices of Global Contemporaries*, The Armory Show, Nova Iorque (2016); *The Lay of the Land: New Photography from Africa at The Walther Collection*, Project Space, Nova Iorque (2015); *Nine Artists*, Stevenson Gallery, Cidade do Cabo, África do Sul (2015); 11<sup>th</sup> Dakar Biennale (2014); *Le Piéton de Dakar*, Institut Français of Dakar (2013).

Na 11<sup>a</sup> Bienal do Mercosul, Mama-Diarra apresenta 36 fotografias da série *Sahel Gris* (2013). Conforme a artista, ela se sente vagando por linhas de perspectiva as quais “só existem em sua mente. Sahel Gris é um lugar transitório, suspenso entre movimento e estabilidade”. As imagens foram capturadas próximas ao antigo aeroporto de Dakar, Senegal, em área “saturada de tensão entre edifícios em construção – símbolos de ambição e desenvolvimento – e o horizonte plano, o vazio e o silêncio”: “Sahel Gris é uma natureza morta de uma cidade ansiosa para se perder entre a abstração do tempo e a ocupação concreta do espaço”.

Lyon, France, 1982. Lives in Paris.

*Mama-Diarra Niang is a self-taught artist who grew up in Ivory Coast, Senegal and France and whose work explores the theme of “plasticity of territory”. Solo exhibitions include: At the Wall, Stevenson Gallery, Johannesburg, South Africa (2014), and Sahel Gris, Institut Français, Dakar, Senegal (2013). Group exhibitions include: Deconstructed Spaces, 11<sup>th</sup> Rencontres de Bamako, Mali (2017); Recent Histories – New African Photography at the Walther Collection, New Ulm, USA (2017); 12<sup>th</sup> Dakar Biennale (2016); SEX at Stevenson, Johannesburg, South Africa (2016); Armory Focus: African Perspectives – Spotighting Artistic Practices of Global Contemporaries, The Armory Show, New York (2016); The Lay of the Land: New Photography from Africa at the Walther Collection, Project Space, New York (2015); Nine Artists, Stevenson Gallery, Cape Town, South Africa (2015); 11<sup>th</sup> Dakar Biennial (2014); Le Piéton de Dakar, Institut Français, Dakar, Senegal (2013).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Niang is showing 36 photographs from the series Sahel Gris (2013). The artist states that she feels as if she is wondering through lines of perspective that “only exist in her mind. Sahel Gris is a transitory place, suspended between movement and stability”. The images were photographed near the old airport in Dakar, Senegal, an area “saturated with tension between buildings under construction – symbols of ambition and development – and the flat horizon, emptiness, and silence”. “Sahel Gris is a still life from a city anxious to lose itself between the abstraction of time and the concrete occupation of space”.*



5. Untitled, 2013

**Série/Séries Sahel Gris, 2013**

Impressão giclée sobre papel William Turner

*Giclée print on William Turner paper*

20,5 x 30,5cm cada/*each*

Cortesia/*Courtesy*: Mame-Diarra Niang e/*and* Stevenson Gallery,  
CapeTown & Johannesburg; Yancey Richardson Gallery, NY



20. Untitled, 2013



33. Untitled, 2013



14. Untitled, 2013



26. Untitled, 2013

# MARCO MONTIEL-SOTO

www.marcomontielsoto.com

Maracaibo, Venezuela, 1976. Vive em Berlim, Alemanha.

Mestre em Sound Studies, Universität der Künste, Berlim (2011) e estudos na Escola de Fotografia Julio Vengoechea, Maracaibo (2002). Em 2002, Montiel-Soto abandona o seu país e desde então realiza expedições em diferentes lugares, coletando objetos, sons, vídeos, fotografias e textos, produzindo suas instalações, que são realizações entre arquitetura e arqueologia. Entre as exposições: 1ª Bienal de Riga (2018); Documenta 14, *Every time a Ear Di Soun*, Atenas – Kassel (2017); Jeju Biennale, Jeju Museum of Art, Coreia do Sul (2017); *The Conundrum of Imagination on the paradigm of exploration and discovery*, Leopold Museum, Viena (2017); *The Incantation of the Disquieting Muse*, SAVVY Contemporary, Berlim (2016); *Viaja y no lo escribas*, La Casa Encendida, Madrid (2016); *Something Else*, Off Biennale, Cairo (2015); 5ª Marrakech Biennale, Marrocos (2014).

Seu trabalho na Bienal do Mercosul, *Mal de Mar em direção a um triste trópico: in the distance of the eighth island*, é resultado de uma expedição entre a Venezuela e as Ilhas Canárias, lugares distantes, mas conectados por migrações em ambas as direções, cujas ilhas contêm uma ligação ainda pouco percebida entre América, África e Europa. Em sua pesquisa, o artista levantou que, na Venezuela, os filhos, netos e bisnetos dos imigrantes canários agora procuram escapar dessa “ruína tropical” para recomeçar nova vida nas Canárias, muito diferente de seus ancestrais *isleños* que foram para o país em razão da guerra civil espanhola. Durante dias, o artista montou no Memorial do RS uma instalação com bambus, folhas de palmeira, vitrine com objetos e som (narração do próprio artista dos diários das navegações clandestinas pelo Atlântico à Venezuela, música e silvo de pássaros). Conforme o Montiel-Soto: “um diário de viagem aberto, rochas vulcânicas, palmeiras, *pintaderas Guanches* e uma memorabilia de histórias, objetos, imagens e sons que entrelaçam as oito ilhas em uma cartografia imaginária”.

*Maracaibo, Venezuela, 1976. Lives in Berlin, Germany.*

*Marco Montiel-Soto has a Master's degree in Sound Studies, from Universität der Künste, Berlin (2011) and also studied at the Julio Vengoechea School of Photography, Maracaibo (2002). Montiel-Soto left Venezuela in 2002 and has since exhibited in different places, collecting objects, sounds, videos, photographs and texts to produce installations combining architecture and archaeology. Exhibitions include: 1<sup>st</sup> Riga Biennial (2018); Documenta 14, *Every time a Ear Di Soun*, Athens, Greece – Kassel, Germany (2017); Jeju Biennale, Jeju Museum of Art, South Korea (2017); *The Conundrum of Imagination on the paradigm of exploration and discovery*, Leopold Museum, Vienna (2017); *The Incantation of the Disquieting Muse*, SAVVY Contemporary, Berlin (2016); *Viaja y no lo escribas*, La Casa Encendida, Madrid, (2016); *Something Else*, Off Biennale Cairo (2015); 5<sup>th</sup> Marrakech Biennale, Morocco (2014).*

*His work for the Mercosul Biennial is **Mal de Mar em direção a um triste tropic** [Seasickness towards a sad tropic]: in the distance of the eighth island, resulting from an expedition between Venezuela and the Canary Islands, distant places yet connected by migrations in both directions, with islands containing a still barely perceived connection between the Americas, Africa and Europe. His investigations revealed that the children, grandchildren and great-grandchildren of Canary Island immigrants to Venezuela now wish to escape that “tropical ruin” to start new lives in the Canaries, very different from their *isleños* ancestors who left for Venezuela because of the Spanish civil war. The artist spent some days at the Rio Grande do Sul Memorial assembling an installation with bamboo, palm leaves, vitrine of objects and sound (his own narration of logbooks from secret Atlantic voyages to Venezuela, music and birdsong). Montiel-Soto says that it is “an open travel diary, volcanic rocks, palm trees, *pintaderas Guanches* [Canary Island stamp forms] and a memorabilia of stories, objects, images and sounds that entwine the eight islands in an imaginary cartography”.*





**Mal de mar hacia un triste trópico: in the distance of the eighth island, 2018**

Bambu, corda, palmeiras secas, cocos, mapas, cartões postais, pedras de lava, pedras-pomes, sementes, fotografias, páginas de livros, tecido juta, milho, barro, cerâmica, areia, caracol, plástico, acrílico, ferro, vidro, arame, cabo, amplificador, megafones e esteiras de palha, som (12' em doping)

*Bamboo, rope, dry palmtree leaf, coconut, maps, volcanic stone, pumice stone postcards, seeds, photographs, book pages, jute fabric, corn, clay, ceramic, sand, snail shell, plastic, acrylic, iron, glass, wire, cable, amplifier, megaphone and straw mat, sound (12' looping)*

Cortesia/Courtesy: MARCO MONTIEL-SOTO





# MARIO PFEIFER

[www.mariopfeifer.org](http://www.mariopfeifer.org)

Dresden, Alemanha, 1981. Vive em Berlim.

Formado pela Städelschule, em Frankfurt (2009), Pfeifer foi bolsista da Fulbright no Instituto de Artes da Califórnia, EUA (2008-09), e pelo DAAD Research Fellowships, Alemanha (2010 e 2012). Desde 2007, vem realizando residências artísticas na Nigéria, França, Chile, Inglaterra, EUA e Marrocos. Entre as coletivas, em vários países: MAAT – Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia, Lisboa (2017); B3 Biennial of the Moving Image, Frankfurt/Main (2017); 3ª Bienal de Montevidéu (2016); Cultural Center of Belgrade, Sérvia (2015); Center for Contemporary Photography, Melbourne, Austrália (2014); 4th Marrakech Biennale, Marrocos (2013); The Chrysler Series, Nova Iorque (2011); Mulhouse Biennale 010, França (2010); Los Angeles County Museum of Art, EUA (2009). Além da Alemanha, tem realizado mostras individuais na Suíça, EUA, Inglaterra, Noruega, Chile e Índia. Seu trabalho explora estruturas e convenções representacionais por meio de vídeo, cinema e tecnologias digitais, produzidas em locais que vão de Bombaim à Califórnia, do deserto de Atacama ao Brazilian Quarter (Lagos), e até mesmo no Saara Ocidental.

O artista concebe projetos a partir de situações culturais específicas, em contextos sociopolíticos com diferentes referências históricas. Nesta linha, a 11ª Bienal do Mercosul apresenta seu trabalho *Corpo Fechado* (2016), um vídeo de 45 min. projetado em ampla tela, em sala escura. Através de uma série de episódios focados em práticas espirituais no Brasil, este trabalho busca oferecer uma ampla visão da diversidade religiosa do país. São vistas aéreas tomadas de florestas tropicais, cultos evangélicos com multidões, religiosos de cultos afro-brasileiros nas praias a lançar oferendas, cenas inusitadas de uma fábrica de estátuas de gesso para as práticas católicas e umbandistas, tudo na linguagem dinâmica e cadente particular do artista. Conforme Pfeifer, “*Corpo Fechado* não retrata os praticantes individuais em si, mas suas ideias, crenças e discursos. O filme, portanto, tenta buscar entendimento sobre como – de uma maneira não hierárquica e não ortodoxa – a fé pode ajudar uma sociedade global a melhorar os seus fracassos”.

Dresden, Germany, 1981. Lives in Berlin.

Mario Pfeifer graduated from the Städelschule, Frankfurt (2009), received a Fulbright scholarship to California Institute of the Arts, USA (2008-09) and DAAD Research Fellowships, Germany (2010 and 2012). Since 2007 he has done artist residencies in Nigeria, France, Chile, UK, USA, and Morocco. Group exhibitions include: MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, Lisbon (2017); B3 Biennial of the Moving Image, Frankfurt/Main (2017); 3<sup>rd</sup> Montevideo Biennial (2016); Cultural Center of Belgrade, Serbia (2015); Center for Contemporary Photography, Melbourne, Australia (2014); 4<sup>th</sup> Marrakesh Biennial, Morocco (2013); The Chrysler Series, New York (2011); Mulhouse Biennale 010, France (2010); Los Angeles County Museum of Art, USA (2009). He has had solo exhibitions in Germany, Switzerland, USA, UK, Norway, Chile and India. His work explores representational structures and conventions through video, film and digital technologies, working in places ranging from Bombay to California, from the Atacama Desert to the Brazilian Quarter (Lagos), and even the Western Sahara.

The artist's projects arise out of specific cultural situations, in sociopolitical contexts with different historical references. *Corpo Fechado* (2016), showing at the 11th Mercosul Biennial, is a 45-minute video projected on a wide screen in a dark room. This work uses a series of episodes focused on spiritual practices in Brazil, to offer a broad view of the country's religious diversity. Using the artist's own dynamic and rhythmical language, it features aerial views of tropical forests, large congregations of evangelical worshippers, Afro-Brazilian religious believers making offerings on beaches, and unusual scenes from a factory making plaster statues for Catholic and Afro-Brazilian religions. Pfeifer says, “*Corpo Fechado* does not depict the individual practitioners themselves, but their ideas, beliefs and discourses. The film therefore tries to understand how – in a non-hierarchical and unconventional manner – faith can help a global society to improve on its failures”.



**Corpo Fechado, 2016**

Video 4k, 40'

4k Video, 40'

Cortesia/Courtesy: Mario Pfeifer e/and KOW

Stills do vídeo/Video stills

# MARK DION

New Bedford, EUA, 1961. Vive em Nova Iorque.

Bacharel em Artes Plásticas (1986) e Doutor Honorário (2002) pela Hartford Art School, University of Hartford (1981-82), Connecticut, EUA. Frequentou a School of Visual Arts (SVA), Nova Iorque (1983-1984), e integrou o prestigiado Whitney Museum of American Art's Independent Study Program (1984-1985). Entre as organizações de que recebeu prêmios: Larry Aldrich Foundation (2001), Joan Mitchell Foundation (2007), e Smithsonian American Art Museum's Lucida Art (2008). Tem realizado mostras em instituições como The Institute of Contemporary Art, Boston (2017), Miami Art Museum (2006), MoMA, Nova Iorque (2004), Tate Gallery, Londres (1999), e British Museum of Natural History, Londres (2007). Em Seattle, EUA, para o Olympic Sculpture Park, o Seattle Art Museum encomendou ao artista o *Neukom Vivarium* (2006), uma instalação permanente ao ar livre e laboratório de aprendizado. Seu maior trabalho comissionado é *Oceanomania: Souvenirs of Mysterious Seas*, no Museu Oceanográfico, em Mônaco. Em 2016, Dion e sua colaboradora curatorial, Sarina Basta, produziram a grande mostra *ExtraNaturel: Voyage initiatique dans la collection des Beaux-Arts de Paris*, França.

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Dion criou a instalação performática *Departamento de recursos não revelados* (2017), cujo objetivo é lembrar a cadeia de exploração e pilhagem de riquezas forjada há mais de quinhentos anos. Na sala de exposições do Santander Cultural – o mesmíssimo espaço de atendimento de um extinto banco para o qual foi construído o prédio (1926) –, o artista montou uma estrutura com cofres e móveis bancários para simular o acesso aos mesmos e às suas riquezas, ao modo burocrático, vigilado. As pessoas, assim, experimentam a consulta aos seus conteúdos; elas entram, preenchem seus dados, assinam um documento e recebem um número de chave de um cofre, que solenemente só é aberto ao girar simultâneo da chave do “funcionário” do banco (um performer); ao saírem, elas recebem um recibo carimbado e rubricado. Nas caixas dos cofres, amstras de quase trinta tipos de mercadorias seminais da história do comércio espoliador, desde o auge do Triângulo do Atlântico, base de fundação de muitas fortunas na África, Europa e Américas: açúcar, tabaco, pimenta, rum, café, coco, feijão, algodão, etc.

*New Bedford, USA, 1961. Lives in New York.*

*Dion has a degree in Fine Art (1986) and an Honorary Doctorate (2002) from Hartford Art School, University of Hartford, Connecticut, USA. He attended the School of Visual Arts in New York (1983-1984) and then the prestigious Whitney Museum of American Art Independent Study Program (1984-1985). Dion's numerous awards include the ninth annual Larry Aldrich Foundation Award (2001), The Joan Mitchell Foundation Award (2007) and the Smithsonian American Art Museum's Lucida Art Award (2008). He has had major exhibitions at The Institute of Contemporary Art, Boston (2017); Miami Art Museum (2006); Museum of Modern Art, New York (2004); Tate Gallery, London (1999), and the Natural History Museum in London (2007). **Neukom Vivarium** (2006), a permanent outdoor installation and learning lab for the Olympic Sculpture Park, was commissioned by Seattle Art Museum. Dion produced a major permanent commission, **Oceanomania: Souvenirs of Mysterious Seas**, for the Oceanographic Museum in Monaco. In 2016, Dion and his curatorial collaborator Sarina Basta produced the large-scale exhibition **ExtraNaturel: Voyage initiatique dans la collection des Beaux-Arts de Paris** in Paris.*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, the artist created the performance installation **Department of undisclosed assets** (2017), aimed at looking back at the chain of exploitation and looting of **wealth** established more than 500 years ago. In the Santander Cultural exhibition hall – formally the customer service area of the bank for which the building was built in 1926 – the artist assembled a structure of safes and bank furniture to simulate bureaucratic, monitored access to them and to their wealth. Visitors could thus examine their contents; entering, filling out their information, signing a document and receiving a key number for a safe, which is only solemnly opened by the simultaneous turning of a key by the bank “employee” (a performer); upon leaving, they receive a signed, stamped receipt. The safes contain samples of 28 key products from the history of exploitative trade from the heyday of the Atlantic Triangle, which formed the foundation for many fortunes in Africa, Europe, and the Americas: sugar, tobacco, pepper, rum, coffee, coconuts, beans, cotton, etc.*





**Departamento de recursos não revelados**  
*Department of undisclosed assets, 2017*

Instalação performática

*Performative Installation*

Coleção/Collection: Mark Dion e/and Tanya Bonakdar Gallery







# MARK FORMANEK

Pinneberg, Alemanha, 1967. Vive em Berlim.

Formanek é um artista da geração após a queda do Muro de Berlim, uma nova fase de aceleração da arte alemã, que perdura até hoje. Estudou na Academia de Arte de Münster (1988-1995) e na Chelsea College of Art and Design, Londres (1996). De 2002 a 2004, foi professor convidado na Academia de Arte de Münster. Expõe individualmente desde 1994. Entre as coletivas: *Skulptur Biennale Münsterland*, Alemanha (2001); *Speed of light*, The Israeli Center for Digital Art, Holon (2008); *Repeat All*, Centro Cultural Chacao, Caracas (2010); *High Tech/ Low Tech – Formas de Produção*, Oi Futuro, Rio de Janeiro (2012); *Le Bouillants #5*, Laiterie Les Bouillants, Vern-sur-Seiche, França (2013); Bienal de Montevidéu (2014); Kochi-Muziris Biennale, Bombaim, Índia; *Zeitgeist Berlin*, CCBB Rio de Janeiro (2015), e CCBB Brasília (2016).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Formanek apresenta o seu mais notável trabalho, exibido em vários países, *Standard Time*, instalado ao ar livre, na Praça da Alfândega, a mais importante de Porto Alegre. No centro da praça, a obra compõe-se de um imenso relógio *digital*, com os números (dígitos) de madeira sendo constantemente modificados para a marcação da hora certa, de forma braçal, por meio de duas equipes de *performers* treinadas para a tarefa. *Standard Time* trata-se de um misto de instalação e performance considerada por Alfons Hug como um “tempo construído” o qual “sugere a volta consciente às formas artesanais de produção”, numa “contagem do tempo que, diariamente, procura lançar, de forma precária, uma ponte entre o passado e o futuro e ainda assim precisa ser atual” (Catálogo *Zeitgeist Berlin*, 2015).

Pinneberg, Germany, 1967. Lives in Berlin.

Formanek is an artist of the post-Berlin-wall generation, from a new phase of acceleration of German art that continues to this day. He studied at Münster Art Academy (1988-1995) and Chelsea College of Art and Design, London (1996). From 2002 to 2004, he was guest lecturer at Münster Art Academy. His first solo exhibition was in 1994. Group shows include: *Skulptur Biennale Münsterland*, Germany (2001); *Speed of light*, The Israeli Center for Digital Art, Holon (2008); *Repeat All*, Centro Cultural Chacao, Caracas (2010); *High Tech/ Low Tech – Formas de Produção*, Oi Futuro, Rio de Janeiro (2012); *Le Bouillants #5*, Laiterie Les Bouillants, Vern-sur-Seiche, France (2013); *Montevideo Biennial* (2014); *Kochi-Muziris Biennale*, Mumbai, India; *Zeitgeist Berlin*, CCBB Rio de Janeiro (2015) and CCBB Brasília (2016).

For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Formanek is showing his best-known work, *Standard Time*, which has been presented in several countries and will be installed outdoors at Praça da Alfândega, the most important square in Porto Alegre. Placed in the middle of the square, the work consists of a huge digital clock, whose wooden numbers have to be constantly changed manually, by two groups of trained performers, to mark the correct time. *Standard Time* is a mixture of installation and performance that Alfons Hug considers as “constructed time”, which “suggests a conscious return to the forms of manual production”, in a “counting of time that every day seeks precariously to project a bridge between the past and the future, and at the same time needs to be up-to-date” (*Zeitgeist Berlin*, catalogue 2015).



**Standard Time, 2007**  
Instalação Performática  
*Performative Installation*





# MARTHA ATIENZA

www.marthaatienza.com

Manila, Filipinas, 1981. Vive em ambos países, Filipinas e Holanda.

Sua vida é marcada pelas constantes mudanças entre os países de seu pai, filipino, e de sua mãe, holandesa. Por esta razão hoje ela vive e trabalha a partir da Ilha Bantayan (Filipinas) ou de Roterdã (Holanda). É Bacharel em Mixed Media and Media Art pela AKI Academy of Visual Arts and Design, Enschede, Holanda (2006). Desde de 2009, tem participado de residências artísticas nos EUA, Inglaterra, Austrália, Filipinas e Singapura. Seu trabalho recebeu prêmios e distinções por várias instituições, entre elas: Art Basel, Suíça (2017); Ateneo Art Awards, Filipinas (2016); Cultural Center of the Philippines (2015); Centrum Beeldende Kunst Fund, Roterdã, Holanda (2014); Mondriaan Fund, Amsterdã, Holanda (2013); National Commission for Culture And Arts, Filipinas (2010 e 2013). Participou de bienais em Singapura (2016), Queensland (2015), Emirados Árabes Unidos (2013) e Dumaguete, Filipinas (2012).

Atienza trabalha com vídeo e instalações. Conforme a artista, “o preceito de ‘estranho’ emana como uma fissura entre as operações de entendimento e imaginação”. Sua obra constitui-se de uma “natureza quase sociológica, que estuda o seu ambiente direto”. Para a 11ª Bienal do Mercosul, Atienza apresenta no MARGS o vídeo *Fair isle 59°41'20.0"N 2°36'23.0"W* (2016), em um imenso painel de LED, de 7 x 2,5 m. O vídeo, de 63 min. em looping, mostra o lento movimento de um mar não muito calmo, em meio ao nevoeiro. Lara Alcuin, assim observou esta obra na Art Fair Philippines 2016: “Uma névoa suave e fantasmagórica. Seu trabalho é uma imagem emocionante do mar difuso em uma neblina gentil. É a infame e sedutora travessia do Atlântico que outrora unia territórios: *plum to power, slave to master*. Enquanto olhamos para o lento, mas certo movimento de espuma e ondulações, nos é dado um sentido da história maior, os momentos de vitória e tragédia que marcaram as ondas. Densa e inflexível, a água viu tudo isso e continua a observar.”

*Manila, Philippines, 1981. Lives in the Philippines and the Netherlands.*

*Martha Atienza's life has been marked by constant moves between the countries of her Filipino father and her Dutch mother, which is why she now lives and works on Bantayan Island (Philippines) and in Rotterdam (Netherlands). She has a degree in Mixed Media and Media Art from AKI Academy of Visual Arts and Design, Enschede, Netherlands (2006). Since 2009 she has been involved in artist residencies in USA, UK, Australia, Philippines and Singapore. Her work has won awards and distinctions from various institutions, including: Art Basel, Switzerland (2017); Ateneo Art Awards, Philippines (2016); Cultural Center of the Philippines (2015); Centrum Beeldende Kunst Fund, Rotterdam, Netherlands (2014); Mondriaan Fund, Amsterdam, Netherlands (2013); National Commission for Culture And Arts, Philippines (2010 and 2013). She has shown at Biennials in Singapore (2016), Queensland (2015), United Arab Emirates (2013) and Dumaguete, Philippines (2012).*

*Atienza works with videos and installations. The artist says, “the precept of ‘stranger’ emanates as a crevice between the operations of understanding and imagining”. Her work has “an almost sociological nature that studies its direct environment”. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Atienza is showing a video titled *Fair Isle 59°41'20.0"N 2°36'23.0"W* (2016), on a huge 7 x 2.5m LED panel at MARGS. This 63-minute looped video shows the slow motion of a calm sea in fog. Lara Alcuin said of this work at Art Fair Philippines 2016: “A soft, phantasmal mist. Her work is a gripping image of the sea diffused in a gentle haze. It is the infamous and seductive Atlantic crossing that once tied together territories: *plum to power, slave to master*. As we gaze into the slow but certain movement of froth and ripples, we are given a sense of the bigger story, the moments of victory and tragedy that have marked the surf. Dense and unyielding, the water has seen all these and looks on.”*



**Fair Isle 59°41'20 O"N 2°36'23 O"W, 2016**

Video HD - 63' 06"

HD Video - 63' 06"

Cortesia/*Courtesy*: Martha Atienza e/*and*  
Silverlens Gallery, Makati City, Philippines

Páginas seguintes/*Next pages*

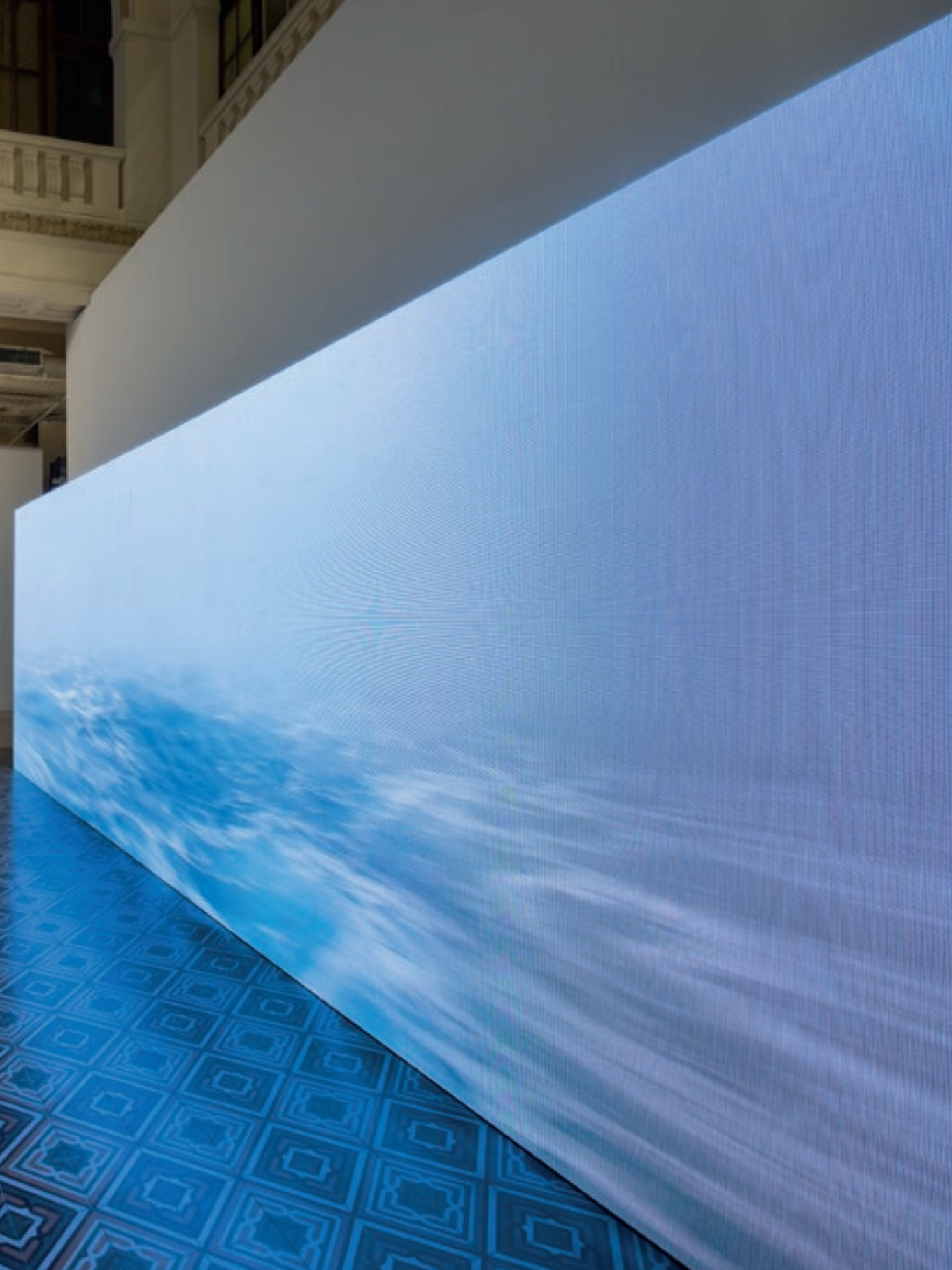
**Obras de Martha Atienza e Arjan Martins**  
*Works by Martha Atienza and Arjan Martins, MARGS*



BAYA  
TODOS OS SANTOS







# MARY EVANS

Lagos, Nigéria in 1963. Vive em Londres.

Diplomou-se em arte pela St Helens College of Art & Design (1981-82) e Gloucestershire College of Arts and Technology (1982-85), Inglaterra.

É Mestre em Artes Plásticas pela Goldsmiths College, Londres (1987-89), Pós-graduada pela Rijksakademie Amsterdam (1991-93) e PG Cert/Prática Acadêmica pela University of the Arts London (2011-12).

Sua obra encontra-se em coleções da Inglaterra, Alemanha, Holanda e EUA. Entre as exposições: *Images of Resistance*, Mu.Zee, Ostend, Bélgica (2017); *Still (the) Barbarians* / EVA International, Irlanda (2016); *It Takes a Village*, site specific na sede da Allen & Overy, Amsterdã (2016); *They Came from Outer Space*, Goethe-Institut, Joanesburgo (2015); *Where do I end and you begin?*, Edinburgh Art Festival, Escócia (2014); *Feast*, Blaffer Art Museum, Houston (2013); *Du Bois in Our Time*, UMass, Amherst, EUA (2013); 3<sup>rd</sup> Guangzhou Triennial, China (2008).

O imaginário da artista baseia-se em sinais e símbolos da cultura popular, e seus interesses estão centrados nas estruturas sociais, políticas e históricas da diáspora, migração, mobilidade global e intercâmbio. Para a 11ª Bienal, a artista apresenta duas obras. *Please Do Not Bend* [Por Favor Não Dobre] são 24 envelopes pardos com perfis recortados de rostos de feições negras que revelam uma abstrata pintura interior (aquarela). Para a artista, soa como um “desafio”, pois os negros “são humanos e podem quebrar como qualquer outra pessoa”. *Redemption* [Redenção] foi feita *in loco* durante dias no Santander Cultural, com a marca de Mary Evans: silhuetas de pessoas negras, nuas, recortadas em papel kraft e coladas na parede. São cenas “que vão do histórico ao contemporâneo [a exemplo de *Pietá*] em um cenário que desmorona tempo e espaço”. As figuras começam em tamanho real e vão diminuindo em perspectiva até a parte superior, onde se vê o perfil do *Monumento ao Expedicionário* (A. Caringi, 1945-57), ícone mais conhecido do Parque da Redenção, em Porto Alegre, o preferido ponto de encontro do parque.

Lagos, Nigeria, 1963. Lives in London.

Mary Evans took a foundation course at St Helens College of Art & Design (1981-82), a degree in Fine Art at Gloucestershire College of Arts and Technology (1982-85), UK and a Master's degree in Fine Art at Goldsmiths College, London (1987-89) followed by postgraduate studies at Rijksakademie Amsterdam (1991-93) and PG Certificate in Academic Practice in Art Design & Communication at University of the Arts London (2011-12). Her work is included in collections in UK, Germany, Netherlands and USA. Exhibitions include: *Images of Resistance*, Mu.Zee, Ostend, Belgium (2017); *Still (the) Barbarians* / EVA International, Ireland (2016); *It Takes a Village*, site-specific work at Allen & Overy, Amsterdam (2016); *They Came from Outer Space*, Goethe Institute, Johannesburg (2015); *Where do I end and you begin?*, Edinburgh Art Festival, Scotland (2014); *Feast*, Blaffer Art Museum, Houston (2013); *Du Bois in Our Time*, UMass, Amherst, USA (2013); 3<sup>rd</sup> Guangzhou Triennial, China (2008).

The artist's imagery is based on signs and symbols from popular culture and her interests centre on the social, political and historical structures of the diaspora, migration, global mobility and exchange. She is showing two works at the 11<sup>th</sup> Biennial: *Please Do Not Bend* consists of 24 brown envelopes with cut-out profiles of black faces with an abstract watercolour painting inside. For the artist this represents a “challenge”, since black people “are human beings and can break like any other person”. *Redemption* was made on site at Santander Cultural: like others of her works, it contains images of naked black figures cut from brown paper and glued to the wall, “in scenes that range from the historical to the contemporary [such as *Pietá*] in a setting that breaks down time and space.” The figures start out life size and get smaller in perspective until reaching the upper part, which includes a silhouette of the Expeditionary Monument (A. Caringi, 1945-57), which is one of the best-known images of Porto Alegre's Parque da Redenção, and a favourite meeting point in the park.



**Please do not bend, 2018**

24 envelopes pardos com recortes e pintura com aquarela

24 Manila envelopes, watercolour on paper

44 x 32cm cada/each

Cortesia/Courtesy: Mary Evans



**Redemption, 2018**

Recortes em papel kraft/*Kraft paper*

5 x 8m

Cortesia/*Courtesy*: Mary Evans



# MAXIM MALHADO

Ibicaraí-BA, Brasil, 1967. Vive em Massarandupió, Bahia, Brasil.

Frequentou Desenho e Plástica na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, e a Oficina do Museu de Arte Moderna da Bahia, ambas em Salvador. Na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, cursou desenho, escultura e gravura. Entre os acervos com suas obras: Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, Museu de Arte Moderna da Bahia e Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Coletivas a destacar: Bienal de Montevideu (2016); 3ª Bienal da Bahia (2014); 3ª Trienal de Luanda, Angola (2010); Bienal de São Paulo (2004); Itinerância do *Itaú Cultural – Rumos Visuais* (2001-2003). Indicado ao Prêmio PIPA (2011 e 2015), o artista tem publicado livros em poesia: *Brevidades* (2015), *Procuro um texto azul* (2000/2015) e *Apenas uma Lata* (2009).

Na Bienal da Bahia de 2014, Maxim apresentou *Esteio Galeria de Arte*: três casas de taipa construídas ao ar livre. Dentro delas, ocorreu intensa programação artística e cultural, numa espécie de “remontagem” da galeria fundada e dirigida por ele mesmo na pequenina Sítio Novo-BA (de 1994 a 2006). A casa de taipa, agora como uma instalação, foi posteriormente montada na Bienal de Montevideu. Nesta 11ª Bienal do Mercosul, no centro do espaço do Santander Cultural, Maxim passou dias montando com equipe local a obra *Esteio*, outra versão de sua casa, erguida por técnicas construtivas que o artista domina como poucos. O título da obra refere-se à coluna de madeira do centro da casa, que suporta a construção e toda a vida e experiência que ela propicia.

*Ibicaraí-BA, Brazil, 1967. Lives in Massarandupió, Bahia, Brazil.*

*Maxim Malhado studied drawing and Fine Art at the School of Fine Arts, Universidade Federal da Bahia, and at the Workshop at Museu de Arte Moderna da Bahia, both in Salvador. He also studied drawing, sculpture and printmaking at Parque Lage School of Visual Art, Rio de Janeiro. His work is included in the collections of: Instituto Cultural Brasil Estados Unidos, Museu de Arte Moderna da Bahia and the Instituto Cultural Brasil-Alemanha. Group exhibitions include: Montevideo Biennial (2016); 3<sup>rd</sup> Bahia Biennial (2014); 3<sup>rd</sup> Luanda Triennial, Angola (2010); São Paulo Biennial (2004); Itaú Cultural – Rumos Visuais touring exhibition (2001-2003). Selected for the PIPA prize (2011 and 2015), the artist has published books of poetry: *Brevidades* (2015), *Procuro um texto azul* (2000/2015) and *Apenas uma Lata* (2009).*

*For the 2014 Bahia Biennial, Maxim Malhado showed Esteio Galeria de Arte [Support Art Gallery], formed of three wattle-and-daub houses built outdoors. One of these buildings housed an intensive art and cultural programme in a “reconstruction” of the gallery founded and directed by him in the small village of Sítio Novo, Bahia (1994 and 2006). The mud house, now an installation, was later shown at the Montevideo Biennial. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Malhado spent days with a local team constructing another version of Esteio in the central space at Santander Cultural, using the building techniques which he masters like few others. The title of the work relates to the wooden column in the middle of the house, which supports the building and all the life and experience that it offers.*



**Esteio II, 2018 (vistas e detalhes/views and details)**

Casa de taipa (barro, madeira e telhas de barro)

*Mud house (mud, wood and clay tile)*

16m<sup>2</sup>







# MELVIN EDWARDS

Houston, EUA, 1937. Vive em Nova Iorque.

Edwards combina engajamento político com a abstração, se inspira em sua herança africana e faz referência à escultura modernista em aço, sendo considerado um pioneiro na história da escultura contemporânea afro-americana. Depois do ensino médio, partiu da segregada Houston para a Califórnia. Estudou arte em três universidades, sendo graduado pela University of Southern California (Los Angeles, 1965). Sua primeira mostra comercial foi somente aos 52 anos. Lecionou arte em várias universidades e recebeu duas vezes a Bolsa Fulbright, visitando o Brasil, Marrocos, China, Cuba e Nigéria para estudar a Cultura Visual destes países. Sua carreira é de centenas de exposições em várias partes do mundo, com sua obra em dezenas de coleções internacionais, a exemplo: Art Institute of Chicago, Bronx Museum of Art, Carnegie Museum of Art, Dallas Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, Museum of Fine Arts, Museum of Modern Art, Smithsonian American Art Museum, Tate Modern, Whitney Museum of American Art. Desde 1976, mantém seu ateliê principal em Plainfield (N. Jersey, EUA), em uma antiga fundição, e também trabalha períodos por ano no Senegal.

Sua obra mais reconhecida é feita com objetos industriais encontrados (sucatas), soldados entre si, numa massa que à primeira vista parece fundida, objetos quase sempre de parede. Estão dentro deste tipo de trabalho as quatro esculturas do artista na 11ª Bienal do Mercosul, numa linha que Edwards faz desde 1963, *Lynch Fragment*: cabeças de martelo, tesouras, fechaduras, cadeados, ferraduras, correntes, serras circulares em novas formas densas “que aludem à brutalidade da experiência afro-americana” (site Artsy.net). De perto, estas *assemblages* “são feitas com objetos semi-submersos que parecem lutar uns contra os outros” (NYT, 2012). As esculturas, medindo aproximadamente 30-40cm, normalmente pendem ao nível dos olhos em uma linha ininterrupta através das paredes da galeria, “provocando pensamentos e associações de violência, humor e esperança”.

Houston, USA, 1937. Lives in New York.

*Edwards combines political engagement with abstraction, inspired by his African heritage and making reference to modernist steel sculpture. He is considered a pioneer in the history of contemporary Afro-American sculpture. After secondary school he left segregated Houston for California, studying at three universities and graduating from University of Southern California (Los Angeles, 1965). He held his first commercial exhibition at the age of 52. He has taught at several universities and received two Fulbright awards, visiting Brazil, Morocco, China, Cuba and Nigeria to study their Visual Culture. His career includes hundreds of exhibitions around the world, and his work is represented in dozens of international collections, including: Art Institute of Chicago, Bronx Museum of Art, Carnegie Museum of Art, Dallas Museum of Art, Los Angeles County Museum of Art, Metropolitan Museum of Art, Museum of Fine Arts, Museum of Modern Art, Smithsonian American Art Museum, Tate Modern, Whitney Museum of American Art. Since 1976 his main studio has been at an old foundry in Plainfield (New Jersey, USA), and he also works for part of the year in Senegal.*

*His best-known works are made from found industrial objects (scrap) welded together into a mass that at first glance seems to have been cast, almost always producing wall-mounted objects. The four sculptures included at the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial are in that style, from a series of works that Edwards has been making since 1963: **Lynch Fragment** includes hammer heads, scissors, locks, padlocks, chains and circular saws assembled into new dense forms “that allude to the brutality of the African American experience” (Artsy.net website). Looked at closely, these **assemblages** are “made with half-submerged objects like chains, hammer heads and spikes that seem to struggle against one another.” (NYT, 2012). The sculptures, measuring approximately 30-40cm, typically hang at eye level in an unbroken line across the gallery walls, “provoking thoughts and associations of violence, humour, and hope”.*



**A Symptom of, 1999**

Aço soldado/*Welded steel*

30 x 21 x 16cm

Cortesia/*Courtesy*: Melvin Edwards e/*and* Alexander Gray Associates  
Gallery, New York e/*and* Stephen Friedman Gallery, London



**Gulf of Mexico, 1990**

Aço soldado/Welded steel

29 x 21 x 21cm

Cortesia/Courtesy: Melvin Edwards e/and Alexander Gray Associates  
Gallery, New York e/and Stephen Friedman Gallery, London



**New Cult, 2007**

Aço soldado/Welded steel

38 x 35 x 17cm

Cortesia/Courtesy: Melvin Edwards e/and Alexander Gray Associates  
Gallery, New York e/and Stephen Friedman Gallery, London

# MIGUEL RIO BRANCO

Las Palmas de Gran Canaria, Espanha, 1946. Vive no Rio de Janeiro.

Pintor, fotógrafo, diretor de cinema e criador de instalações multimídia, Rio Branco começou a expor pinturas em 1964, e fotografias e filmes em 1972. Trabalhou como fotógrafo e diretor de filmes experimentais em Nova Iorque, de 1970 a 1972, e, durante os nove anos seguintes, dirigiu e fotografou curtas e longas-metragens. Paralelamente, desenvolveu um trabalho de forte carga poética. Nos últimos anos, expôs individualmente na França, Espanha, Japão, Holanda, Suécia e Brasil. Em 2010, recebeu um pavilhão dedicado ao seu trabalho em Inhotim (Brumadinho, MG); participou da 29ª Bienal de São Paulo e apresentou mostra individual no Museu da Imagem e do Som, em São Paulo. Em 2012, apresentou a individual *Ponto Cego*, no Santander Cultural, em Porto Alegre. Em 2013, participou da coletiva *América Latina 1963–2013*, na Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris. Em 2014, apresentou individuais na Pinacoteca do Estado de São Paulo e na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.

Miguel Rio Branco possui obras em coleções no Brasil e no exterior, entre elas: Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro e São Paulo), MASP (São Paulo), Centre Pompidou (Paris); San Francisco Museum of Modern Art (EUA), Stedelijk Museum (Amsterdã, Holanda), Museum of Photographic Arts (San Diego, EUA) e Metropolitan Museum (Nova Iorque). Na 11ª Bienal do Mercosul se apresenta do artista um conjunto de 22 fotografias, *Maldicidade* (2014). Trata-se de uma reunião de flagrantes da urbanidade decadente em localidades de diversas partes do mundo. *Maldicidade* também é o título de seu décimo sexto livro (Ed. Cosac Naify, 2015), com fotografias feitas entre 1970 e 2010 em cidades de EUA, Brasil, Japão, Cuba e Peru. Segundo a revista *Zum* (Instituto Moreira Salles, 7 out. 2015), a respeito do livro em que consta esta série na Bienal do Mercosul, “o resultado é uma narrativa densa, pulsante, que entrecruza retratos de moradores de rua, cães perdidos, prostitutas e presos, com paisagens destruídas, carros abandonados, bocas cheias de dentes de ouro e também comida, muita comida. É um chamado de Miguel Rio Branco a darmos um ‘pulo nessa imensidão de famintos’, como diz a música ‘Fome de Tudo’ da Nação Zumbi” (*Zum*, Instituto Moreira Salles, 7 out. 2015).

*Las Palmas de Gran Canaria, Spain, 1946. Lives in Rio de Janeiro.*

*Rio Branco is a painter, photographer, filmmaker and creator of multimedia installations. He began to exhibit paintings in 1964, and photographs and films in 1972. He worked as a photographer and director of experimental films in New York from 1970 to 1972, and for the next nine years directed and shot short and feature-length movies. At the same time, his work developed a strong poetic quality. In recent years he has had solo exhibitions in France, Spain, Japan, Netherlands, Sweden and Brazil. In 2010 a pavilion devoted to his work opened at Inhotim (Brumadinho, Brazil); he exhibited at the 29<sup>th</sup> São Paulo Biennial, and had a solo show at the Museu da Imagem e do Som [Museum of Image and Sound] in São Paulo. A solo exhibition of his work, *Ponto Cego* [Blindspot] was shown at Santander Cultural, Porto Alegre, in 2012. In 2013, he was included in *América Latina 1960-2013* at Fondation Cartier pour l'Art Contemporain, Paris. In 2014, he held solo exhibitions at Pinacoteca do Estado de São Paulo and Casa França-Brasil, Rio de Janeiro.*

*Miguel Rio Branco's works feature in collections in Brazil and abroad, including: Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro and São Paulo); MASP (São Paulo); Centre Pompidou (Paris); San Francisco Museum of Modern Art (USA); Stedelijk Museum (Amsterdam, Netherlands); Museum of Photographic Arts (San Diego, USA); and Metropolitan Museum (New York). The 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial is showing a set of 22 photographs by the artist, titled *Maldicidade* (2014) and depicting decadent urban scenes from different places around the world. *Maldicidade* is also the title of his 16th book (Cosac Naify, 2015), of photographs taken between 1970 and 2010 in cities in the USA, Brazil, Japan, Cuba and Peru. *Zum Magazine* (Moreira Salles Institute, October 7, 2015) said of the book from which the images in the Mercosul Biennial were taken, “the result is a dense, pulsating narrative, that mixes together portraits of the homeless, stray dogs, prostitutes and criminals, with destroyed landscapes, abandoned cars, mouths full of gold teeth, and also food, lots of food. Miguel Rio Branco invites us to ‘leap into this immensity of starving people’, as in the song ‘Fome de tudo’ [Hunger for Everything] by Nação Zumbi” (*Zum*, Moreira Salles Institute, October 7, 2015).*



**Maldicidade, 2014 (detalhe/detail)**

22 fotografias impressas em papel Harman Gloss Baryta 320g

22 photos printed on Harman Gloss Baryta 320g paper

69 x 100cm cada/each

Coleção/Collection: Miguel Rio Branco



**Maldicidade, 2014**

22 fotografias impressas em papel Harman Gloss Baryta 320g

*22 photos printed on Harman Gloss Baryta 320g paper*

69 x 100cm cada/*each*

Coleção/*Collection*: Miguel Rio Branco





# MÓNICA MILLÁN

San Ignacio, Argentina, 1960. Vive em Buenos Aires.

Professora de Desenho e Pintura no Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya, em Posadas, Argentina. Obteve as bolsas: Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2008); Fundación Telefónica, Argentina (2005); Fundación Rockefeller, Itália (2004); Fondo Nacional de las Artes, Argentina (2004); Fundación Rockefeller y Museo del Barro, Paraguai, (2002); Residência – Banff Centre for the Arts, Canada (2001); Residência – Rijksakademie van beeldende kunsten, Holanda, e Fundación Antorchas, Buenos Aires, (2000). Prêmios recebidos: Prêmio em Desenho, Fundación Trabucco, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2011); Menção de Honra – Prêmio Roggio, Museo Caraffa, Córdoba, Argentina (2008); Mención de Honor en la Bial de Cuenca, Equador (2004). Dentre as Exposições: Bienal del Sur, Panamá (2013); 9ª Bienal de Habana (2012); Bienal Vento Sul, Curitiba, (2011); *Tales of resistance and change*, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2010); 5ª Bienal de Arte Têxtil, Buenos Aires (2009); Jardines, Intituto Italo-latinoamericano Roma, Itália, (2004); Banff Centre for the Arts, Canadá (2001).

Nascida e criada junto às ruínas das antigas missões jesuíticas de San Ignacio, província de Misiones, Argentina, seu trabalho traz também a marca da infância, cercada pela densa Selva Misionera. Como adulta, ela voltou seguidamente à sua terra e passou dois anos a fazer caminhadas pela selva. Para a artista, todo o seu trabalho “gira em torno desta paisagem e das sensações que ela desperta”; obviamente, não literalmente, mas em várias formas que traduzem “estas experiências”, em todas as suas camadas possíveis. Para a 11ª Bienal do Mercosul, a artista apresenta cinco obras de sua reconhecida produção sobre tecido, realizadas entre 2015 e 2017. Conforme observou Eduardo Stupía, a respeito de trabalhos de Millán nesta temática, eles são “bordados de linhas delicadas que preenchem com naturalidade orgânica a superfície do pano em uma exuberância imperial de cenários subtropicais arbóreos, ornamentos vegetais, aparências discretas de fauna autóctone e flora subaquática da selva, transcrições meticulosas de ícones da história natural”.

*San Ignacio, Argentina, 1960. Lives in Buenos Aires.*

*Mónica Millán teaches drawing and painting at Instituto Superior Antonio Ruiz de Montoya in Posadas, Argentina. She has received bursaries from Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2008); Fundación Telefónica, Argentina (2005); Rockefeller Foundation, Italy (2004); Fondo Nacional de las Artes, Argentina (2004); Rockefeller Foundation and Museo del Barro, Paraguay, (2002); Artistic Residency – Banff Centre for the Arts, Canada (2001); Artistic Residency – Rijksakademie van beeldende kunsten, Netherlands, and Fundación Antorchas, Buenos Aires, (2000). Awards include: Drawing Award, Fundación Trabucco, Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires (2011); Honorable Mention – Roggio Award, Museo Caraffa, Córdoba, Argentina (2008); Honorable Mention at the Cuenca Biennial, Ecuador (2004). Exhibitions include: Bienal del Sur, Panama (2013); 9<sup>th</sup> Habana Biennial (2012); Vento Sul Biennial, Curitiba, (2011); **Tales of resistance and change**, Frankfurter Kunstverein, Frankfurt (2010); 5<sup>th</sup> Textile Art Biennial, Buenos Aires (2009); Jardines, Intituto Italo-latinoamericano Rome, Italy, (2004); Banff Centre for the Arts, Canada (2001).*

*Born and raised near the ruins of the ancient Jesuit Missions of San Ignacio, in Misiones Province, Argentina, her work is also marked by her childhood, surrounded by the dense **Misiones** forest. As an adult, she often returned to her homeland and spent two years walking the jungle. The artist says that all her work “is surrounded by this landscape and the feelings it raises”; obviously not literally, but in various ways of translating “these experiences” in all their possible layers. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial the artist is showing five of her well known fabric works, made between 2015 and 2017. Eduardo Stupía has said of this series of Millán’s works that they are “embroidered with delicate lines that naturally and organically fill the fabric surface with a majestic exuberance of subtropical woodland scenes, ornamental vegetation, discreet appearances of indigenous fauna and underwater jungle flora, meticulous transcriptions of natural history”.*



**Clasurado, 2016 (detalhe/detail)**

Bordado sobre tela, desenho em carvão e tecido em crochê  
*Embroidery on canvas, charcoal drawing and fabric in crochet*  
147 x 138cm

Coleção/Collection: Mónica Millán



**Hermanos, 2016-2017**

Bordado sobre tela e telas tingidas

*Embroidery on canvas and dyed fabrics*

157 x 197cm

Coleção/Collection: Mónica Millán



**Sem título/Untitled, 2015-2016**

Desenho a carvão, fitas e bordado sobre tecido

*Charcoal drawing, ribbons and embroidery on fabric*

157 x 180cm

Coleção/Collection: Galeria Oscar Cruz

# OMAR VICTOR DIOP

www.omarviktor.com

Dakar, Senegal, 1980. Vive em Dakar.

Artista que desenvolve a fotografia e o design essencialmente como um meio para capturar a diversidade dos estilos de vida da sociedade africana moderna. Seu primeiro projeto conceitual de sucesso foi *Fashion 2112, le Futur du Beau* [O Futuro da Beleza], na African Biennale of Photography 2011, no Mali. Exposições individuais: *Le Studio des Vanités*, Allianz Francaza de Málaga, Espanha (2014); *Photographies*, Maison de l'Afrique, Paris (2014); Sala Especial no Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, Arles, França (2012). Principais coletivas: *African Print Fashion Now*, Museum of Arts and Design, Nova Iorque (2018), e Fowler Museum, UCLA, Los Angeles, EUA (2017); Brighton Photo Biennial, Inglaterra (2016); *Refugee*, Annenberg Space for Photography, Los Angeles (2016); *What about Africa?*, Visual Art Centre, Amsterdã, Holanda (2016); *Photoquai* – Biennale de la photographie, Paris (2015); Dakar Biennale, Senegal (2012 e 2014).

Seu trabalho busca uma perspectiva internacional que não deixa de vista o patrimônio visual africano, numa inter-relação entre artes plásticas, fotografia de moda e fotografia publicitária. Os figurinos que cria para as suas séries, em que ele mesmo atua e é inserido digitalmente várias vezes, são impecavelmente executados, conferindo às imagens um ar verdadeiro, com aspecto vintage. Nesta Bienal do Mercosul, o artista apresenta oito fotografias de sua mais recente série, *Liberty – Uma Cronologia Universal dos Protestos Negros* (2017). Nestas obras ele relembra, interpreta e justapõe momentos das lutas, campanhas e manifestações dos negros, episódios separados no tempo, na geografia ou na importância. Porém, os coloca na mesma cronologia: a busca frenética pela liberdade.

Dakar, Senegal, 1980. Lives in Dakar.

*Diop uses photography and design essentially as a way of recording the diversity of lifestyles in modern African society. His first successful conceptual project was Fashion 2112, le Futur du Beau, at the African Biennale of Photography, 2011, Mali. Solo exhibitions include: Le Studio des Vanités, Alliance Française Malaga, Spain (2014); Photographies, Maison de l'Afrique, Paris (2014); Special Room at the Rencontres Internationales de la Photographie d'Arles, Arles, France (2012). Major solo exhibitions include: African Print Fashion Now, The Museum of Arts and Design, New York (2018) and Fowler Museum, UCLA, Los Angeles (2017); Brighton Photo Biennial, UK (2016); Refugee, Annenberg Space for Photography, Los Angeles (2016); What about Africa?, Visual Arts Centre, Amsterdam, Netherlands (2016); Photoquai – Biennale de la Photographie, Paris (2015); Dakar Biennale, Senegal (2012 and 2014).*

*Diop's work seeks an international perspective that does not ignore African visual heritage, in an interrelationship between visual arts, fashion photography and advertising photography. The costumes he creates for his series of works, for which he is also often digitally inserted as model, are perfectly produced, giving the images a realistic quality with a vintage appearance. For The 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, the artist is showing eight photographs from his recent series Liberty – A Universal Chronology of Black Protests (2017), in which he remembers, enacts and juxtaposes moments from the black struggle, campaigns and protests in moments separated by time, geography, or importance yet placed in the same chronology of a frenetic quest for freedom.*





### **Liberty series, 2016-2017**

Impressão a jato de tinta sobre papel hahnemuhle

*Inkjet print on hahnemuhle paper*

120 x 163cm cada/*each*

Cortesia/*Courtesy*: MAGNIN-A Gallery, Paris

Foto/*Photo*: Omar Victor Diop

**La mutinerie de Freeman  
Field (1945), 2017**

*Página anterior/Previous page*

**La révolte de Soweto (1976), 2017**

*Páginas seguintes/Next pages*

Pág. 223

**Thiaroye (1944), 2016** (*acima/above*)

**Les Cheminots du Dakar**

**Niger (1938 et 1947), 2016** (*embaixo/below*)

Pág. 224

**Selma (1965), 2016** (*acima/above*)

**La guerre des femmes (1929), 2016** (*embaixo/below*)

Pág. 225

**Dutty Boukman (1791), 2017**









# PABLO RASGADO

www.pblorasgado.com

Zapopan, México, 1984. Vive em São Paulo.

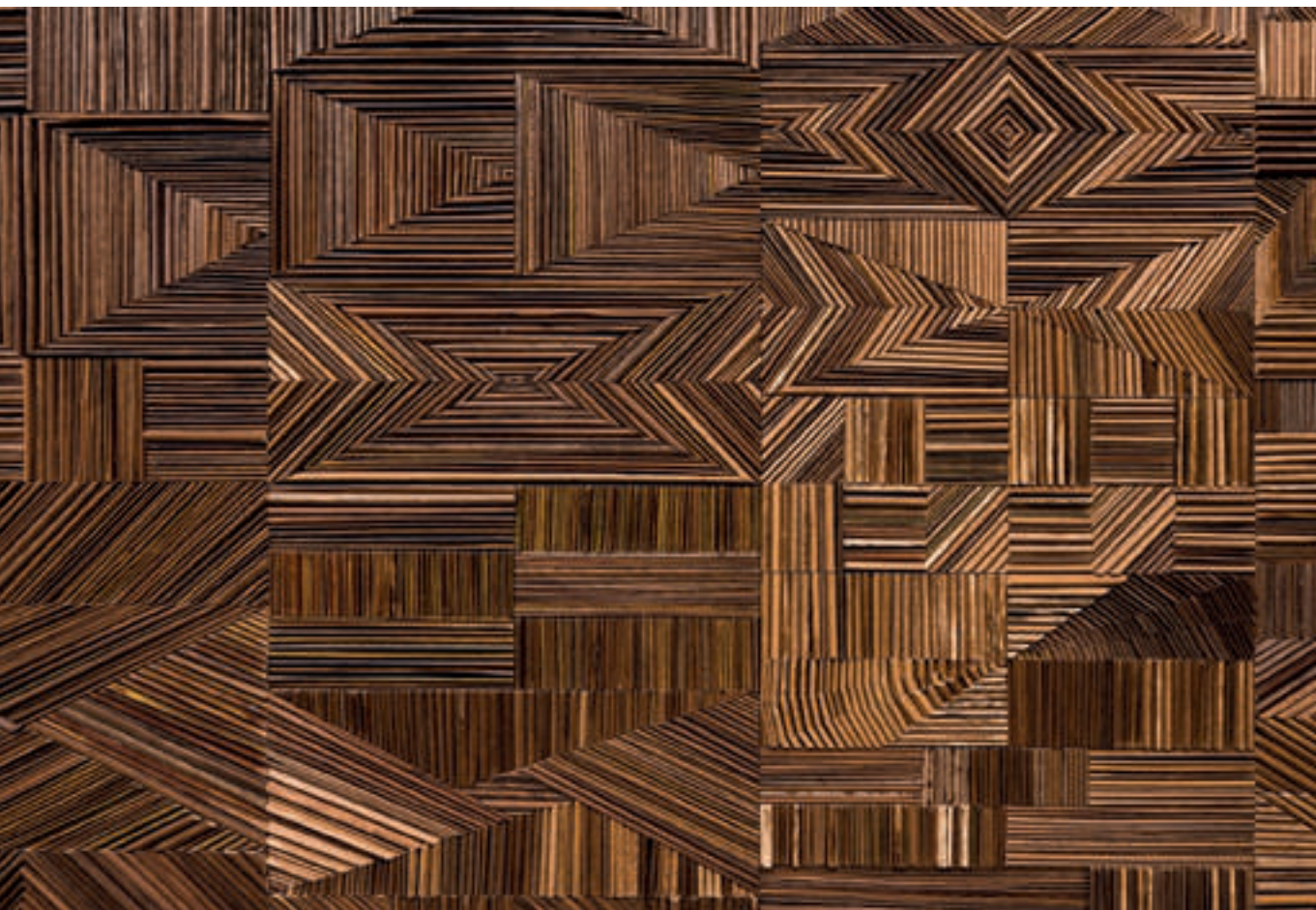
Bacharel em Artes Plásticas pela Universidade Autônoma do Estado de Morelos, México (2006), também possui diplomas em Museologia, pelo Centro Cultural Casa Lamm, Cidade do México (2007), e em Fotografia, pelo Centro Morelense de Artes, México (2003). Tem participado de exposições no México e em diversos países: XIII Bienal de Cuenca, Equador (2016); *Afterlife*, Arratia Beer, Berlim (2014); Museum of Contemporary Art, Detroit, EUA (2015); Los Angeles County Museum of Art, EUA (2013); Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (2011); *La Chambre Blanche*, Quebec, Canadá (2011); Museo de Arte Moderno, México (2013); Museo Carrillo Gil, México (2012 e 2014); Museo Experimental el Eco, México (2010); Stone House Lagos, Nigéria (2010). Recentes individuais: *Twice-Told Tales*, Peana Projects, Monterrey, México (2018) e *Ellipsis*, Steve Turner, Los Angeles (2015).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, a partir de suas residências artísticas em comunidades, Rasgado busca revelar a mescla Afro-mexicana e Afro-brasileira nas construções artesanais indígena e popular, em suas semelhanças ou raízes etimológicas comuns. No espaço expositivo do Santander Cultural, assim apresenta-se um imenso mural, realizado em Porto Alegre, com padronagens comuns às diversas culturas que foram percebidas por Rasgado. Conforme o artista, “estes padrões, bem como o desenvolvimento estrutural dessas construções, foram ‘herdados’ ao longo das gerações, mas sua implementação, além de ter fins estéticos, também segue uma lógica quase mística de compreensão do espaço, onde ‘a pele’ da arquitetura resume o indivíduo e se torna um canal com forças divinas”.

Zapopan, Mexico, 1984. Lives in São Paulo.

*Rasgado has a degree Visual Arts from the Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Mexico (2006), and diplomas in Museology, from the Centro de Cultura Casa Lamm, Mexico City (2007), and Photography, from the Centro Morelense de las Artes, Mexico (2003). He has exhibited in Mexico and abroad, including: XIII Cuenca Biennial, Ecuador (2016); *Afterlife*, Arratia Beer, Berlin (2014); Museum of Contemporary Art, Detroit, USA (2015), Los Angeles County Museum of Art, USA (2013); Herzliya Museum of Contemporary Art, Israel (2011); *La Chambre Blanche*, Quebec, Canada (2011); Museo de Arte Moderno, Mexico (2013); Museo Carrillo Gil, Mexico (2012 and 2014); Museo Experimental el Eco, Mexico (2010); Stone House, Lagos, Nigeria (2010). Recent solo shows include: *Twice-Told Tales*, Peana Projects, Monterrey, Mexico (2018), and *Ellipsis*, Steve Turner, Los Angeles (2015).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, and inspired by his artist residencies in communities, Rasgado aims to reveal Afro-Mexican and Afro-Brazilian mixtures in indigenous and vernacular constructions, their similarities or common etymological roots. He is showing a mural in the exhibition space with patterns he has identified that are common to the different cultures. “These patterns, together with the structural development of the constructions, were ‘handed down’ through generations, but besides their aesthetic goals their implementation also follows an almost mystical logic of understanding space, in which ‘the skin’ of the architecture condenses the individual and becomes a channel with divine forces”, he says.*

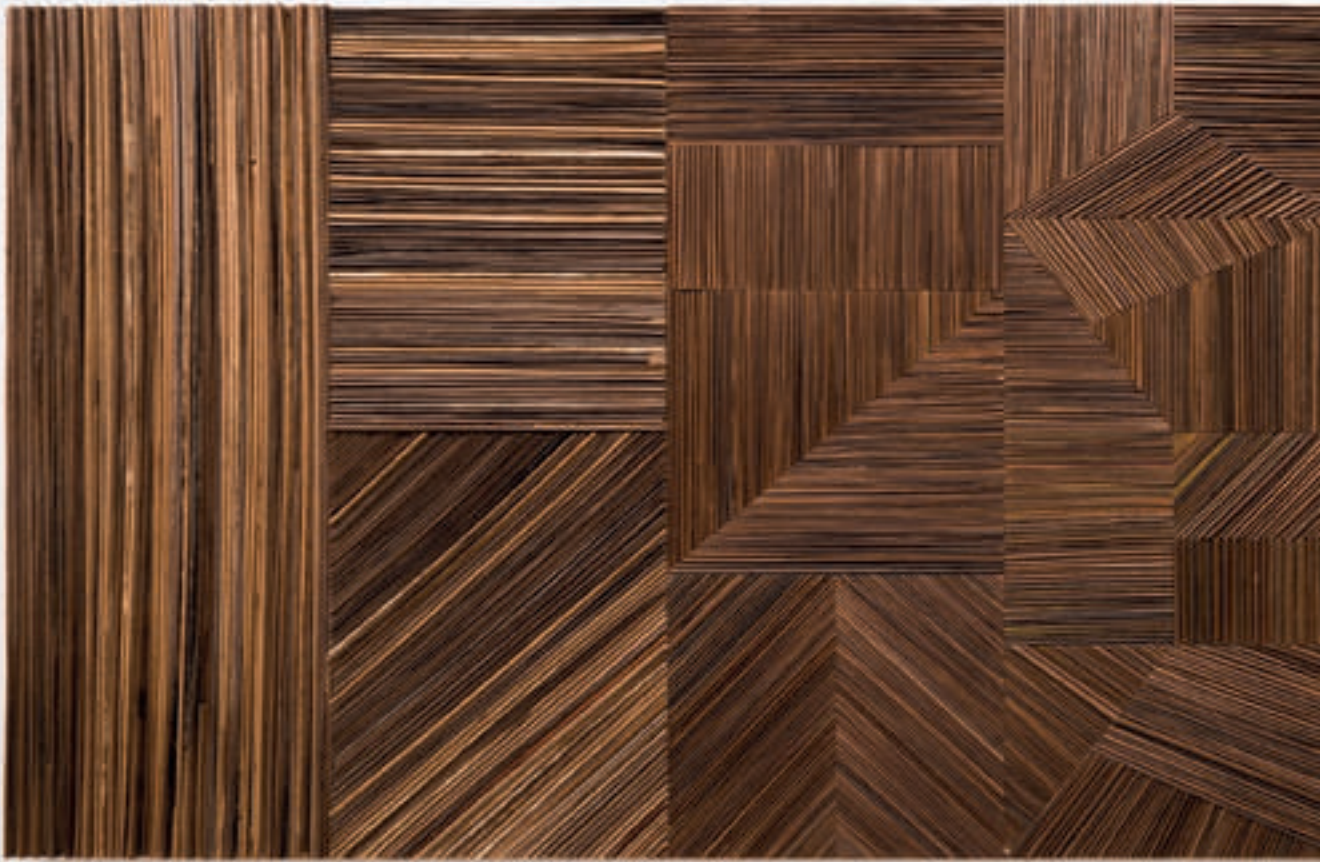


**Ramificación, 2018 (detalhe/detail)**

Instalação arquitetônica com pecíolo de palmeira

*Architectural installation with palm petiole*

Cortesia/Courtesy: Pablo Rasgado e/and Steve Turner Gallery,  
Los Angeles; Arratia Beer Gallery, Berlin





# PAULO NIMER PJOTA

<http://paulopjota.com/>

São José do Rio Preto-SP, Brasil, 1988. Vive em São Paulo.

Bacharel em Artes Visuais pelo Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Entre suas exposições individuais recentes: *The history in repeat mode – image*, Mendes Wood DM, Bruxelas (2017); *The history in repeat mode – symbol*, Maureen Paley / Morena di Luna, Hove, Inglaterra (2017); *Synthesis between contradictory ideas and the plurality of the object as image II*, Maureen Paley, Londres (2016); *Sistema Relacional*, Paço das Artes, São Paulo (2013); Centro Cultural São Paulo (2012). Tem participado de inúmeras coletivas internacionais, a exemplo: *Painting |or| Not*, The KaviarFactory, Lofoten, Noruega (2017); *Soft Power*, Kunsthal KAdE, Amersfoort, Holanda (2016); 19º Sesc Videobrasil, São Paulo (2015); *Here There, Qatar Museums*, Al Riwaq, Doha, Qatar (2015); *Imagine Brazil*, Astrup Feranley Museet, Oslo, Noruega (2013) / DHC/Art Foundation for Contemporary, Montreal (2015); 12ª Biennale de Lyon, França (2013).

O trabalho de Pjota parte do interesse em “fenômenos originados coletivamente”, sob pesquisa e prática focada em “iconografia popular”, numa produção como “representação de um diálogo plural e agitado” (site Mendes Wood DM). Em sua obra mais reconhecida, utiliza-se de telas grossas, sacos, chapas de metal, etc., a maior parte encontrada em depósitos de detritos, que o artista manipula em processos de “negociação e deslocamento”. Nessa linha, apresenta na 11ª Bienal do Mercosul *Cada cabeça uma sentença part. 1* e *Smile*, obras de 2018. São trabalhos que operam como uma “colagem multicultural”, com a inserção de elementos apropriados – pintados ou tridimensionais (réplicas) – de ícones da antiguidade clássica, pré-colombianos, vasos chineses ou gregos, pertencentes a museus, permeados pela linguagem de signos e grafismos atuais, suburbanos. Também exhibe o vídeo *Between philosophy & crime* (2017), uma espécie de diário de shows de rap e funk (bailes gravados pelo artista), que vai do norte ao sul das Américas, conectando através da música as culturas popular e negra contemporâneas.

São José do Rio Preto, SP, Brazil, 1988. Lives in São Paulo.

Paulo Nimer Pjota has a degree in Visual Arts from Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Recent exhibitions include: *The history in repeat mode – image*, Mendes Wood DM, Brussels (2017); *The history in repeat mode – symbol*, Maureen Paley / Morena di Luna, Hove, UK (2017); *Synthesis between contradictory ideas and the plurality of the object as image II*, Maureen Paley, London (2016); *Sistema Relacional*, Paço das Artes, São Paulo (2013); Centro Cultural São Paulo (2012). International group exhibitions include: *Painting |or| Not*, KaviarFactory, Lofoten, Norway (2017); *Soft Power*, Kunsthal KAdE, Amersfoort, Netherlands (2016); 19th Sesc Videobrasil, São Paulo (2015); *Here There, Qatar Museums*, Al Riwaq, Doha, Qatar (2015); *Imagine Brazil*, Astrup Feranley Museet, Oslo, Norway (2013); DHC/Art Foundation for Contemporary Art, Montreal (2015); 12th Lyon Biennial, France (2013).

Pjota's work is based on an interest in “collectively originated phenomena”, with investigations and practice focused on “popular iconography”, producing “representation of a plural and agitated dialogue” (Mendes Wood DM website). His most familiar work uses large canvases, sacks and metal sheets, mostly found in waste depots, which are then manipulated through processes of “negotiation and displacement.” At the 11th Mercosul Biennial he is showing *Cada cabeça uma sentença part. 1* [A Sentence for each head, part 1] and *Smile*, from 2018. These works operate as a kind of “multicultural collage”, with the insertion of elements – painted or three-dimensional (replicas) – of icons from classical antiquity, pre-Colombian cultures, Chinese or Greek vases, in museum collections, permeated by the language of suburban signs of today. He is also showing a video work titled *Between philosophy & crime* (2017), a kind of diary of rap and funk shows recorded by the artist, which ranges from North to South America, connecting contemporary popular and black cultures through music.







Página anterior, Diversos stills/*Previous page, Various stills*

### **Between philosophy & crime, 2017**

Vídeo 6' 46"

Vídeo 6' 46"

Direção/*Director*: Paulo Nimer Pjota

Montagem/*Edit by*: Ale Escanfella

Música/*Music*: Nectar Gang, Piramide Perdida, Recayde Mob, Kirk Knight, Desiigner, MOB79, Djonga, ceia, Racionais Mc's

### **Cada cabeça uma sentença part. 1, 2018**

Acrílica, esmalte sintético, óleo sobre chapa de metal, tela e bronze

*Acrylic, synthetic enamel, oil on sheet metal, canvas and bronze*  
185 x 225cm

cabeça de bronze/*bronze head*: 47 x 12 x 25cm

Cortesia/*Courtesy*: Paulo Nimer Pjota e/*and* Galeria Mendes Wood DM, São Paulo, Brussels, NY



### Smile, 2018

Acrílica, esmalte sintético, óleo sobre  
chapa de metal, tela e objetos de resina

*Acrylic, synthetic enamel, oil on sheet metal,  
canvas and resin objects*

200 x 250cm

vasos de resina/*resin pots*: 20 x 13cm

abóboras de resina/*resin pumpkins*: 14 x 20cm

Cortesia/*Courtesy*: Paulo Nimer Pjota e/*and* Galeria Mendes  
Wood DM, São Paulo, Brussels, NY

# RANDA MAROUFI

Casablanca, Marrocos, 1987. Vive em Paris, França. Pós-graduada pelo Studio National of Contemporary Art, França (2015), Bacharel e Mestre em Artes Plásticas pela Fine Arts School of Angers, França, (2011, 2013) e Bacharel pelo National Institute of Fine Arts School, Marrocos (2010). Desde 2014, tem participado de dezenas de festivais de vídeo e filme em diversos países, a exemplo de EUA, Inglaterra, França, Israel, China, Alemanha, Holanda, Ucrânia e Espanha. Entre as dezenas de exposições: Biennale d'arts actuels de Champigny-sur-Marne, France (2018); Bienal de las Artes de Valencia, Espanha (2017); *The Other Cinema Collective*, Taichung, Formosa, e *Dubai Photo Exhibition*, Emirados Árabes Unidos (2016); *Telling Time*, The Bamako Encounter, African Biennale of photography, Mali; *Femmes, 50% de l'Humanité?*, *Un vendredi pour les vidéastes*, Galerie de l'Angle, Paris (2015); e *10<sup>e</sup> Biennale de la jeune création*, Houilles, França. Suas premiações mais recentes, em 2017: Culture Resource's Program Award, Líbano, Prêmio da Fondation National des Arts Graphiques et Plastiques, França, AFAC - The Arab Fund for Arts and Culture, Líbano, e DOHA Film Institute, Catar. Randa é membro da Academia de França em Madri, a Casa de Velázquez.

Para a 11ª Bienal do Mercosul, Maroufi apresenta o *The Park* (2015), filme de 14 min. realizado em parceria com o Instituto Francês de Casablanca. Filmado como um lento passeio em um parque de diversões abandonado no coração de Casablanca, a obra desenha um retrato dos jovens que frequentam o lugar e encenam essas vidas, meticulosamente recompostas e muitas vezes inspiradas por uma imagem encontrada nas redes sociais. Este trabalho ativa a imaginação dos espectadores através de uma rica trilha sonora de conversas e sons gravados, bem como as vivas encenações de jovens que são congelados como esculturas cinematográficas. Esses corpos e vozes oferecem retratos da juventude em um espaço reivindicado como deles, mas são deixados incompletos. Essa incompletude cria um espaço de diálogo dentro da mente dos espectadores.

*Casablanca, Morocco, 1987. Lives in Paris, France. Randa Maroufi has a postgraduate degree from Le Fresnoy - Studio National des Arts Contemporains, France (2015), a first degree and Master's degree in Visual Arts from the Fine Arts School of Angers, France (2011, 2013), and a first degree from the National Institute of Fine Arts School, Tétouan, Morocco (2010). Since 2013, she has shown at video and film festivals in United States, UK, France, Israel, China, Germany, Netherlands, Ukraine, and Spain. Exhibitions include: Biennale d'arts actuels de Champigny-sur-Marne, France (2018); Bienal de las Artes de Valencia, Spain (2017); *The Other Cinema Collective*, Taichung, Formosa; *Dubai Photo Exhibition*, United Arab Emirates (2016); *Telling Time*, The Bamako Encounter, African Biennale of photography, Mali; *Femmes, 50% de l'Humanité?*, *Un vendredi pour les vidéastes*, Galerie de l'Angle, Paris (2015); *10<sup>e</sup> Biennale de jeune création*, Houilles, France. Awards in 2017 include the Culture Resource's Program Award, Lebanon; Fondation National des Arts Graphiques et Plastiques, France; AFAC - The Arab Fund for Arts and Culture, Lebanon; and DOHA Film Institute, Qatar. Maroufi is a member of the House of Velázquez, French School in Madrid,.*

*Randa Maroufi is showing **The Park** (2015) at the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, a 14-minute film made in partnership with the Casablanca French Institute. Shot as a slow walk around an abandoned amusement park in the heart of Casablanca, the work depicts the young people who frequent the place and depicts their lives, which are meticulously recomposed and often inspired by images found on social networks. This work captures the viewer's imagination with a rich soundtrack of conversations, recorded sounds and live performances of young people who appear frozen like cinematic sculptures. The bodies and voices portray young people in a space claimed as their own, but left incomplete, and this incompleteness creates a space of dialogue in the mind of the spectator.*



### **The Park, 2015**

Video HD, 14'

*HD Video 14'*

Idiomas: Árabe e Francês. Legendas: Inglês

*Languages: Arabic and French. Subtitles: English*

Produzido por/Produced by Le Fresnoy

# ROMY POCZTARUK

Porto Alegre, Brasil, 1983. Vive em Porto Alegre.

Mestre em Poéticas Visuais pela UFRGS, Porto Alegre. Entre as exposições: Panorama da Arte Brasileira, MAM-SP (2017); *Uma coleção particular*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2015); *Telón De Fondo*, Backroom Caracas(2015); 31ª Bienal de São Paulo (2014); BRICS, OI Futuro, Rio de Janeiro (2014); *Convite à Viagem*, Rumos Artes Visuais, São Paulo, Rio de Janeiro e Goiânia (2011-13); 9ª Bienal do Mercosul (2013); *The Latino VideoArt Festival of New York* (2013); 64º Salão Paranaense, Curitiba (2012); Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Belém-PA (2012); *Percursos Simulados*, Paço das Artes, São Paulo (2011); *Simulated Pathways*, Skalitzer 140, Berlim (2011).

Na 11ª Bienal do Mercosul, Romy apresenta fotografias e performance. No MARGS, duas fotografias da série *Redsand* (2012), imagens das ruínas de fortificações marinhas da II Guerra Mundial, na costa inglesa do Mar do Norte. No Santander Cultural, cinco fotos de *A última aventura* (2011), que registra locais abandonados ao longo do faraônico projeto da Transamazônica. A performance inédita *Orquestra de Falcões* foi realizada na Praça da Alfândega, na primeira noite da Bienal. Constatou de *Baile Show* com percussionistas da escola de samba Imperatriz Dona Leopoldina, instrumentistas (guitarra, violoncelo) e vocal de Filipe Catto e Valéria Houston. Num primeiro momento, ao marcante ritmo da percussão, Catto e Houston permaneceram minutos imóveis, frente e frente, tendo em suas cabeças capuzes como aos colocados em aves de rapina para que as mesmas não enxerguem nada e permaneçam quietas. Ao parar da batucada, os capuzes foram retirados libertando a voz. Numa harmonia entre canto e tambor foram embaladas as músicas *Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?* (samba enredo Paraíso do Tuiuti 2018), *Pedir Adeus e Não deixe o samba morrer*.

Porto Alegre, Brazil, 1983. Lives in Porto Alegre.

Romy Pocztaruk has a Master's degree in Visual Poetics from UFRGS, Porto Alegre. Exhibitions include: *Panorama da Arte Brasileira*, MAM-SP (2017); *Uma coleção particular*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2015); *Telón De Fondo*, Backroom Caracas (2015); 31<sup>st</sup> São Paulo Biennial (2014); BRICS, OI Futuro, Rio de Janeiro (2014); *Convite à Viagem*, Rumos Artes Visuais, São Paulo, Rio de Janeiro and Goiânia (2011-13); 9<sup>th</sup> Mercosul Biennial (2013); *The Latino VideoArt Festival of New York* (2013); 64<sup>th</sup> Salão Paranaense, Curitiba (2012); Prêmio Diário Contemporâneo de Fotografia, Belém-PA (2012); *Percursos Simulados*, Paço das Artes, São Paulo (2011); *Simulated Pathways*, Skalitzer 140, Berlin (2011).

For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Romy Pocztaruk is presenting photographs and a performance. Two photographs from the *Redsand* (2012) series of images of World War II sea fortifications off the North Sea coast of England are showing in MARGS. Santander Cultural has five photographs from *A última aventura* [*The last adventure*] (2011), recording abandoned locations along the massive project of the trans-Amazonian highway. Her new performance work, *Orquestra de Falcões* [Orchestra of Falcons], took place on the opening night of the Biennial and was a *Baile Show* with percussionists from the Imperatriz Dona Leopoldina samba school, instrumentalists (guitar and cello) and vocals by Filipe Catto and Valéria Houston. Catto and Houston originally remained motionless during the rhythmical percussive, positioned face-to-face, and shrouded with hoods like those used to keep birds of prey still and silent. When the drumming stopped, the hoods were removed and their voices released. A harmony of voice and percussive produced the songs *Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão?* [*My God, My God is Slavery Abolished?*] (the Paraíso do Tuiuti carnival samba song, 2018), *Pedir Adeus* [*Request Farewell*] and *Não deixe o samba morrer* [*Don't let the samba die*].



### **Red sand, 2012**

Fotografia impressa em jato  
de tinta sobre papel algodão

*Photography Inkjet on cotton paper*  
84 x 120cm

Cortesia/*Courtesy*: Romy Pocztaruk



### **Red sand, 2012**

Fotografia impressa em jato  
de tinta sobre papel algodão

*Photography - Inkjet on cotton paper*  
93,5 x 78cm

*Coleção/Collection*: Artistas  
Contemporâneos da Fundação  
Vera Chaves Barcellos



A última aventura – Fordlândia VII, 2011

**Série/series A última aventura, 2011**

Fotografias impressas em jato de tinta sobre papel algodão

*Photos – Inkjet on cotton paper*

120 x 170cm

Cortesia/Courtesy: SIM Galeria



A última aventura – Fordlândia II, 2011





A última aventura – Fordlândia III, 2011



A última aventura – Fordlândia IX, 2011



Performance Orquestra de Falcões

Foto/Photo: Thiéle Elissa



Foto/Photo: Tuane Eggers



Foto/Photo: Thiéle Elissa



Foto/Photo: Thiéle Elissa

# SONIA GOMES

Caetanópolis-MG, 1948. Vive em São Paulo.

Sonia é formada em Direito, em Sete Lagoas-MG. Em 1995, ela começou a frequentar cursos de arte, na Escola Guignard e na UFMG, em Belo Horizonte, e sua primeira individual foi na Casa de Cultura de Sete Lagoas (1994). Entre as individuais: *Série Patuás e Torções*, Galeria Thomas Cohn, São Paulo (2005), *Stitch In Time*, Mendes Wood DM, São Paulo (2012), e *A.R. Penck and Sonia Gomes, Hic Svnt Dracones*, Nova Iorque (2017). Para 2018, no Museu de Arte de São Paulo (MASP) e no MAC Niterói. Entre as coletivas: *Out of Fashion – Textile in International Contemporary Art*, Kunsten – Museum of Modern Art Aalborg, Aalborg, Dinamarca (2013), *A Nova Mão Afro-Brasileira*, Museu Afro Brasil, São Paulo (2013), 56ª Bienal de Veneza (2015); *Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women 1947-2016*, Hauser Wirth & Schimmel, Los Angeles (2016), *Revival*, The National Museum of Women in the Arts, Washington (2017) e *Everyday Poetics*, Seattle Art Museum, Seattle (2018).

A obra consagrada de Sonia Gomes trabalha “sobre tecidos antigos, passados, pedaços de vida que são transformados e submetidos a bordados e torções, se tornando esculturas de pano e arquitetura impregnadas de memória que esbarra em questões de identidade racial em um elo vital com a vida da artista” (site Prêmio PIPA). Na 11ª Bienal do Mercosul, Sonia apresenta a instalação *Maria dos Anjos* (2017-2018), concebida a partir de um antigo vestido de noiva doado à artista. Ela utiliza nesta obra o mesmo processo que lhe é recorrente: a apropriação de retalhos e peças em tecido que, depois de serem desconstruídos, servem como matéria-prima para as suas sobreposições de tecidos e tensões com cordas revestidas.

Caetanópolis-MG, 1948. Lives in São Paulo.

*Sonia Gomes graduated in Law in Sete Lagoas-MG. In 1995, she began to attend art courses at Escola Guignard and UFMG in Belo Horizonte. She held her first solo exhibition at Casa de Cultura de Sete Lagoas (1994). Other solo shows include: **Série Patuás e Torções**, Galeria Thomas Cohn, São Paulo (2005); **Stitch In Time**, Mendes Wood DM, São Paulo (2012); and **A.R. Penck and Sonia Gomes, Hic Svnt Dracones**, New York (2017). In 2018 she is showing at Museu de Arte de São Paulo (MASP) and MAC Niterói. Group shows include: **Out of Fashion – Textile in International Contemporary Art**, Kunsten – Museum of Modern Art Aalborg, Aalborg, Denmark (2013); **A Nova Mão Afro-Brasileira**, Museu Afro Brasil, São Paulo (2013); 56<sup>th</sup> Venice Biennial (2015); **Revolution in the Making: Abstract Sculpture by Women 1947-2016**, Hauser Wirth & Schimmel, Los Angeles (2016); **Revival**, The National Museum of Women in the Arts, Washington (2017) and **Everyday Poetics**, Seattle Art Museum, Seattle (2018).*

*Sonia Gomes works “with old, used textiles, pieces of life that are transformed, embroidered and twisted to become sculptures of cloth and architecture imbued with memory that involves issues of racial identity in a vital link with the artist’s life” (Prêmio PIPA website). For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Gomes is showing the installation **Maria dos Anjos** (2017-2018), based on an old wedding dress donated to the artist. She has worked on this item using the same process common to many of her works: appropriation of pieces of cloth which are deconstructed to serve as raw material for overlapping fabrics tensioned by wrapped cords and ropes.*



**Maria dos Anjos, 2017 - 2018**

Costura, amarrações e tecidos diversos

*Sewing, mooring and miscellaneous fabrics*

Dimensões variáveis/*Variable dimensions*

Cortesia/*Courtesy*: Sônia Gomes e/and Galeria Mendes Wood  
DM, São Paulo, Brussels, NY





# VASCO ARAÚJO

www.vascoaraujo.org

Lisboa, Portugal, em 1975. Vive em Lisboa.

Licenciado em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa (1999). Participou dos bienais de Sidney (2002), Veneza (2005), Moscou (2005) e São Paulo (2008). Entre as exposições individuais: *Todas as Histórias*, Fundação Carmona e Costa, Lisboa (2018); *Potestad*, Centro Cultural de España, Montevideú, Uruguai (2018) e Museu Nacional da República, Brasília (2017); *Decolonial desires*, Autograph ABP, Londres (2016); *Under the Influence of Psyche*, The Power Plant, Toronto (2014); *Debret*, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013); *Eco*, Jeu de Paume, Paris (2008); *Dilemma*, S.M.A.K., Gante, Bélgica (2005). Seu trabalho está presente em coleções internacionais: Centre Pompidou – Musée d'Art Moderne (França); Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal); Fundación Centro Ordóñez-Falcón de Fotografía (Espanha); Museo Nacional Reina Sofía (Espanha); Fundação de Serralves (Portugal); Museum of Fine Arts, Houston (EUA).

## É nos sonhos que tudo começa

É nos sonhos que tudo começa é uma série de pinturas feitas em cima de tecidos de decoração comprados em São Paulo, onde estão pintados trechos dos romances *Yaka* (1985) do escritor angolano Pepetela e *Cadernos de memórias coloniais* (2009) da escritora luso-moçambicana Isabela Figueredo. Este trabalho busca refletir e denunciar a relação doméstica abusiva entre colonizadores e colonizados, ou ainda entre senhores e empregados, uma das situações mais brutais no mundo.

A ideia central do trabalho aborda o sofrimento do oprimido e declara a imposição de uma sociedade imperialista e cruel. Esta relação de poder e abuso não só se manifesta através do conceito de exotismo/dominação, como através de todo o poder que o pensamento eurocêntrico sentia e detinha perante os territórios ocupados e colonizados.

Trata-se de mostrar como as sociedades europeias (a portuguesa como exemplo, vide a nacionalidade do artista) se construíram e desenvolveram em confronto, exploração e violência contra os povos que dominaram e exploraram. É um trabalho que

incomoda a todos, uns porque se vem expostos as barbaridades que os seus antepassados realizaram, e outros porque vem como os seus antepassados foram violentados. Este olhar para o passado serve para refletir em que posição nos encontramos hoje.

## Debret

Debret é uma série de esculturas que resulta da observação das gravuras do pintor francês Jean-Baptiste Debret (1768-1848), e da interpretação da relação social e física abusiva entre brancos e negros, portugueses e africanos, senhores e escravos no Brasil colonial do século XIX. As esculturas, pequenas mesas ovais, típicas das residências portuguesas do início do século XIX, sustentam figuras que revelam abusos e perversidades ainda veladas nos dias de hoje. Desnudados pelos fragmentos de textos do Padre António Vieira, essas figuras convivem e se relacionam com um ovo de madeira dourada, inspirado em Fabergé (símbolo máximo do imperialismo eurocêntrico), numa referência direta ao luxo perpetuado pela monarquia.

O artista constrói, assim, uma narrativa contemporânea que fala das relações sociais e comportamentais pautadas pela prevalência de violências e atrocidades. Vasco Araújo também apresenta gravuras de Jean-Baptiste Debret, do acervo do MARGS, realizadas entre 1834 e 1835 cujos temas abordam as mesmas questões do artista contemporâneo.

## La Schiava

Em *La Schiava (A escrava)*, Vasco Araújo se inspira na famosa ópera *Aida* (1871), de Giuseppe Verdi e nos textos relacionados com a história da escravidão africana e da teoria pós-colonial para propor um trabalho que permanece perto da tradição do cinema como forma de subverter os seus próprios códigos. Este filme é feito de várias cenas que misturam imagens de uma cantora de ópera que interpreta Aida, a princesa Etíope que é sequestrada e reduzida à escravidão, com imagens de vários objetos encontrados nos bastidores de um teatro de ópera carregados de memórias.



Lisbon, Portugal, 1975. *Lives in Lisbon*.

Araújo qualified in Sculpture from Faculdade de Belas-Artes, ULisboa (1999) and has shown at Biennials in Sidney (2002), Venice (2005), Moscow (2005), and São Paulo (2008). Solo exhibitions include: **Todas as Histórias**, Fundação Carmona e Costa, Lisboa (2018); **Potestad**, Centro Cultural de España, Montevideo, Uruguay (2018), and Museu Nacional da República, Brasília (2017); **Decolonial Desires**, Autograph ABP, London (2016); **Under the Influence of Psyche**, The Power Plant, Toronto (2014); **Debret**, Pinacoteca do Estado de São Paulo (2013); **Eco**, Jeu De Paume, Paris (2008); **Dilemma**, S.M.A.K., Ghent, Belgium (2005). His work is included in international collections such as: Centre Pompidou – Musée d'Art Moderne (France); Fundação Calouste Gulbenkian (Portugal); Fundación Centro Ordóñez-Falcon de Fotografía (Spain); Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (Spain); Fundação de Serralves (Portugal); Museum of Fine Arts, Houston, USA.

### **É nos sonhos que tudo começa**

*É nos sonhos que tudo começa* [It all starts with dreams] is a series of paintings made on decorative fabrics purchased in São Paulo, with extracts from the novels *Yaka* (1985), by the Angolan writer Pepetela, and *Cadernos de memórias coloniais* (2009), by the Portuguese-Mozambican writer Isabela Figueredo. This work reflects on and exposes the abusive domestic relationship between colonisers and colonised, or even between masters and employees, which is one of the most brutal in the world.

The central idea of the work addresses the suffering of the oppressed and asserts the cruelty of the imposition of an imperialist society. This relationship of power and abuse does not just manifest itself through the concept of exoticism/domination, but also through all the power of Eurocentric thought towards occupied and colonised territories.

It shows how European societies (Portuguese, for example, due to the artist's nationality) are constructed and develop in confrontation, exploitation and violence against the people they dominate and exploit. This is a work that disturbs everyone: those who find themselves exposed to the barbarities inflicted by their forefathers,

and others who see how their forefathers were abused. This form of looking at the past leads to reflection upon the situation we find ourselves in today.

### **Debret**

**Debret** is a series of sculptures that developed out of looking at prints by the French painter Jean-Baptiste Debret (1768-1848), and interpretation of the abusive social and physical relationship between whites and black people, Portuguese and Africans, masters and slaves in 19th-century colonial Brazil. The sculptures of small round tables, typical of early 19th-century homes, display figures that reveal abuse and brutality still concealed today. Accompanied by quotations from Padre António Vieira, these figures share space with a golden wooden egg inspired by Fabergé (the greatest symbol of Eurocentric imperialism) in a direct reference to the luxury immortalised by the monarchy.

The artist thus constructs a contemporary narrative that addresses social and behavioural relationships governed by the prevalence of violence and atrocities. Vasco Araújo is also including prints by Jean-Baptiste Debret from the MARGS collection, dating from 1834 and 1835, whose subject matter concerns the same issues as the contemporary work.

### **La Schiava**

In *La Schiava* [The Slave], Vasco Araújo has been inspired by Giuseppe Verdi's famous opera *Aida* (1871) and texts related to the history of African slavery and post-colonial theory to produce a work that remains close to the tradition of cinema as a way of subverting its own codes. The film is assembled from scenes mixing images of an opera singer playing *Aida*, the Egyptian princess who is abducted and enslaved, with images of memory-laden objects found backstage at an opera house.



P. 250 (embaixo/below)

**Detalhe de/detail of Debret #5, 2013**

Mesa e ovo em madeira pintada, figuras em cerâmica plástica pintadas, metal e grafite

*Painted wood table and egg, painted ceramic clay figures, metal and graphite*

Texto/Text: Citações de Padre António Vieira

*Padre António Vieira quotes.*

90 x 70 x 50cm

Cortesia/Courtesy: Galeria Progetti, Rio de Janeiro

Vista geral/General view



P, 250 (acima/above)

**La Schiava, 2015 (still)**

Vídeo HD, 28' 50"

HD Vídeo 28' 50"

Voz/Voices: Billy Woodberry Actriz/Actress:

Jenny Larrue Excertos de/ Excerpts of AIDA de/by Giuseppe Verdi:

Cortesia da Galeria Francisco Fino, Lisboa

P, 251

**É nos sonhos que tudo começa #1, 2014**

Tinta negra sobre tecido printado/Black paint on printed fabric

Textos/texts: a partir de "Yaka" de Pepetela e "Cadernos de memórias coloniais" de Isabela Figueiredo/From Pepetela's "Yaka" and Isabela Figueiredo's "Cadernos de memórias coloniais"

180 x 120cm

Cortesia/Courtesy: Galeria Progetti, Rio de Janeiro



Diziam que as mulheres cresciam mais depressa nos trópicos e que, no fundo, Lila, com 14 anos, era mais adulta do que muitas mulheres. Isso era preconceito ocidental. Mas, muitas vezes, perguntei-me se era certo o que andava a fazer. A Lila não tem 16 anos e, quando a conheci, ela acabara de fazer 14. Ainda era virgem... aqui, em África, essas coisas são normais... comprei-a, não como escrava, não é a mesma coisa, mas dei dinheiro aos pais e ajudei-os a sobreviver e, não deixa de ser comprar uma pessoa, mas também é caridade. Mas eu amava-a, era absolutamente extraordinária a sua pele, o seu peito ainda em crescimento. Ela dava-me aquilo que, até ao dia em que estive pela primeira vez com ela, nunca tinha conseguido: amar alguém e sentir desejo pelo mesmo. A Lila era absolutamente genial... era uma rapariga de poucas falas e fazia tudo o que lhe pedia. Sabia sempre o seu lugar, quando dizer algo ou assentir com a cabeça, mas o mais confortável era mesmo o seu corpo quente e carnoso, sempre pronto para receber-me quando o desejava.

Nunca a ouvi queixar-se de nada, nunca me pediu nada. No fundo, ela sabia que eu ajudara muito a sua família e que agora não tinha de preocupar-se com a alimentação. Uma vez por mês, íamos ao mercado para comprar-lhe um vestidinho. A Lila, no fundo, era também muito vaidosa. Eu pouco me importava com que ela vestia, até preferia vê-la sempre despida, aquele corpo... aquela luminosidade na pele, deixava-me louco de... desejo.

# VIVIAN CACCURI

<http://viviancaccuri.net/>

São Paulo, Brasil, 1986. Vive no Rio de Janeiro. Bacharel em Artes Plásticas, UNESP (2004-07) e Mestre em Estudos do Som Musical, UFRJ (2009-11). Entre as exposições: 32ª Bienal de São Paulo (2016); *Quero Te Encontrar*, La Maudite, Paris (2015); *Open Museum Open City*, MAXXI Museo, Roma (2014); *Tsunami Festival*, Cárcel, Valparaíso, Chile (2013); *Tro-pi-cal, Alternative Orders: A glimpse of Brazilian Art*, Akershus Kunstsenter, Noruega (2012); *Data Garden*, Botanical Garden, Philadelphia (2011). Em sua carreira, tem colaborado com músicos como Arto Lindsay (EUA/BR), Gilberto Gil e Fausto Fawcett, Wanlov (Gana). Em 2016, lançou seu projeto musical *Homa*. Suas composições e trabalhos sonoros já foram transmitidos em rádios como a Resonance FM (Londres), Kunstradio (Viena) e Mirabilis (RJ). Em Princeton escreveu *O que Faço é Música* (Ed. 7Letras), sobre os primeiros discos de vinil feitos por artistas plásticos no Brasil, livro vencedor do Prêmio Funarte de Produção Crítica em Música (2013). Vivian Caccuri utiliza o som como veículo para cruzar experimentos de percepção em questões relacionadas a condicionamentos históricos e sociais por meio de objetos, instalações e performances. Para a 11ª Bienal, ela apresenta *Impróprio*, composto por fotografias e performance. Trata-se de um posicionamento sobre as campanhas antirruído musical das prefeituras brasileiras. Conforme Caccuri, elas “têm como principal inimigo os ‘pancadões’ de porta-malas – grandes sistemas de som que são como festas ambulantes e imprevisíveis para as regulações que se aplicam a imóveis e estabelecimentos comerciais”. A performance, junto à Praça da Alfândega, refez ficcionalmente uma dessas destruições públicas de *sound systems*, em meio a uma festa estilo “rolezinho”, com três carros com sons “tunados”. Ao final da performance, os restos dos sistemas esmagados por retroescavadeira e rolo compactador foram recolhidos e dispostos no Memorial do Rio Grande do Sul.

São Paulo, Brazil, 1986. Lives in Rio de Janeiro.

*Vivian Caccuri has a first degree in Fine Art from UNESP (2004-07) and a Master's degree in Music Sound from UFRJ (2009-11). Exhibitions include: 32<sup>nd</sup> São Paulo Biennial (2016); **Quero te Encontrar** [I Want to Find you], La Maudite, Paris (2015); **Open Museum**, Open Coty, MAXXI Museo, Rome (2014); *Tsunami Festival*, Cárcel, Valparaíso, Chile (2013); **Tro-pi-cal, Alternative Orders: A Glimpse of Brazilian Art**, Akershus Kuntsenter, Norway (2012); **Data Garden**, Botanical Garden, Philadelphia (2011). She has collaborated with several musicians throughout her career, including Arto Lindsay (USA/BR), Gilberto Gil (BR), Fausto Fawcett (BR), Wanlov (Ghana), and has recently released her first musical project, **Homa**. Her sound works and compositions have been broadcast on such radio stations as Resonance FM (London), Kunstradio (Vienna) and Rádio Mirabilis (Rio de Janeiro). Her first book, **O que Faço é Música** [Music is What I Make] (2012), was written at Princeton University and published in Brazil, and was awarded the Funarte Prize for Critical Production in Music in 2013.*

*Caccuri uses sound as a vehicle for mixing experiments in sensory perception with issues related to history and social conditioning, through objects, installation and performance. At the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, she is showing **Impróprio** [Improper], consisting of photographs and performance in a stance towards the anti-noise policies in Brazilian cities. Caccuri says, “their greatest enemy is the ‘pancadões’ [loudspeakers] in car boots – huge sound systems that are like mobile parties and unforeseen by the regulations applied to buildings and business establishments”. The performance at Praça da Alfândega fictionally recreated the public destruction of these sound systems, amidst a “rolezinho” style party using three cars with “tuned” sound systems. At the end of the performance, the remains of the systems crushed by backhoes and steamrollers were collected and deposited at the Memorial do Rio Grande do Sul.*



**Impróprio, 2018 Performance, fotografias e escultura**  
*Performance, sculpture and photos*

Concepção e direção sonora/*Conception and sound direction*: Vivian Caccuri

Produção geral/*Producer*: Eloy Vergara

Colaborador/*Colaboration*: Richard Mendonça Alves

Imagens/*Images*: autores desconhecidos/*unknown authors*

Algoritmo/*algorithm*: letsenhance.io

Registro audiovisual e fotográfico/*Audiovisual record and photography*: Rafael Rodrigues e Guilherme Isoppo









Páginas anteriores/*Previous pages*

Fotos da performance/*Performance photos:*

Pg. 254, Guilherme Isoppo (acima/*above*),  
Thiéle Elissa (embaixo/*below*)

Pg. 255, Thiéle Elissa (acima/*above*),  
Guilherme Isoppo (embaixo/*below*)



Fotografias (capturadas na internet) ampliadas por algoritmo e resíduos de caixa de som destruídas na performance  
*Algorithm-scaled photos (captured on the internet) and soundboard waste destroyed in performance*

Vista geral/*General view*

# VIVIANE SASSEN

www.vivianesassen.com

Amsterdã, 1972, Holanda. Vive em Amsterdã.

Estudou moda, design e fotografia na Utrecht School of the Arts (1992-1996) e Mestrado em Educação (Artes Plásticas) no Ateliers Arnhem (1997), Holanda. Ela retornou à África aos 16 anos e desde então continuou viajando e trabalhando lá. Em 2012, no Huis Marseille Museum for Photography, em Amsterdã, foi realizada a Retrospectiva de 17 anos de seu trabalho de moda, com a exposição *In and Out of Fashion*, a qual itinerou a diversos locais. Entre 2012 e 2017, realizou individuais em vários países: Áustria, Alemanha, EUA, Noruega, França, Inglaterra, Holanda e África do Sul, e coletivas em diversas instituições: 55ª Venice Biennale (2013); Rijksmuseum, Amsterdã (2017); Museum für Neue Kunst Freiburg, Alemanha (2016); Museum de Fundatie, Zwolle, Holanda (2016); *New Photography*, MoMA, Nova Iorque (2011); *No Fashion, Please! Photography between gender and lifestyle*, Vienna Kunsthalle, Áustria (2011); *Figure and Ground: Dynamic Landscape*, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto (2011).

Para a 11ª Bienal do Mercosul, a artista apresenta 21 fotografias de 45 x 30cm, da série *Pikin Slee* (2013), resultado de uma visita à aldeia homônima na região central do Suriname, antiga Guiana Holandesa. *Pikin Slee* é habitada por membros da tribo Saramacca, descendentes dos Morrons – ou Maroons, escravos que fugiram para a floresta equatorial daquela colônia europeia sul-americana, cuja abolição da escravidão negra deu-se somente em 1863. Conforme declarou ao *The Guardian*, em 2014, a artista foi para o lugar em busca de “um tipo mais simples de fotografia”. Lá, Sassen também se intrigou com os aldeões, pois viu neles de alguma forma a sua própria história em suas respectivas conexões com a África e a Holanda: “Seus olhos foram apanhados pelo envolvente ambiente natural e pelo modo de vida muito tradicional dos Saramacca, combinado com os objetos mais mundanos que pareciam penetrar na vida cotidiana. Principalmente em preto e branco e de formato contido, a série de Sassen com suas composições abstratas e temas elusivos são uma exploração da beleza do cotidiano, uma investigação das qualidades escultóricas do comum” (Livro *Pikin Slee*, Ed. Prestel, 2014).

*Amsterdam, 1972, Netherlands. Lives in Amsterdam.*

*Sassen studied fashion, design and photography at Utrecht School of the Arts (1992-1996) and has a Master's degree in Visual Arts Education from Ateliers Arnhem (1997), Netherlands. In 2012, the Huis Marseille Museum for Photography in Amsterdam held a retrospective of 17 years of her work in fashion, with the exhibition **In and Out of Fashion**, which toured to several venues. From 2012 to 2017 she had solo exhibitions in Austria, Germany, USA, Norway, France, UK, Netherlands, and South Africa. Group exhibitions include: 55<sup>th</sup> Venice Biennial (2013); Rijksmuseum, Amsterdam (2012); Museum für Neue Kunst Freiburg, Germany (2016); Museum de Fundatie, Zwolle, Netherlands (2016); **New Photography**, MoMA, New York (2011); **No Fashion, Please! Photography Between Gender and Lifestyle**, Vienna Kunsthalle, Austria (2011); **Figure and Ground Dynamic Landscape**, Museum of Contemporary Canadian Art, Toronto (2011).*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, the artist is showing a set of twenty-one 45 x 30cm photographs from the **Pikin Slee** series (2013), which developed out of a visit to the village of **Pikin Slee** in central Suriname, the former Dutch Guiana. The village is inhabited by members of the Saramacca tribe, descendants of the Morrons, or Maroons, slaves who escaped to the equatorial forest in the European South-American colony, where black slavery was only abolished in 1863. In a statement to **The Guardian** in 2014, the artist said that she went there initially searching for a “simpler kind of photography”, and then also became interested in the villagers, somehow seeing in them her own history in their respective connections with Africa and the Netherlands: “Her eye was caught by the overwhelming natural surroundings and the Saramacca's very traditional way of living, combined with the more mundane objects which seemed to seep through daily life. Mainly in black and white and of contained format, Sassen's series of abstract compositions and elusive subjects are an exploration of the beauty of the everyday, an investigation of the sculptural qualities of the ordinary” (*Pikin Slee* Book, Ed. Prestel, 2014).*

**Série/Series Pikin Slee, 2013**

Fotografias C-Print/Photos C-Print

45 x 30cm cada/each

Cortesia/Courtesy: © Viviane Sassen e/and  
Stevenson, Cape Town and Johannesburg



**Bath, 2013**

Páginas seguintes/Next pages

Pág. 223

**Roma, 2013**

Pág. 223

**Liba, 2013**





# YOUSSEF LIMOUD

Giza, Egito, 1964. Vive em Basileia, Suíça.

Formado pelo Colégio de Belas Artes do Cairo (1987), estudou com Michael Buthe, na Academia de Arte de Düsseldorf, Alemanha (1991-92). Limoud vive há 25 anos em Basileia, Suíça. Seu trabalho tem sido mostrado em instituições pelo mundo, a exemplo: Kapellhaus, Goethe Institute, Baku, Azerbaijão (2018); Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Roma (2018); L'institute du monde Arabe, Paris (2017); Nicosia Municipal Arts Centre (NiMAC), Chipre (2012); African American Museum of Art, Nova Orleans, EUA (2007); 4<sup>th</sup> Biennial of Contemporary Painting, Irã (2006). Em 2016, recebeu o Prêmio Leopold Senghor da 12<sup>a</sup> Bienal de Dakar, Senegal. Também tem publicado livros sobre arte e poesia.

Para a Bienal do Mercosul, Limoud apresenta a instalação *Geometry of the passing*. Seu tema, desde 2015, é sobre a destruição ou ruínas que sempre existiram, por meio da violência da natureza ou pela ação do homem, resultando num tipo de geografia que incorpora a história e torna-se parte de nossa experiência visual cotidiana, como nos exemplos do Iêmen e Síria. Seguindo o seu modo construtivo já realizado (Dakar, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e São Paulo), o artista por duas vezes circulando por Porto Alegre, em centros populares de separação de lixo para reciclagem, em briques, ferro-velhos, pelas ruas, enfim, coletando materiais jogados fora para construir sozinho, durante dias, sua obra no Santander Cultural. Como principal ideia da obra, a construção pensada de uma ruína, até mesmo como uma cidade fantasma. Limoud também relaciona o seu trabalho com a ruína da pobreza (Brasil) e a ruína mental, política, como os resultados da Primavera Árabe em seu país natal.

*Giza, Egypt, 1964. Lives in Basel, Switzerland.*

*Limoud graduated from Cairo College of Fine Arts (1987), and studied with Michael Buthe at Düsseldorf Art Academy in Germany (1991-92). Limoud has lived in Basel, Switzerland for 25 years. His work has been shown in institutions around the world, such as: Kapellhaus, Goethe Institute, Baku, Azerbaijan (2018); Museo nazionale delle arti del XXI secolo, Rome (2018); L'institute du monde Arabe, Paris (2017); Nicosia Municipal Arts Centre (NiMAC), Cyprus (2012); African American Museum of Art, New Orleans, USA (2007); 4<sup>th</sup> Biennial of Contemporary Painting, Iran (2006). In 2016 he received the Leopold Senghor Award at the 12<sup>th</sup> Dakar Biennial, Senegal. He has also published books on art and poetry.*

*For the Mercosul Biennial, Limoud is showing the installation **Geometry of the passing**. Since 2015 his subject matter has concerned destruction or ruins that have always existed, whether through the violence of nature or the actions of humans, resulting in a kind of geography that incorporates history and becomes part of our everyday visual experience, such as examples in Yemen and Syria. Continuing with practices already employed in Dakar, Rio de Janeiro, Belo Horizonte and São Paulo, the artist travelled twice to Porto Alegre, visiting waste-recycling centres, second-hand shops, scrap metal dealers and the streets to collect discarded materials for building his work alone over several days at Santander Cultural. The main idea for the work considers construction as a ruin, or even some kind of ghost town. Limoud also relates his work to the ruins of poverty (Brazil) and to mental and political ruination, as in the results of the Arab Spring of his homeland.*





**Geometry of the passing, 2018**

Instalação com lixo reciclado, sucatas, materiais diversos encontrados e luz

*Installation with recycled garbage, scraps, miscellaneous materials found and light*

*medidas variáveis/variable dimensions*





# ZANELE MUHOLI

<http://www.stevenson.info/artist/zanele-muholi/biography>

Umlazi, Durban, África do Sul, 1972. Vive em Joanesburgo, África do Sul.

Estudou Fotografia Avançada no Market Photo Workshop, em Newtown, Joanesburgo, e em 2009 titulou-se Mestre em Documentário pela Ryerson University, em Toronto, Canadá. Fotógrafa, auto-proclamada “ativista visual”, Muholi explora as políticas identitárias de lésbicas e gays negros na África do Sul contemporânea. Em razão do ativismo e pela sua obra em dezenas de exposições individuais e coletivas, em inúmeros países, a artista tem recebido premiações e distinções pelo mundo, em países como EUA, África do Sul, Canadá, Holanda e Inglaterra. Em 2017, foi condecorada pelo Ministério da Cultura da França como *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres*, distinção entre as mais importantes concedidas a estrangeiros que se destacam em suas áreas ou pela contribuição ao desenvolvimento das artes e das letras na França e no mundo.

Nesta 11ª Bienal do Mercosul, Muholi apresenta a série *Faces and Phases* (2006-11), com 206 retratos de integrantes da comunidade lésbica da África do Sul, exibidos em slideshow, sem som ou legendas. Para a artista, estes “retratos são ao mesmo tempo uma declaração visual e um arquivo”, os quais “marcam, mapeiam e preservam para a posteridade uma comunidade muitas vezes invisível”; são “retratos sensíveis que desafiam o estigma em torno de homossexuais e lésbicas na África do Sul, desconsideram a retórica comum de que a homossexualidade é não africana e abordam a preponderância de crimes de ódio contra gays e lésbicas em seu país”.

*Umlazi, Durban, South Africa, 1972. Lives in Johannesburg, South Africa.*

*Muholi studied Advanced Photography at the Market Photo Workshop in Newtown, Johannesburg and in 2009 took a Master's degree in Documentary at Ryerson University, Toronto, Canada. A photographer and self-proclaimed **visual activist**, the artist explores the identity politics of black lesbians and gays in contemporary South Africa. Her activism and participation in dozens of group and solo exhibitions in many countries have brought her awards and distinctions around the globe, from countries such as United States, South Africa, Canada, Netherlands, and England. In 2017, she was awarded *Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres* by the French Ministry of Culture, one of the most important titles for foreigners who have distinguished themselves through their work or through their contribution to the arts and letters in France and worldwide.*

*For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, Muholi is showing the **Faces and Phases** series (2006-11) of 206 portraits of members of the lesbian community in South Africa, exhibited in a silent slideshow with no captions. For the artist, these “portraits are simultaneously a visual declaration and an archive”, which “outline, map, and preserve for posterity an often invisible community”; these “are sensitive portraits that challenge the stigma of gays and lesbians in South Africa, ignore the common argument that homosexuality does not belong in Africa, and address the prevalence of hate crimes against homosexuals in her country”.*



**Faces and Phases 10, 2016**

206 fotos em Slideshow - 15' 45"

206 photos in slideshow - 15' 45"

Cortesia/Courtesy: Zanele Muholi e/and Stevenson,  
Cape Town/Johannesburg; Yancey Richardson, New York  
Foto/Photo: © Zanele Muholi

**Senny Mzolo, Daveyton, Johannesburg, 2016**



Phumzile Nkosi Vosloorus Johannesburg, 2011



Mbali Zulu KwaThema Springs Johannesburg, 2010

# VOZES INDÍGENAS

## *VOZES LATINO-AMERICANAS*

BARBARA PRÉZEAU-STEPHENSON

ERIKA MEZA & JAVIER LÓPEZ

JOSÉ HUAMÁN TURPO

MUU BLANCO

LAURA KALAUZ & SOFÍA MEDICI

PRISCILLA MONGE

RAINER KRAUSE

SANDRA MONTERROSO

CURADORIA: ALFONS HUG

## *VOZES NIGERIANAS*

ADEOLA OLAGUNJU

AIGBERADION IKHAZUANGBE ISRAEL  
& KAYODE OLUWA

EMEKA UDEMBA

HALIMA ABUBAKAR

JEREMIAH IKONGIO

NDIDI DIKE

OLOGEH OTUKE CHARLES

RALPH ELUEHIKE

CURADORIA: ALFONS HUG E UCHE OPKPA-IROHA





### **Vozes Indígenas, 2018**

16 caixas de som com gravações de vozes indígenas e nigerianas. Nave central da Igreja Nossa Senhora das Dores  
*16 speakers with indigenous and nigerian voice recordings*  
*Central nave of Nossa Senhora das Dores Church*







---

## CULTURE GENERATES THE FUTURE

The 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial addresses more than 500 years of cultural exchange within the ambit of the Atlantic Triangle by creating an important space for reflection about art production that demonstrates the intense interchange of symbols, values, creations and ways of being and existing between Europe, the Americas and Africa over time.

We are the result of this encounter. To understand our identity as a society and a nation we need to understand the establishment of a cultural process based on a mix of European, African and indigenous sources. The force of the culture of this country lies in its singularities, produced from these hybrid origins. It is necessary to reflect upon our underlying interaction, and highlight its presence here and now; to affirm its intensity.

I congratulate the organisers of the Biennial for looking at such relevant issues.

Culture has a fundamental role in the construction of a fairer, more democratic, more inclusive, more developed and freer country. It is in the field of culture and art that we find a space filled with freedom, in which vital constitutional principles become real, concrete objectives. In addition to its symbolic dimension, culture is also economy and development. We have emphasized this greatly at the Ministry of Culture. It does no harm to repeat it here because not everyone is aware that cultural and creative activities are Brazilian vocations which contribute greatly to the generation of income, employment, inclusion, value and happiness. They are responsible for 2.64% of Brazilian GDP, about one million direct jobs and 200,000 businesses and institutions.

The Mercosul Biennial is also an example of the economic and integrative power of culture. Its 11 editions have generated 11,800 direct and indirect jobs, attracted more than 5.4 million exhibition visitors and displayed 4,597 works of art produced by 1,688 artists from 61 countries. Supported by the Ministry of Culture through the Lei Rouanet, it has not just provided a boost to the economy but has also enabled the revitalisation of urban areas and buildings, such as the Quayside Warehouse restored by the Biennial Foundation for the fourth edition of the event. It deserves full support from the business community and society as a whole.

It is about time that culture was given its deserved place in Brazil; to consider cultural policy as a policy that promotes development. A development that not only generates wealth but also transforms, stimulates, animates, reinvents and empowers individuals and the country itself, generating a future based on its history, its traditions and its singularities.

**Sérgio Sá Leitão**

*Minister of Culture*

---

## THE MERCOSUL BIENNIAL ON THE MAP OF CULTURE

The Mercosul Biennial reaches its 11<sup>th</sup> edition in 2018, now recognised as one of the world's largest events dedicated to contemporary Latin-American art. In this new edition, with this background – and also this responsibility – the Mercosul Biennial is once again breaking boundaries. Titled *O Triângulo Atlântico* [The Atlantic Triangle], the proposal behind this event is adventurous: to bring together artists and artist collectives – as well as key actions carried out in *quilombos* in the cities of Porto Alegre and Pelotas – to enable evaluation of the three points that have connected the destinies of America, Africa and Europe for over five centuries.

The basis for this proposal lies in the search for historical references, and interest in the convergence points of artistic forces from the three continents that form the Atlantic triangle, and also in the results of encounters between Indigenous, European and African cultures. The perspective of art allows better understanding of the cultural process and the intense passage of religions, languages, technologies and arts.

For almost two months – from April 6 to June 4 – these will be the topics on the agenda of a plural and decentralised discussion, occupying spaces such as the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli [Ado Malagoli Rio Grande do Sul Art Museum], the Memorial do Rio Grande do Sul [Rio Grande do Sul Memorial], Santander Cultural, the Praça da Alfândega [Customs Square] and the Igreja Nossa Senhora das Dores [Our Lady of Sorrows Church], all within the Historical District of Porto Alegre. The State of Rio Grande do Sul Department of Culture, Tourism, Sports and Leisure is proud to be a part of this project. This is a firm partnership that occurs on at least two fronts: the loan of the cultural facilities of the State for organising these activities and continuous and ongoing financial assistance through cultural incentive legislation, with a total investment of over R\$ 27 million in all its editions.

We thus believe the Mercosul Biennial to have reached a state of maturity and professional growth, and to have acquired significant importance as a platform for the display of contemporary art production. Moreover, the relevance of an exhibition such as the Mercosul Biennial is increasingly to place art within reach of the people, be they specialists or not, through its mission of educating new generations through artistic sensibility and educational actions.

**Victor Hugo**

*Rio Grande do Sul State Secretary for Culture, Tourism, Sport and Leisure*

---

## **A BOLD BIENNIAL, AN AUSPICIOUS BIENNIAL**

If you are reading this, believe me: the 11<sup>th</sup> edition of the Mercosul Biennial fully establishes the event as the high point in the Rio Grande do Sul visual arts calendar.

Historic in its conceptual significance and bold in form, everyone working for a more meaningful culture should welcome this 11<sup>th</sup> edition far beyond its resistance to the hard times we are all facing as artists, cultural producers and civil society. Nothing is easy when it comes to culture, and so we should praise an initiative such as this, which is artistically so relevant.

At a time when exhibitions and performances are subject to intense discussion and censure, we should be aware of the programme for this Biennial and its stimulating support for freedom of expression. Without offending anyone, without entering into dubious controversy, the Biennial aligns itself with the sole and essential way of confronting alienating discourse: with the right measure of information, boldness and determination, accompanied by artists and creators, and with content that is highly provocative aesthetically and politically.

No event of this scale occurs by itself. A huge team works behind the scenes to enable the Biennial to reach an impressive audience in need of relevant events. But it should be noted that no event or team of this scale achieves its desired results without the firm direction of someone with vision, determination and tireless effort. That "someone" at the Biennial has a name and surname: Gilberto Schwartzmann. Gilberto's work has been extraordinary. No amount of praise can encompass the scale of his efficiency and enthusiasm in relation to the Biennial.

By featuring the "Atlantic Triangle", the Biennial foregrounds movements and minorities that have always merited space and resonance. Art itself has, since the dawn of Western civilisation, been subject to countless attempts at classification. Its role is precisely to disrupt the chorus of contentment, as the poets Torquato Neto and Wally Solomon would say.

The impact of this achievement will be measured in the years to come. From whatever angle we consider the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial, be it artistic, social, political or inclusive, it deserves a standing ovation. Concept, curatorship and organisation – they have all contributed to make this edition into an historic event.

Long live our Mercosul Biennial!

### **Luciano Alabarse**

*Municipal Secretary of Culture  
Porto Alegre City Council*

---

## **LIMITLESS TRIANGLE**

On a sheet of paper with the outlines of continents bathed by Limitless Triangle

On a sheet of paper with the outlines of continents bathed by the Atlantic, Alfons Hug sketched names, regions and circumstances that led him to choose the theme and the artists included in this contemporary art exhibition.

The vision of the curator of the "Atlantic Triangle" is thus revealed. The theme chosen for the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial is a metaphorical representation of the three main human migration flows that form our cultural identity, an identity which is still taking root.

And to understand what is brought to the surface by art, in response to these human movements across the Atlantic Ocean, ones eyes must be cast further beyond this map.

The works included in this edition of the Mercosul Biennial allow visitors to recognize the curator's concern – and that of his skilled adjunct curator, Paula Borghi – to bring together artists and works that project us beyond the boundaries of Latin America.

And it could not be otherwise. To reveal traces in the art produced by those who sail the seas of the "Atlantic Triangle", one must regard it as an imaginary bridge without territorial boundaries that ends within ourselves.

How can a country such as ours, that received the largest contingent of African slaves to arrive in the Americas, deliberately cultivate the invisibility of black people in culture and art? If we do not face issues such as this, we will never be a true nation.

For those and other reasons, the inclusion of an impressive number of works by African and African-Brazilian artists is of major importance: as is the opportunity for us to hear the sounds of indigenous dialects in the main nave of a church, or project metaphors about time in the centre of a public square.

But if the exhibition aspires to contemporaneity, other wounds also need to bleed, such as intolerance, inequality and the restriction of freedoms. For the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial to fulfil its role, even in a contrary direction, it should not just display the beauty of art, but also use it to provoke tensions and unfamiliarity.

It is therefore urgent to safeguard the libertarian quality of art; so that it can achieve its atavistic destiny of removing us from comfort and propel us to the heights of explosions of the sublime. Through beauty, we can discard the predictable, so that, now free, art can help us to understand our times and the directions in which the new winds are blowing.

### **Prof. Gilberto Schwartzmann**

*Director-President of the Mercosul Biennial Foundation  
President of the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial*

---

## THE ATLANTIC TRIANGLE

Alfons Hug

Having focused primarily on Latin America in the past, the 11<sup>th</sup> Bienal do Mercosul is now turning its attention to the Atlantic region as a whole, or more precisely to that magical triangle in which America, Africa and Europe have been fatefully intertwined for the past 500 years.

While all oceans are gigantic repositories of history and culture, none surpasses the Atlantic in its accumulation of dramas and turbulent events that were to change the course of global history for ever.

Ever since it was first crossed in 1492, the Atlantic has been the scene of constant border crossings, including the border between the Old and the New World. Its western coast had long been unknown, and even its discovery was nothing but a misunderstanding, the first European seafarers believing that they had found India. Indeed, the anglophone islands of the Caribbean are known to this day as the *West Indies*.

The Atlantic Ocean also saw the biggest migration movements in human history, both voluntary and involuntary in nature. More than 60 million Europeans, to whom Goethe proclaimed "America, you have it better", fled from poverty in search of a brighter future in the new territories of the West, while at least twelve million Africans were transported as slaves to Brazil, the Antilles and the USA.

As if the boundary between the Old and New World were not sufficiently dramatic already, Spain and Portugal included another line in the Treaty of Tordesillas (1494) that was to have far-reaching political and cultural consequences and separated Brazil from the rest of South America.

Tordesillas served not only to demarcate the Spanish and Portuguese spheres of influence in the Atlantic, however; it also expressed a desire – in an unparalleled act of hegemonial hubris – to claim the entire western and eastern hemispheres, from the North Pole to the South Pole, for themselves; the former for Spain, the latter for Portugal.

Portugal was not so much interested in America as in its profitable territories in East Asia, and above all the Moluccas. And to enable these islands to be reached safely by sea, Portugal began establishing staging posts along the entire West African coast at the end of the fifteenth century, which in turn allowed Africa to enter the Atlantic stage.

These advances were made possible by two technical innovations whose importance should not be underestimated: the development under Prince Henry the Navigator of a new type of ship in the fifteenth century – the caravel with its lateen sails – and of an astronomical system of navigation that allowed the southern hemisphere to be reached for the first time.

At the heart of Lagos in Nigeria lies the so-called Brazilian quarter, a district that is reminiscent of the old city of Rio de Janeiro or Salvador, Bahia. It was established in the nineteenth century by the *retornados*, former slaves who had returned from Brazil. Accounting for more than 10% of the population in around 1880, they were soon to belong to the city's elite and still have Portuguese surnames to this day. Even a carnival association still exists. There was a similar return migration to Benin, Togo and Ghana, and to Liberia and Sierra Leone in the case of former North American slaves.

For the *retornados*, known in the Yoruba language as *amarô*s or *agudas*, the name Africa signalled a promise – the promise of a restoration of history and mercy. Their origins lay not behind but ahead of them.

Constructed by Brazilian master builders, Water House, Eburn House and Shitta Bey Mosque, as well as other monuments to the old Lagos – all of which have suffered from the ravages of time – are of course clinging on to a past that is at risk of being swept away by the megacity with its 22 million inhabitants.

As yet, however, a sense of nostalgia about this decline still pervades the Brazilian quarter.

In Lagos one can never be sure whether the people are building their city or whether they themselves are the building blocks of the city; and for each problem that is solved by its inhabitants, Lagos creates a new one in a never-ending sequence of afflictions.

The entire West and Central African coast is strewn with architectural testimony to the slave trade, be it Gorée Island in Senegal, Elmina Castle and the Brandenburg colony of Groß Friedrichsburg in Ghana, Ouidah in Benin, the ruins of Bimbia in Cameroon, the Fortress of São Miguel in Luanda and the so-called Point of No Return in Badagry, Nigeria. And to this day, the name of the Escravos River (the Portuguese word for slaves) in the Niger Delta bears witness to its dark purpose.

On the other side of the Atlantic, in Rio de Janeiro, the foundations of the former Cais do Valongo slave market were uncovered when construction was underway in preparation for the Olympic Games; more than one million slaves were sold here between the sixteenth and nineteenth centuries.

In recent years, a "Little Africa" has grown up around the Cais do Valongo, featuring galleries and Afro-Brazilian cultural centres. Since more than 50% of the eleven million Cariocas are of African descent, it is hardly surprising that the African legacy in Brazil has never been the subject of so much discussion as it is today.

Just a stone's throw from Cais do Valongo lies Morro da Providência, Rio's first favela and still the site of a black market for slaves in the early twentieth century. Searching for evidence there is almost forensic in nature, especially since a slave cemetery was also discovered in the area recently.

From the lofty heights of the Corcovado with its cool mountain breezes, it is only possible to guess at the nameless social dramas, the daily battles for survival in precarious economic circumstances, the latent violence and the psychological traumas that play out in the oppressive heat of the city far below.

In one of his songs, Gilberto Gil described this complex entity as "the paradox paradise", alluding to the insurmountable contradiction between natural beauty and human inadequacy. For Pablo Neruda, Rio was "an emerald produced from blood".

Rio Grande do Sul and the south of Brazil in general are commonly seen as the "white part of the country" on account of the mass immigration from Europe in the nineteenth century, especially from Italy and Germany. This ignores the fact that there had been slaves in Rio Grande do Sul since 1737, who were used primarily for the dreaded work in the *charques*. In fact, slaves accounted for 30% of the total population in the early nineteenth century – a higher proportion than in Rio de Janeiro or Salvador. To this day, the 130 quilombos in Rio Grande do Sul, five of them in the capital, are testimony to the African presence.

Porto Alegre is a typical Atlantic city, not only because the first settlers came from the Azores but also because its history reflects all the idiosyncrasies of this ocean in exemplary form.

The Brazilian quarter in Lagos, the old slave market in Rio and indeed the quilombos form the axis that is also known as the Black Atlantic: a complex network of centuries-old political, economic and cultural components on both sides of the ocean that extends from Rio de la Plata to New York and from Dakar to Cape Town. Strictly speaking, Europe should also be included in this, as it invented the slave trade in the first place and profited from the transatlantic triangle.

Post-1492, the Atlantic became a veritable hub, tying Africa, America, the Caribbean and Europe to one another in economic terms. Being the element linking regions that had previously been relatively autonomous, it became the driving force behind unparalleled changes in global history. People of African origin were at the epicentre of this new dynamic, for the complex of the Atlantic slave trade, whose central focus was plantation agriculture in Brazil, the Caribbean and North America, constituted an important link in the chain in terms of the emergence of modern capitalism. "Slavery is capitalism with its clothes off" (Paul Gilroy).

With the exception of Alaska and the North American Pacific coast, all American ports were essentially trading points for slaves – even cities of which one would not have expected this, such as Buenos Aires, Montevideo and Valparaiso. If the number of Argentinians of African descent is relatively small nowadays, this is primarily due to the Paraguayan War (1865), during which the black battalions were to all intents and purposes used as cannon fodder.

Today's primacy of the major cities of the north is thanks in large part to the profits derived from historic trilateral trade: weapons from Europe to Africa, slaves from Africa to America, sugar and cotton from America to Europe.

Although slavery was already considered the epitome of evil in the eighteenth century, and its conceptual antithesis – freedom – was lauded by Enlightenment thinkers in Europe as the most valuable commodity, the enslavement of millions of Africans continued to intensify to the point where the entire economic system of the West was dependent on it by the mid-eighteenth century, which paradoxically made the worldwide dissemination of the ideals of the Enlightenment possible in the first place. The exploitation of slave workers in the colonies was accepted as the inevitable course of the existing world by those same philosophers who elevated freedom to the natural human state.

Culturally speaking, the Black Atlantic of course became incredibly productive thanks to its diaspora, giving rise to a huge creolization process that spawned an intensive movement of religions, languages, technologies and arts. Entirely different views of nature, time and space changed and were reformed in an extremely dynamic system. The cultural diversity of the African slaves, comprised of hundreds of ethnic groups and languages, was in no way inferior to that of the indigenous population.

The New World is the meeting point at which the various cultural tributaries merge. It is the "empty land" in which foreigners from all corners of the world came together after the European colonists had decimated the indigenous population. Apart from the Indios, nobody originally belonged there – be they Europeans, Africans, Asians or Arabs. Strictly speaking even the original inhabitants were immigrants, as they came across the Bering Strait from North Asia 20,000 years ago.

The New World is the place where assimilations and superimpositions were negotiated and in which the diaspora settled in a *terra incognita*. It has become the embodiment of migration itself

– of travel, of a constant state of being on the move, and of an uncertain return home.

The Atlantic does not lead us to a country with a rigid national culture, in other words, but to one of fluent, hybrid forms. The openness of the ocean facilitates both interdependence and movement. And the irresistible power of the ocean may perhaps be an alternative form of power, one that overturns traditional notions of territorial sovereignty.

In this light, the refugee boats from North Africa that are currently landing in Lampedusa and Sicily perhaps deserve to be viewed differently. Or are they only supposed to refute Herodotus, who wrote the following more than 400 years before Christ?

*Each year, sparing neither lives nor expense, we send a ship to Africa to find an answer to the questions: Who are you? What are your laws? Which language do you speak? But they never send a ship to us.*

The flight of African refugees is a delayed response to the Congo Conference in Berlin (1885) that saw Africa divided up among the European colonial powers. To this day the continent continues to suffer from the consequences of the borders drawn at that time.

One would do well to bear this colonial arbitrariness in mind when looking at the latest north-bound exodus of refugees. Taking on almost biblical dimensions, it is fed by rural depopulation, climate change, internal conflicts and not least by an unprecedented demographic dynamic that will see the continent's population increase four-fold from 1.2 to almost 5 billion during the course of this century. The UN estimates that Africa will account for roughly half of the global population by the year 2100.

By that time Lagos, a megacity that is currently the world's fastest-growing metropolis, may well be the world's largest city. With a population of just 500,000 in 1950, Lagos already has 22 million inhabitants today.

This demographic shift, one that is already making its presence felt in the form of gentle tremors and will pose unimagined challenges for the world, is all the more amazing when one considers that Africa's population stagnated to all intents and purposes from the seventeenth to nineteenth centuries as a result of the slave trade.

While the world's great dramas took place primarily in the South Atlantic until the nineteenth century, they switched with a vengeance to the North Atlantic in the twentieth century.

These disasters happened with ever-increasing frequency, with the result that the twentieth century can be described as a "short century": First World War, Russian Revolution, Second World War, Cold War and Iron Curtain, Warsaw Pact and NATO etc. It is curious that the emergence of political alliances such as NATO was also reflected in art. From the 1960s, a hegemonial North Atlantic aesthetic developed – initially on the New York-Cologne axis, which was later expanded to include London and Berlin – that resulted in exhibitions such as the Documenta or the Venice Biennale always being dominated by artists from NATO countries until well into the 1990s. The political and military principle of allies and non-allies was transferred also to art, in other words.

Was western art thus also tribal art until recently?

### **African Art**

Modern Africa is experiencing time in compressed form like no other continent. It is only just 50 years old, making it only marginally older than the average age of its current population.



At the same time, it has still not opened itself up completely to industrialization; indeed, a large part of the economy continues to be based on bartering.

A noticeable upswing in art production has been observed in the continent's urban centres in recent years, however. Africa, the last continent to do so, has now also become part of the global art scene – with all the advantages and disadvantages that this entails.

At the same time, several biennales have been established in Africa itself, such as those in Dakar, Johannesburg, Marrakesh, Bamako, Cairo, Kampala, Luanda, São Tomé and Lubumbashi in Congo. In addition, there are a number of centres of contemporary art and art fairs in almost all of the region's major countries.

As such, contemporary African art has dispensed with two long-standing preconceptions, one being the stigma of handicrafts and "airport art", the other being ethnological attributions.

As is the case everywhere in the world, contemporary art in Africa also finds itself in a permanent process of creative renewal. Even though the consequences of colonialism cannot be denied, one must nonetheless not underestimate the importance of artistic exchange within the framework of the transition from the colonial to the postcolonial eras, nor in this context the reaction of the artists to the period before independence.

It will come as no surprise that a continent of the size of Africa has produced a wealth of aesthetic archives that have their roots in at least three legacies: the indigenous culture, Christianity and Islam, which in the case of Nigeria for example coexist at extremely close quarters. The states at the Gulf of Guinea are home not only to at least 1,000 different ethnic groups, but also to anglophone, francophone, lusophone, and even Hispanic and Arabic elements.

Between Senegal and South Africa, Sudan and Angola, modern African identity is shaped by a wide variety of cultural encounters and interactions, as well as by exchange processes and acculturations. While these phenomena initially affected Europe and America, the latest processes of globalization have seen them widen to include China, India and the Persian Gulf. African art is thus caught between and shaped by a range of different archives: traditional and modern, colonial and postcolonial, local and global, cosmopolitan and those influenced by the diaspora.

Unlike western art, which is embedded in – indeed shoehorned into – a rigid succession of stylistic movements, contemporary African art has the advantage of not having to comply with any particular canon, and is allowed to focus strictly on the here and now.

To understand the extremes that characterize the Africa of today, it is worth comparing São Tomé and Lagos. The former is one of the continent's smallest and most peaceful countries, while the latter – only an hour away by plane – is Africa's largest city with a population of 22 million, a metropolis that during the next generation is set to become the world's most populous city as the number of its inhabitants is increasing by 80 per hour, that is to say by 2,000 per day or 700,000 per year.

While washerwomen in São Tomé and the neighbouring island of Príncipe spread out their colourful bedsheets by the river amid century-old cocoa plantations, the massive city of Lagos with its insatiable appetite chews up and spits out anyone who gets in its path in their daily battle for survival.

Whereas São Tomé, this equatorial idyll, has fortunately remained unscathed so far by the oil boom in the Gulf of Guinea, Nigeria is a good example – indeed perhaps the only one apart

from Venezuela – of the seismic shifts that occur in a society that has pinned its hopes on the rapid accumulation of wealth, discarding all of its values in one all-consuming potlatch in the process.

The biennale will show an old propaganda film from São Tomé that Portugal used more than a century ago in a bid to persuade a sceptical Europe of the benefits of its colonial administration. It almost gives one the impression that the island was more heavily involved in global trade back then than it is today. Just one aeroplane per day manages to maintain contact with the outside world – either a blessing or a curse, depending on one's point of view.

## The exhibition

Despite certain historical reference points, the biennale is all about a contemporary configuration of cultural dynamism and interdependence within the Atlantic triangle.

The actors in this transatlantic quest for clues are 70 artists from all three continents, who explore the cultural tensions and relationships within the triangle. They aim to discover which innovative forces in the interplay of America, Africa and Europe can be mobilized today.

This pluricultural triangle, which is open to all sides and characterized by an extremely high absorption capability, gives rise to the tension and cultural dynamism that the Brazilian avant-gardist Oswald de Andrade already described in his 1928 "Manifesto Antropófago". The Atlantic also spawns that creolization to which Edouard Glissant refers when he talks about the "composite" South American and Caribbean culture that differs fundamentally from atavistic monocultures which are traditionally based on exclusion.

The artists are interested in precisely those points of contact at which indigenous, European and African cultures converge and where, as a result, a new American amalgam is created. This fusion is far from complete, especially since influences from other cultural areas have also been added.

However, contemporary art is also exploring the thorny issue of the Atlantic triangle by addressing those conflicts and problems that arise when different civilizations and social strata collide.

The biennale is focusing on the following five topics:

1. Atlantic crossings
2. African roots
3. Indigenous culture
4. Migration and diaspora
5. Individual and society

The 11<sup>th</sup> Bienal do Mercosul is concentrated in the historic centre of Porto Alegre and taking place at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, the Memorial do Rio Grande do Sul, the Santander Cultural and the Praça da Alfândega. Just a stone's throw away is situated the church Nossa Senhora das Dores, where a large-scale sound installation featuring eight Nigerian and an equal number of indigenous Latin American languages will be presented.

As part of the research for the biennale, exhibitions involving twelve artists were already staged in the Brazilian quarter of Lagos and in the Saracura cultural centre in Rio de Janeiro in the first half of 2017. Other artists conducted research in the quilombos of Rio Grande do Sul. One focus this time is on African and Afro-Brazilian art, which will be presented for the first time in such a concentrated fashion at the Bienal do Mercosul.

## Cartographies produced by the artists

A complex cartography of the Atlantic emerges in the works of the artists from three continents. Historical approximations collide harshly with modern-day realities, the Tropics with temperate zones and documentary strategies with poetical approaches.

In this context some amazing shifts in perspective are possible, such as when a European artist engages with ancient African iconography, or when an African artist explores European social phenomena. Such an exchange becomes particularly productive when for instance Afro-Brazilian artists conduct research in West Africa, or when Africans work with Brazilian finds.

Our map of the Atlantic is dotted with artistic positions that extend from the North Sea to the Antarctic and from the east coast of North America to southern Africa. The biennale even touches upon that heavily disputed region in which Atlantic civilization comes face-to-face with the ancient silk road of Western Asia and its religions, values and moral concepts.

In all pressing political and social questions that may arise as subjects time and time again, however, the biennale always insists on the intrinsic meaning of aesthetic and poetical processes that are abstracted from everyday life and its loquacity and can therefore construct an alternative world. The more dramatic the events, the more important the form of the artwork becomes.

## Vanishing languages

Of the world's 6,000 languages, 2,000 are to be found in Africa, and in turn 500 of these are to be found in Nigeria alone.

This puts the country in third place worldwide after Papua New Guinea and Indonesia in terms of language diversity. By way of comparison, Europe boasts only 120 languages.

In addition to the three major languages of Hausa, Yoruba and Igbo, each of which is spoken by several million people, there are dozens of minor languages that are at serious risk of disappearing. 152 languages have fewer than 5,000 speakers, which is the critical minimum number if a language is to be preserved.

The languages Basa-Kontagora, Kiong, Kudu-Como, Lere and Njerep are spoken by fewer than 100 people and will consequently vanish for ever within this generation.

However, even the major languages of Yoruba and Igbo are at risk in the long term because English and Pidgin English continue to advance inexorably in their role as a lingua franca and many families no longer cultivate their indigenous languages.

This linguistic impoverishment goes hand in hand with a loss of identity and social disintegration. Even leading Nigerian intellectuals talk of self-enslavement.

The indigenous population of Latin America comprises approximately 28 million people, that is to say 6% of the overall population. Amerindian languages are widespread in all 20 countries with the exception of Uruguay, Cuba, Haiti and the Dominican Republic, with a total of roughly 600 being spoken, i.e. 10% of the world's existing languages. Roughly a third of these is at risk of extinction, while another third is facing a critical situation. While the languages of Quechua (Peru, Ecuador, Bolivia), Guarani (Paraguay), Aymara (Bolivia, Chile, Peru) and Nahuatl (Mexico) have several million speakers each, fewer than a thousand people speak Arara (Brazil), Boruga (Costa Rica), Pipil (Honduras) and Chorote (Argentina).

Whereas more than 160 languages are spoken in Brazil, only a handful are spoken in some Central American countries. 85% of

the languages originally spoken in 1500 have already died out. Indeed the Yamana language in Tierra del Fuego is only spoken by a single person: Cristina Calderón, who was born in Puerto Williams (Chile) in around 1938.

It is noteworthy that recent years have seen contemporary art turn its attention to our historical legacy. It appears as if contemporary artists no longer trust themselves to resolve the pressing problems of the present day on their own. It is almost as if there were a secret agreement with the old masters, an echo whose power is felt throughout the centuries. If so, we would have found ourselves a loyal companion and would not be left to rely solely on our own ideas.

At the same time, art is also increasingly incorporating scientific methods of collection, archiving and classification. Even Alexander von Humboldt himself had attached great importance to the "aesthetic treatment of natural historical objects" and to the unity of art and science. On multiple occasions he used the expression "natural painting", thus defining an iconographical approach upon which today's artists can build.

When selecting the languages, it was not only the historical and cultural importance of the language and ethnic group that played a role, but also the degree of its endangerment and its aesthetic appeal. Furthermore, the artists determine the topic and the type of text (e.g. fiction, fable, prayer, theatre play, academic work).

When visitors enter the Nossa Senhora das Dores church, they initially perceive an undefined polyphonic murmuring of all voices, a carpet of sound that recalls a collective prayer; as they then approach the individual loudspeakers, they hear each individual language in clearly audible form.

This radical reduction of the installation to a mere audio experience requires intense concentration on the part of the visitor. The greater the extent to which listeners are willing to immerse themselves in the cosmos of rare languages, the more they will be able to dispense with visual elements. It is also remarkable that all artists collaborate on a collective project that is characterized by neither hegemony nor hierarchy.

Every time a language dies out, we not only lose a valuable linguistic legacy but also an authentic view of the world and environment.

All the human lives that have passed do not outweigh the loss of a language, for a language is needed to announce the death of a person.

---

## TALES OF THE ATLANTIC

Paula Borghi

**It's Calunga, yes! It's Calunga! /Old black man told me, old black man told me / Where lady liberty lives / There are no shackles or masters\***

The musical theme for *Paraíso do Tuiuti*, runner-up at the 2018 Rio de Janeiro carnival, was the history of Brazilian slavery from colonisation to the present. In celebration of 130 years since the *Lei Áurea* abolished slavery in Brazil, the samba school acted out that history, indicating the active racism in Brazilian society and difficulties faced by Brazilian workers. There is a latent need to address such issues and art is one of the most effective ways of doing so. This is demonstrated by the impact of the parade, which a few hours later went viral on the Internet, appearing as the most watched video on YouTube Brazil and the most commented topic on Twitter, for example.

What took place in February 2018 was not an arbitrary event: there is a clear urgency to address issues that are still concealed. Yet it is surprising when elements of performance and entertainment manage to communicate so powerfully events that are still kept silent. This force makes art, be it popular or contemporary, one of the principal ways of opening wounds and purging conflicts that are far from healed.

It is no accident that the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial opens with a performance of *Baile Show* by Rio Grande do Sul artist Romy Pocztaruk, which celebrates the persistence of street culture as an artistic force of freedom. In partnership with the percussion section from the Imperatriz Dona Leopoldina samba school and singers Felipe Cato and Valeria Houston, Romy Pocztaruk pays tribute to carnival, to the samba, to cultural diversity and to the *Paraíso do Tuiuti* samba school itself. Which is why to speak of the carnival here is also to speak of the Mercosul Biennial, to think of them both as manifestations that address related issues. And this impetus of addressing a history filled with trauma also contains the voices of many, be it through carnival or through an exhibition of contemporary art.

### The Atlantic Triangle

*The Atlantic Triangle* outlines the union of Africa, the Americas and Europe in one single narrative, focusing on how Brazil has been shaped and reshaped in this complex story. It involves looking to the Atlantic and using art to see its stories unfold – those from the past and much from the present.

From a cultural viewpoint, the meeting of indigenous, European and African cultures formed the basis for shaping the culture of the Americas, many Americas. Cultural diversity is a crucial factor for understanding this triangular relationship, yet one should not be naive about the violent historical processes that constructed it. Focusing on colonial exploration in both Africa and the Americas since the 16<sup>th</sup> century, the voyage of this great Calunga brought the winds and currents which opened seaways that changed the history of the world. The migratory currents that have narrated this Atlantic triangle for more than 500 years, be they voluntary or involuntary, are marked by great sadness and pain.

The forced migration of Africans enslaved by colonisers (regardless of whether they are Portuguese, English or Dutch, etc.) is one of the crucial factors for understanding the construction of the Americas, since “the more distant and isolated are the slaves from their native community, the more complex will be their change as a factor of production, the more profitable their activity”. In Brazil the

enslavement of Africans was more efficient in economic terms than was the enslavement of native peoples, although the relationship of the Portuguese to the indigenous inhabitants was no less brutal.

It is not possible to be certain about the exact number of enslaved Africans brought to the Americas, but it has been estimated that around 10 million people were forcibly removed from their homelands, of which 6 million went to Brazil. The figure is uncertain not just because of lack of documentation, but also because of illegal trading. Comparing percentages with today, the African slave trade to the Americas displaced “the same” number of people as currently live in Portugal.

Accepting African slavery as one of the great holocausts in the history of mankind, there seems to be some conflict in noting how 18<sup>th</sup>-century European thinking managed to be both Enlightened and proslavery at the same time. Although the French Revolution of 1789 was based on ideals of liberty, equality and fraternity, the same protagonists argued that the African slave would only be aware of freedom through work or that the process of work would have a re-humanizing effect. This dichotomy of judgement allowed philosophers to encourage the free will of some and the exploitation of others.

Furthermore, the Brazilian colony's maritime trade was concentrated on the production of exchange values. It was more convenient to grow tobacco and manioc, or make *cachaça* cane spirit, for example, to exchange for adult Africans, than it was to invest in the production of food and their minimum living conditions. Enslavement was the great enterprise of mercantile capital; the barter of human beings and consumer goods carried the same weight on the scales.

Based on the trade of products in exchange for human beings, the maritime triangle between Europe, Africa and the Americas left its mark on the first three centuries of colonisation, when the African was considered as mere merchandise, an item marked by iron shackles and taxed by the crown. And to understand better how this black slave market operated, it is necessary to consider another force operating behind the caravels and their merchandise: a third power.

The church was so involved in human trafficking that in 1690 the governor of Angola included in legislation that the sale of slaves was committed only “to those who profess the law of Our Lord Jesus Christ to instruct them”. At the same time, not only were African religions forbidden on American soil, but captured Africans in their homeland were also subject to a series of rituals for forgetting their beliefs and origins.

As the historian Luiz Felipe Alencastro explains, “Father Antônio Vieira interprets the slave trade as the ‘great miracle’ of Our Lady of the Rosary: removed from pagan Africa, black people could be saved by Christ in Catholic Brazil (...) the Dutch adopted a similar doctrine: the Calvinism prevailing in their American colonies would save the souls of the black people transported there.” Indeed, religion continues to act as an important bridge towards syncretic relationships to this day.

Considering the direct reflections of these cultural and social reverberations today, the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial touches on diaspora movements from a contemporary and multicultural perspective. The force of creative practice in dialogue with history allows the exhibition to construct a line of thought that addresses issues related to an oceanic mixing of races in encounter with the arts. Looking attentively at migratory flows, it seeks to consider the relationship between individual and society and human behaviour and its organisation based on the crossing of that Atlantic.

The city and its individuals, the memory of that enslaved body (so that it should never again be found in such conditions)

and the persistent strength of Amerindian peoples through centuries of genocide, are some of the highly important discussion points for understanding the 21st century. Fortunately, such issues are finding more space throughout the world, as demonstrated by the Paraíso da Tuiuti samba school. Neglected issues need to be addressed in a more sensitive manner, looking at other protagonists.

### Remaining *Quilombo* communities

From the period of slavery to the present, *quilombo* communities established by fugitive slaves have established themselves as areas of egalitarian resistance. In addition to being key representatives of the history, strength and struggle of Afro-Brazilians, generations of *quilombo* residents operate in a family and community network, and it is common to see an interracial relationship between community inhabitants.

The Areal da Baronesa and Família Silva *quilombos* in Porto Alegre are examples of how these structures – now incorporated into the urban area of the city – persist against policies of erasing history, sanitisation and gentrification. In consideration of their cultural and social importance, São Paulo artist Jaime Lauriano and Brasília artist Camila Soato were invited by resident artists in dialogue with some of the *quilombo* organisations in Rio Grande do Sul, a state with 60 *quilombo* communities certified by the Fundação dos Palmares.

Jaime Lauriano worked during the month of March with *quilombo* communities in Porto Alegre and Pelotas. He began with the Família Silva in Porto Alegre, situated in a neighbourhood with the highest land prices in the city, which has been persecuted, threatened and attacked by agents of property speculators for decades. Moving to the rural area of Pelotas, Lauriano worked in partnership with Patrick Chagas, an inhabitant of the Vó Elvira *quilombo*. The result of this experience was brought together in the exhibition “Terra é poder” [Land is power] at Casa 6 in Pelotas, with photographs of Vó Elvira inhabitants, their statements and craftwork.

Meanwhile, Camila Soato’s residency took place at Areal da Baronesa (Porto Alegre), which is recognised as having largely been constructed by the power of feminism handed down from generation to generation, through the work of women who, in addition to being housewives, were the family breadwinners, mostly by taking in laundry. Today the community is praised for its social activities, including the children’s percussion group Areal da Baronesa do Futuro, which demonstrates the importance of carnival in the construction of identity and social self esteem.

Soato ran a painting workshop in association with the Associação Comunitária e Cultural *Quilombo* do Areal [Areal *Quilombo* Community and Cultural Association] for a group of around 20 Areal inhabitants, all women, aged from 10 to 80. The result of this residency came together in a group exhibition at the association premises of all the paintings produced at the workshop.

The exhibitions organised by resident artists Jaime Lauriano and Camila Soato in collaboration with *quilombo* organisations are essential for understanding *The Atlantic Triangle*, acting as an invitation to discover a neglected reality.

And so, entering the waters of the Atlantic and the surprising power within them, the 11<sup>th</sup> Mercosul Biennial has constructed this intense and creative exhibition, and also recognises the triangular connection between carnival, contemporary art and *quilombo* communities.

\*Extract from the samba lyrics for Paraíso do Tuiuti 2018 – Meu Deus, Meu Deus, Está Extinta a Escravidão. [My God, My God, Slavery is Abolished]

---

## THE LAND OF POSSIBILITIES

Simon Njami

Of all the origins that have been ascribed to the Atlantic Ocean’s name, my favorite comes from Herodotus’s description of the Numidian people of the Atlantes, who inhabited the North African shores of the ocean in question and the mountains of the Moroccan Atlas in northwestern Africa. Even if it has no real impact on what would come next, to me, the fact that Africa is at the origin of the name of the ocean that would play such an important role in its own destiny seems like the perfect illustration of one of those ironic twists of fate that history sometimes produces.

The other fact that fires the imagination is that beyond Cape Bojador (Western Sahara), the African coast was inaccessible to European explorers, including the the Ancient Greeks and Romans, all the way to the late Medieval era. Long before Conrad and his “heart of darkness”, those explorer’s nickname for this ocean was the “Green Sea of Darkness”. In 1434, the Portuguese navigator Gil Eanes became the first to sail beyond the Cape and return to Europe with his ship. He paved the way for others to reach India by sailing around the African continent. The first modern crossing of the Atlantic was done by Christopher Columbus and his crews, who reached the Bahamas in 1492. Pedro Alvarez Cabral reached Brazil in 1500; and in 1520, Fernand de Magellan crossed the strait that now bears his name. Those names, and so many others, are meaningless today, aside from cropping up in pages of history books: pages whose significance seems remote from our contemporary preoccupations; and yet, they were the first to contribute to forging the modern legend of the Atlantic. For there exists a clear ‘before’ and ‘after’ the so-called “discoveries” of the fifteenth and sixteenth centuries.

The legend of the Atlantic lives on in the minds of a great many people. The ocean acts both as a physical and mental border and as a prism through which two opposing memories are revealed in a distorting mirror. On one side are the memories of the “conquerors”, who embarked on an adventure that has been tinged with outrageously romanticized mythologizing. In reality, they were hardly flamboyant heroes, far from it, in it. Most of those who headed to the New World were outcasts, rejects from the society they were born into: prostitute, murderers, convicts and the like. The offer was hard to refuse. By embarking, they wiped their slates clean, recuperating their lost reputations and dignity, and who knows, maybe even finding fortune. On the other side were the native populations who would be viciously slaughtered, and the shiploads of slaves displaced from Africa to toil on New World plantations. Despite the passage of time, a gulf, a nearly insurmountable antagonism, lies between those two stories. How that schizophrenic history is written is of the utmost importance.

Between those two contradictory realities, the symbol still dwells (at least for those whose ancestors suffered the throes of slavery), of the Middle Passage, which has achieved mythical status. The Middle Passage surely deserves to be examined in a less Manichean way in order to be able to analyze it outside of the traumatism of slavery. For before it was the space that descendants of slaves claim as a place of memory that bears witness to the suffering of an entire people, it was first a

no-where, as are all the “middles”: an intersection whose outcome would be determined only in hindsight. Although it is now claimed by black American populations, the original reference was from a European point of view.

The Middle Passage represents the crossing from Africa to America. The name comes from the fact that it corresponded to the middle leg of the transatlantic slave-trade route. The first part, or ‘Outward Passage’, was from Europe to Africa; then came the Middle Passage, and finally the ‘Return Passage,’ the last leg of the journey back to Europe from the Americas. The Middle Passage was the one that affected Africa most directly, because it was the one concerning the deportation of Africans. They came from different countries, spoke different languages, arrived from different cultural spheres. They had no idea what awaited them at the end of the journey, a journey that took six to eight weeks on average. The 1788 Dolben Act regulated the number of slaves in proportion to the size of the boat. There are few first-person accounts of the Middle Passage written by African slaves, simply because few of them knew how to write. One of the rare eyewitness accounts we still have comes from Olaudah Equiano, who wrote, “The shrieks of the women and the groans of the dying, rendered the whole a scene of horror almost inconceivable”, in his autobiography, *The Interesting Narrative of the Life of Olaudah Equiano*, published in 1789. For many, death was preferable to the unknown during that terrible crossing.

How that unspeakable horror could have been committed is surely one of the reasons why the Middle Passage represents such power. But that power must not be vested in the men who were responsible for the horror. Those men, despite their illusion of superiority, were nothing more than spineless beasts fighting for their own survival. Rats who should have bowed down before the nobility of those they targeted. “Now from these two necessary properties we have given, the fact may be explained that every individual, though vanishing altogether and diminished to nothing in the boundless world, yet makes itself the centre of the world, has regard for its own existence and well-being before everything else; indeed, from the natural standpoint, is ready to sacrifice everything else for this – is ready to annihilate the world in order to maintain its own self, this drop in the ocean, a little longer. This disposition is egoism...”

As long as he was defined as human, i.e. “white”, the most insignificant being in the world saw himself, not only as a redeeming light that illuminated all around it, but as the only center of that all. For the negation of the other represented a tool that was too useful to allow oneself to abandon it without a fierce struggle. The West – and its history bears witness to this – has always been ready to destroy the world, provided the destruction was in the West’s own interest, because aside from itself, that much-vaunted world didn’t exist. In the West’s eyes, nothing counted but the vast and supposedly virgin expanses, and the fabulous riches they contained. The conquerors – and this surely explains that part of guilty shame – headed off in search of spaces that would allow them to resolve a social equation. To do that, they exploited “innocent” beings to assert a humanity that, at home, in their “charnel nest”, they lacked. Hegel and his a-historicity of Africa are not far. That will for power could not burden itself with the slightest scruple. They knew neither religion nor law... other than the urge to realize their “heroic and brutal dream”:

*Like a flight of gyrfalcons far from the charnel nest  
Weary of bearing their haughty woe,  
From Palos de Moguer, seamen and captains go,  
They left, drunk on a heroic and brutal quest*

*They would conquer the fabulous treasure chest  
That Cipango ripened in his distant mines  
And the trade winds their antennae would incline  
To the mysterious outer limits of the west.*

It is that heroic and brutal dream that, now as in the past, is opposed by the vital force that brought forth, from the most hideous atrocities, the Creolization that now places former slaves in a Middle Passage of another kind; now it is a passage or a place that concerns them first and foremost, and that is not subject to European voyages. It is a post-slavery passage, built of resiliency and resolve. It is the story of a broken memory whose pieces do not gather together to recreate the same, but which, in the midst of the ruins and the holes in the memorial fabric, forges an active memory. That passage is the land of new men, to quote the expression Fanon coined about decolonized peoples – who belong to neither of the worlds of which they are the poisonous fruit. It is a world within which references are intertwined, or even canceled, in a phenomenon of ebb and flow, to revisit Pierre Verger’s terminology. In Ouidah, I was present when a Houngan and a Babalawo met, concretizing a transatlantic moment of a new kind: the Brazilian priest had preserved a liturgical Yoruba so pure that his Beninese counterpart could barely understand him. It was the living illustration of the magical way in which memories can replace each other in a constant backing-and-forthing. Hierarchies are overturned, or better yet, abolished. The man who thought he was of high rank has fallen from his seat. Mandela and Obama are much more powerful symbols than Columbus or Cortez now. This new Middle Territory is the place of an appeased absorption that reveals the inanity of classifications. The man of high rank’s time is up.

“The man of high rank is originally only an explosive individual (all men are explosive, but he is explosive in a privileged way). Doubtless he tries to prevent, or at least delay the explosion. Thus he lies to himself by derisively taking his wealth and his power for something that they are not. If he manages to enjoy them peacefully, it is at the cost of a misunderstanding of himself, of his real nature. He lies at the same time to all the others, before whom on the contrary he maintains the affirmation of a truth (his explosive nature), from which he tries to escape...”

The man of rank is obviously the Colonizer. The White Man, who, from the vantage point of his exclusive universalism, looks down in judgment on the world and grants himself property to swaths of land (lands, animals and humans taken as a whole). But Bataille emphasizes the lie that is inherent to the colonial enterprise. An ontological and egotistical lie, which, once again, applies to him alone. The other kind of lie that he also resorts to is more pernicious, insofar as he aims to be loved by those he despoils. The moral or ethical side that still subsists within him makes him want to justify that lie, which he can not be fooled by, to the other, even though he denies that other’s very existence. Paradox: it’s a bit like Robinson acknowledging Friday’s moral superiority while treating him like a slave. Schopenhauer highlighted two strategies that can be applied to the system of conquests, “As regards the doing of wrong generally, it occurs either through violence or through craft; it matters not which as far as what is morally essential is concerned.”

Schopenhauer uses the term *craft* which he explicitly associates with “lies” – a word that crops up frequently in Bataille’s writing too. Because the entire colonial enterprise is predicated on those elements. Lies, when gold and diamonds are traded for worthless trinkets; and violence, when beings would defend their own rights. Lies, too, when an attempt is made to give an appearance of legality to one’s actions, and when one hides behind a right that isn’t applied universally. It is as though the robber asks the robbed to provide proof of the robbery, based on criteria that don’t exist for him. It adds up to imposing one’s own will and laws on someone who has no reason to submit to them.

This injustice is a two-edged sword that produces two victims: the one who commits it and the one who is subjected to it. He who commits it, conscious of his act, is condemned to intransigence, for in his heart of hearts, he knows that the day will come when the dispossessed will claim their due. As to the dispossessed, he lives for the day when his rights will be reestablished. And the energy that drives him knows no bounds. He is both ready, and has the moral right, to go to the uttermost extremes: “Kant makes the fundamentally false assertion that apart from the state there would be no complete right of property. It follows from our deduction, as given above, that even in a state of nature there is property with complete natural, i.e., moral right, which cannot be injured without wrong, but may without wrong be defended to the uttermost.”

We speak of the ocean, but in the minds of both groups, the ocean often doesn’t have the right to the main role. It appears as a necessary evil. A thing whose only true function is to create a connecting thread between two lands. Because the land, its ownership, its legitimacy, has acquired a perhaps overly great – albeit real – impact on identity. It hinders the metaphoricality of the peoples to whom Homi Bhabha referred, by sedentarizing them and modifying the nature of their memorial DNA.

The land is an *alma mater*, a mother earth that feeds and cares for each of her children. It is also the core of every identity, the *heimat*, which designates both the country where one was born and the village where one grew up, as well as the house where one lived as a child, and even the one where one feels at home. Hence, when one is far from home, one has homesickness, “*Heimweh*.” There was a time when the German language contrasted “*Heimat*” to “*Elend*”: the other place, the foreign; the word also means “*misery*”. Our modern era has created new beings with no land of their own: the uprooted, whose lifeless bodies never stop swelling the waters of the Mediterranean. It is our duty to grant them the same compassion as to those who, historically, were strangers on their own lands, among whose number we must not omit – at the risk of offending a few people – those pathetic European characters who saw themselves as conquerors.

The earth is an abstraction, an intangibility that the materialists will never be able to grasp because the earth is an energy, a myth, a dream that slumbers deep inside us all that awakens at the least shock that could upset the balance of things. Where we speak of the Big Bang, the Aboriginals evoke *Tjukurrpa*, the dreamtime. The dream represents a fundamental element in Aboriginal culture. Everything stems from dreams. The dreamtime – which animist populations have in common, although in different forms – is the moment that precedes the earth’s creation. It is that space of latency in which anything is possible, and which produces everything. It is the force that animated the conquerors and the one that bore up the slaves and the native populations. It should never be forgotten – at the risk of getting

bogged down in the materiality of the present moment. The dream projects us outside of ourselves, and of immediate contingencies. It is not until after the dreamtime that Baiame, the First Being, dreamt the shape of the world as it is. The dreamtime is that inviolable and inviolate space that we can reach through meditation when the need arises, to wash the filth of modern times from ourselves. Everything you see incarnates just one and the same thing: the traces of the dream.

The sea as a horizon, as a line of convergence to escape the imprisonment of insularity. It represents both a pinnacle of imprisonment and the most pernicious of invitations to travel. Like José-Maria de Heredia’s Conquistadors, many westerners have dreamt of being conquerors. The Atlantic was synonymous with adventure, novelty, exoticism and more. What is left of that today other than bitter memories? Those lands of gold and spices are now but territories people dream of escaping from, and in many minds, America is no longer the land of possibilities.

The history connected to any “new territory” is a banal one. A history that we find from Cuba to Haiti. That quest for a necessarily better, more prosperous elsewhere... That quest for elsewhere constitutes, in and of itself, both an ethic and an aesthetic. A way both of living and of envisaging the world. How can we still cultivate the illusion of indelible belonging? Yet, on both shores of the ocean, it is hard to avoid the trap of a historical identity engraved in stone. Let us invent departures that have no purpose other than the departure itself, because, in every journey, one always returns, one way or another. Whether mentally, like the Africans transposed to America; or physically, meaning in the flesh, in a journey that needs no vessel. The utopian – i.e. a universalist, when you get right down to it, although not in the sense that the Enlightenment philosophers understood it two centuries ago, but rather in a less elitist understanding – dimension is a given that is inherent to the Atlantic. The heroic – from a certain point of view, obviously – conquest of centuries past is a bygone. With the exception of outer space, twentieth-century conquests were bloody and venal. The only conquests that are left to us now are dreams. Mirages. Lands that can not be found on any map. The Atlantic must give birth to a new generation of voyagers, a new universality that will abolish the gulfs that human beings have wound up confusing with the ocean.

### Simon Njami

*(Translated from the French by Regan Kramer)*

---

## THE HISTORICAL/CULTURAL DYNAMICS OF THE “ATLANTIC TRIANGLE”

Ambassador Alberto da Costa e Silva's book *Um rio chamado Atlântico: a África no Brasil e o Brasil na África* [A River Named Atlantic: Africa within Brazil and Brazil within Africa] (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000) is a fine collection of seventeen studies concerning the ongoing and varied relations between Africa and Brazil, looking at what occurred on both sides of the ocean, whose navigation and exploration led to the New World. The salt waters of the Atlantic provided passage for the merchant ships – mostly slavers –, people, produce, beliefs, ideas, styles, and technologies of European, African and Amerindian origins. The Atlantic world results from immeasurable cultural, social, and political trade and exchange between Africans, Amerindians, Europeans and the most varied of multi-ethnic groups. In one way or another, all Americans, from north to the far south, originate from migrations more or less distant in time, and from the interactions, struggles and reconfigurations produced by such migrations.

We are generally led to believe that human history results from institutions created and maintained in relative stability, according to rules established by territorial affiliations, common languages and customs, shared by groups with particular identifications. Historical records suggest the opposite, and it can even be stated that the dynamics of history actually result from successive and varied migrations, firstly from Africa and then from other continents, forcing encounters of different groups and migratory currents over time – suggesting that all people on the planet ultimately share Africa as the “cradle of humanity”, and that migrations constitute the main factor of historical/cultural diversification.

During the 500<sup>th</sup> anniversary of the history of Brazil, the geneticist Professor Sérgio Danilo Pena, from the Federal University of Minas Gerais Department of Biochemistry and Immunology, coordinated a series of studies using laboratory analysis to detect the genetic origins of the Brazilian population. The results appear in the book he coordinated, titled *Homo Brasilis: aspectos genéticos, linguísticos, históricos e socioantropológicos do povo brasileiro* [Homo Brasilis: genetic, linguistic, historical, and socio-anthropologic aspects of the Brazilian people] (Ribeirão Preto: Editora FUNPEC, 2002). The research is based on a laboratory analysis of the molecular structure of the genome from samples collected from thousands of inhabitants of cities from the five Brazilian regions, with one particular feature: all those who agreed to take part declared themselves white, according to the self-declaration criteria adopted by IBGE since the 1991 census. The results of this study of the genetic ancestry of the self-declared white population, showed small regional variations but were generally the same throughout the country. Analysis of the Y chromosome molecular marker results, related to paternal lines, or patrilineality, showed that most Brazilians (54%), shared great similarities with the male Portuguese population (63.4%). But when the molecular marker was mitochondrial DNA, related to maternal lines, or matrilineality, results showed a larger variety, but with a much lower genetic level of European descent (39%), while African (28%) and indigenous (33%) origins appeared in higher percentages.

Taken together, such results reinforced what social scientists and historians had been saying for some time: the entire Brazilian population, regardless of colour or ethnic origin, features different degrees of miscegenation. This miscegenation, however, occurred within inequalities between the different groups operating throughout our history: the contrast between European predominance in paternal lineages, and the indigenous in maternal lineages results from the unequal relationship between masters, Amerindians and African slaves, and this affected the whole population, including the portion that identifies itself as white.

### Indigenous Ancestry

As stated above, migrations occur during the whole history of humanity. They explain the occupation of the American continent at different times.

Although the Amerindians are identified as “originating peoples”, they settled in America after arriving from other continents. But that occurred in a very distant past, thousands of years before the arrival of Europeans and Africans, and the entryway for the first American settlers was not the Atlantic Ocean.

There are three possible explanations regarding the settlement of the first Amerindians on this continent. The least accepted one is that they came from Australia, on simple vessels across the Pacific Ocean. Another interpretation, also widely questioned, claims that they came from Malaysia, through the islands of Polynesia. The more accepted interpretation suggests that in some very distant past, the current Bering Strait was frozen, which enabled the passage of populations from Asia, through Siberia and Alaska, from where they gradually spread across the continent.

The most accepted interpretations concerning the initial date of American settlement suggest that it occurred between 25,000 and 12,000 BC. But some researchers, such as the Brazilian anthropologist Niède Guidon, indicate an even earlier date, at around 40,000 BC. Her hypothesis is based on the existence of different sets of inscriptions found in caves on the archaeological site of *Pedra Furada*, in the Serra da Capivara, São Raimundo Nonato, Piauí.

Different Amerindian groups have existed and still exist throughout the country and the American continent. These groups display customs, languages, and ways of life that differ from each other. They are residual nations that still survive and resist within the Brazilian nation-state: distinct groups which have created institutions for collective representation, such as the *Articulação dos Povos Indígenas do Brasil* [Articulation of the Indigenous Peoples of Brazil] (APIB), to resist the historical advance of the “whites” (the “*Entradas e Bandeiras*” pioneers from São Paulo, the invasive colonisation of the farmers and the current oligopolies that threaten their lands, and spiritual conquest by Catholics and Protestants).

At the times when native populations from different parts of the American continent first established contact with the “whites”, some societies were organised into more-or-less centralised states (Aztecs, Mayas, Incas), others practiced agriculture and livestock rearing and were organised into tribal confederations, while others had just begun the practice of agriculture and were organised into smaller communities based on the establishment of familiar relationships between villages and clans.

It is estimated that during first contacts with the Europeans in the early 16<sup>th</sup> century, over 1,000 groups of people, speaking 900 different languages, shared the space now known as Brazil.

Brazil today contains some 253 groups speaking 150 languages, distributed into four linguistic branches: Tupi-Guarani, Jê, Karib, and Aruak.

The main groups in the states of Rio Grande do Sul and Santa Catarina, are the Caingangue (Kaingang) and Guarani, contacted by the “whites” during the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries – which is the origin of their current leaders’ struggle for recognition by the authorities. Although their lands have been partially demarcated, a large portion of the area that once belonged to them has been occupied by cattle ranchers and other farmers, which is the source of the conflicts accompanying their recent history.

### European Ancestry

One noteworthy feature of the European occupation of Brazilian territory is its diversity. A Portuguese presence has existed in the southeast and northeast since the first explorations of the Atlantic shoreline. Further south, effective occupation began during the mid-18<sup>th</sup> century, involving different groups of European origin: Portuguese and Portuguese-Brazilians, arriving from Portugal and other parts of Portuguese America, but above all, Azoreans, people of Portuguese origin who had occupied the Azores and Madeira in the Atlantic Ocean.

From the 19<sup>th</sup> century, these migrants of Iberian cultural origins were joined by successive waves of migrants from Western Europe, especially from northern Italy and present-day Germany, but also from Poland – mostly to the southeast and south of Brazil. In this case, late Europeanization resulted from government policies and several incentives aimed at guaranteeing the predominance of white ancestry in Brazil. An official document from the Federal Government signed in 1945 explicitly determined Brazilian migration policy at the time: *“In the admission of immigrants, there is a need to preserve and develop, in the ethnic composition of the population, the most suitable characteristics of their European ancestry”* (Decree-Law nº7.967/1945, 2nd Art.).

Azorean immigration after 1752 was very important in the occupation of different areas of the old *Provincia de São Pedro* [Province of St Peter], which would be the origin of the state of Rio Grande do Sul. Guaranteed occupation of the areas acquired in the border treaties signed with Spain, above all the Madrid Treaty, was encouraged by the Portuguese Crown’s support for the movement of couples from the Azores, which belonged to Portugal, to the territories of the current states of Santa Catarina and Rio Grande do Sul.

The Crown offered some incentives, such as a guarantee of sea transport and the provision of plots of land for agricultural cultivation to provide supplies for troops stationed in the Province, above all the production of wheat. The towns founded or occupied by Azoreans include Porto dos Casais (which later became Porto Alegre), Campos de Viamão, Santo Antônio da Patrulha, Cachoeira, Canguçu, Piratini, Herval, Conceição do Arroio, Mostardas, São José do Norte, Santa Maria, São Martinho, Tupanciretã, and Taquari.

In the case of Germans and Italians, the Brazilian government encouraged immigration with the aim of settling and colonising areas still underexplored or unexplored, offering small plots of land until 1850. From that year onwards, properties began to be sold in instalments.

The first European immigrant communities began to arrive in 1824 from territories that are now part of Germany, which at the time was not a unified nation – soon after Brazil’s independence. They settled initially in São Leopoldo, then in Santa Cruz and Nova Petrópolis.

The German settlers began to develop an agriculture based on family labour destined for their own consumption, but by the 1840s had started to sell their produce in Porto Alegre. By around 1870, agricultural produce from the German settlements was being sold to other provinces in the Brazilian Empire, beginning with corn, beans, potatoes, manioc and wheat, and then bacon and lard. This brought great importance and prestige to a group of merchants in the German-Brazilian communities.

Italian migration was mainly directed towards the coffee-plantation areas of São Paulo. But the first immigrants subsequently moved towards Rio Grande do Sul, and from 1875 began to settle in communities in the Rio Grande do Sul hills, especially in Bento Gonçalves, Caxias do Sul and Garibaldi. Originating largely from the Veneto region of northeast Italy, their main agricultural activity is still viniculture – wine production. It is estimated that 100,000 Italians had migrated to the state by 1910, and that Italian-gauchos currently account for around 3 million people.

### African ancestry

While the current territory of Rio Grande do Sul was being occupied by Europeans of Azorean, Italian, or German ancestry, settling or not on lands once occupied by Amerindians, other groups of people began to arrive periodically from different areas of the African continent.

African migrants played an essential role in the formation of the state of Rio Grande do Sul, but one essential difference should be noted in their case: displacement was neither voluntary nor consensual. People of African origin were taken against their will and in captivity from different places along the west coast of Africa, close to the present-day Gulf of Guinea, Congo, and Angola. They were transferred to the Americas as slave workers. In their case, therefore, this was a forced migration. Recent research suggests that the international Atlantic slave trade led to the transfer to Brazil of 5.8 million men and women, and around 12.5 million to the whole American continent and Europe from the 16<sup>th</sup> to 19<sup>th</sup> centuries, as the largest forced migratory flow in history, which is referred to by afro-descendants as the “African Diaspora” or “Black Diaspora”.

The African workers who came to Rio Grande do Sul had been sold in Rio de Janeiro, especially at *Cais do Valongo*, to work on jerked beef farms and in agriculture, and later worked in urban activities as “paid slaves”. In Porto Alegre, they worked as artisans, in small businesses, and in domestic activities.

One of the strongest signs of black influence on the social formation of Rio Grande do Sul can be seen in the diversity and extent of African-origin religions throughout the state. Cultural contributions from Yoruba (west Africa) and Bantu (central Africa) origins are still alive, mingling together here in a broad cultural amalgamation to generate the practices of *Batuque*, *Linha Cruzada*, and *Umbanda*. Data collected by researchers in the early 21<sup>st</sup> century indicate some 30,000 *terreiros* (African-origin religious spaces) in the state, mostly in the Porto Alegre metropolitan area. The 2000 IBGE census showed that the numbers of participants in these religions was proportionally larger in Rio Grande do Sul than in the rest of the country, including states such as Rio de Janeiro and Bahia – which most Brazilians usually consider more related to African-origin religions.

Direct traces of African presence can also be found in different *Quilombo* communities – a term that refers to territories that have been donated to, occupied or acquired by descendants of slaves, with or without legal formalisation. These families remained on the lands for several generations without legal



regularisation, and were unable to take possession individually. In such communities, property is therefore collectively owned, and the way of life traditional, maintaining ancestral traditions transmitted from one generation to the next.

In 2007, public institutions of the Federal Government recognised the existence of 35 *Quilombos* in the state of Rio Grande do Sul, while *Quilombo* representatives point to the existence of more than 150. In most cases, such communities are occupied by descendants of slaves from the period of the breakdown of slavery. Noteworthy *Quilombos* include Morro Alto, São Miguel, Rincão dos Martimianos, the Teixeiras *Quilombo*, and the Casca *Quilombo*. Several urban *Quilombo* communities exist in Porto Alegre: the Areal *Quilombo*, in the historical area occupied by black communities after the formal abolition of slavery in 1888; the Alpes *Quilombo* and the Silva Family *Quilombo* – located in one of the city's highest value property areas, and the subject of considerable pressure from real estate interests to this day.

### **Migrations and Diversity**

The diverse origins and composition of the people involved in the formation of the Rio Grande do Sul population helps to explain the plurality of its society. It also demonstrates the decisive role of the Atlantic Ocean as an area of transit and historical/cultural exchange, either of European expansion (in the case of the Azoreans, Italian-Gauchos, and German-Gauchos), or of a “Black Atlantic” (in the case of the African-Gauchos). Such diversity is based on the multiplicity of values contributed by those different peoples and the traditions and institutions of their origins, which have been re-read and reshaped to give form and meaning to the characteristics of Rio Grande do Sul.

It should also be emphasised that diversity of ethnic origins did not imply the existence of equal value and recognition of the cultural role played by Africans and indigenous populations, whose presence and influence have tended to be diminished or even hidden in Rio Grande do Sul. Although great ethnic diversity prevails, the same cannot be said of racial identity, with black and indigenous people in inferior conditions and in many cases victims of great prejudice and discrimination. In this case, recognition of diversity has not been enough to provide an effective policy for the valuing of difference – based on the principle of equal rights.

In conclusion, it remains to be said that the awareness and recognition of the inherent potential of this social, ethno-racial, and cultural diversity appear even more necessary in the times in which we are living, when Brazil is receiving impressive numbers of migrants from Africa and the Caribbean, largely from Senegal and Haiti. For these new groups of migrants, the points of the Atlantic Triangle are much more than an image and a concept.

---

# FICHA TÉCNICA

---

## FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

### CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

#### Presidente

Renato Malcon

#### Vice-Presidente

Jorge Gerdau Johannpeter

#### Conselheiros

Adelino Raymundo Colombo

Ana Luiza Mariano da Rocha Mottin

Carlos Alberto Chateaubriand

Evelyn Berg Ioschpe

Gilberto Schwartzmann

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Hermes Gazolla

Ivo Abrahão Nesralla

Jayme Sirotsky

Jorge Polydoro

José Antonio Fernandes Martins

Justo Werlang

Manoel Marcos Madureira

Mauro Knijnik

Patricia Fossati Druck

Péricles de Freitas Druck

Raul Anselmo Randon In Memoriam

Renato Nunes Vieira Rizzo

Ricardo Russowsky

Sérgio Silveira Saraiva

Silvana Pretto Zanon

William Ling

## 11ª BIENAL DO MERCOSUL O TRIÂNGULO ATLÂNTICO

### DIRETORIA

#### Presidente

Gilberto Schwartzmann

#### Vice-Presidente

Fernando Sergio Maia Rebelo

#### Diretores

André Jobim de Azevedo

Arthur Bender Filho

Carlos Carrion de Britto Velho

Cláudia Laitano

Eduardo Sferra Brunelli

José Luis Pardo Santayana Cardoso

José Rivair Macedo

Maria Lúcia Bastos Kern

Mário Englert

Mathias Kisslinger Rodrigues

#### Conselho Fiscal

Heron Charneski

Jarbas Lima da Silva

José Benedicto Ledur

Mário Fernando Fettermann Espíndola

Rafael Dias Toffanello

Wilson Ling

### ADMINISTRAÇÃO

#### Coordenação

Volmir Luiz Gilioli

#### Equipe

Jéssica Tairine Rodrigues

Luis Fernando Reusch Campos

Luisa Schneider

Newton Tomaz de Souza

Yan Sodré Fagundes Martins

#### Secretaria

Antônia Machado Lima

#### Assessoria jurídica

Faraco de Azevedo – Advogados

Ruy Remi Rech

#### Consultoria Jurídica em Propriedade Intelectual

Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados

### CURADORIA

Alfons Hug – Curador-Chefe

Paula Borghi – Curadora-Adjunta

### COORDENAÇÃO GERAL

Beatriz Araujo

Roberta Manaa

### PRODUÇÃO

#### Diretor de produção executiva

André Severo

#### Coordenadora executiva

Carina Dias

#### Produtores

Nelson Azevedo

Luciana Sperb

Juliana Bastian

### Assistentes

Carolina Grippa

Débora Nunes

Larissa Bermudez

Patrick Arozi

### Montagem

Alexandre Moreira

Fernando Stankievich

Marcelo Moreira

Nelson Rosa

Marcelo Monteiro

Marcelo Cortes

Adriano Pedroso

Claudio Vieira

Luis Pedro Hübner

Sandro Torquetti

Tiago Weiler

Leandro Wiczorek

Rodrigo Beck

Renato Santana

Daniel Harthmann

### Assistentes de Arjan Martins

Manoela Cavalinho Branco

Mariana Riera

### Assistentes de Faig Ahmed

Fábio Lencina

Luiz Reis

Marina Roncatto

Rafaela Giacomelli

Richard Salles

### Assistentes de Ibrahim Mahama

Francis Djiwornu

João Gilberto Salton Schleder

Caroline Brito

Ana Paula Monjelo Barcellos

Mateus Winkelmann

### Assistentes de Maxim Malhado

Claus Maciel Rodrigues

Jorge Maciel dos Santos

Luis Fernando Silva Prestes

Irênio Gasparino da Silva

### Assistentes de Pablo Rasgado

Diego Viana Teles

Matheus Piccinini Paranhos

Tiago da Luz

**“Standard Time”, de Mark Formanek**

Anna Angelos  
Camila Filter  
Diego Passos  
Giovanna Fiorentini  
Henrique Sasso  
Juliana Engelman  
Lorena Relva  
Marco Chagas  
Melissa Borges  
Natalia Dornelles  
Rafaela Fischer  
Rait Miguel Corneo  
Bárbara Schmitz  
Bruno Prandini  
Daniel Aires  
Diego Fontoura  
Fábio Lencina  
Fellipe Resende  
Iara Diez  
Kevin Nicolai  
Lucas reis Velho  
Paula Agliardi  
Richard Salles  
Tais Pahissa

**“Departamento de Recursos não Revelados”, de Mark Dion**

Ana Paula Motta Pinheiro  
Gabriela Luz  
Marina Roncato  
Matheus Madril Benites

**“Capa-Canal”, de Héctor Zamora**

Adriano Oliveira Soares  
Alisson do Espírito Santo  
Camila Torres Brum  
Caroline Brito  
Catherine Pasa Dorneles  
Denis Almeida  
Daniel Aires  
Diego Fontoura  
Fellipe Resende  
Isabella de Mendonça  
Lucas Reis  
Matheus Peixoto  
Marina Roncatto  
Richard Salles

Thabata Luiza Madeira  
William Fraga  
Vitória Tadiello  
Sidinei Raimundo  
Roberto dos Santos Silva

**“Orquestra de Falcões”, de Romy Pocztaruk**

Orquestra de falcões  
Imperatriz Dona Leopoldina  
Caio Amon  
Valéria Houston  
Filipe Catto  
Alexandre Diel  
Bruna Holderbaum  
Cubo/ Jonathas Diniz

**“Impróprio”, de Vivian Caccuri**

Eloy Vergara  
Richard Mendonça Alves  
Fábio Luiz  
Luís Souza  
Sander Gogó  
Rafael Rodrigues  
Guilherme Isoppo  
Marcos Kligman

**Residência Artística de Jaime Lauriano**

Patrick Ferreira Chagas  
Lígia Maria Silva  
Mariane Oliveira de Souza

**Residência Artística de Camila Soato**

Camilli Vitória de Menezes Fagundes  
Bianca Bock Soares  
Daniela Machado  
Edna Maria Simões  
Elizandra Ribeiro  
Eunice da Silva Soares  
Jenaina Emany Alvarez  
Laura Guimarães  
Maite Gonçalves de Menezes  
Marcia Helena Gonçalves de Menezes  
Marina de Menezes Fagundes  
Maria Lucia Fernandes  
Marta Terezinha Cardoso Gonçalves  
Mayara Gonçalves de Menezes  
Milena Gonçalves de Menezes  
Renatha Rodrigues

Roger Ribeiro  
Sonia Marcia Figueiredo Xavier  
Thamiris Santos  
Vania Sito  
Fabiane Figueiredo Xavier  
Alexandre Ribeiro

**Projeto expográfico**

Eduardo Saorin

**Cenotécnico**

Fake Cenografia  
Yes We Do Brasil

**Projeto Luminotécnico**

André Domingues  
Maurício Moura

**Equipe de Iluminação**

Anilton Silva de Souza  
Carlos Daniel Fetter Junior  
João Luiz da Silva Fraga  
Alexandre Ricardo Silveira Saraiva  
André Matheus Carvalho Winovski  
Sergio Sousa Dornelles  
José Derli Rodrigues  
Pedro Domingues  
Pedro Berger

**Equipamentos**

Maxi - Áudio Luz Imagem

**Logística/Transporte**

Alves Tegam  
Waiver Arts

**Seguro**

Affinitè Corretora de Seguros

**Segurança do Trabalho**

Pathseg  
SL Engenharia e Consultoria Ltda

**COMUNICAÇÃO**

**Coordenação de Marketing**

Bibiana Bolson Pereira

**Criação do logo Bial 11**

Selling

**Design**

Néktar Design

**Redes Sociais**

Bruna Paulin / Assessoria de Flor em Flor

**Produção Comunicação Visual**  
Krim

**Fotografia Conceito Gráfico**  
Fabio Del Re – Viva Foto

**Vídeos**

Eroica Conteúdo\_ Música  
Prana Filmes

**Assessoria de imprensa**  
Gato Preto

**Desenvolvimento do site**  
Box 3

**Fotografia**

Thiele Elissa Felice Wiest  
Tuane Maitê Eggers

**PROGRAMA EDUCATIVO**

**Realização**

SESC Fecomércio RS

**Diretor Regional**

Luiz Tadeu Piva

**Gerente de Cultura**

Silvio Bento

**Coordenadora de Artes Visuais**

Jane Schoningher

**Coordenação Pedagógica**

Bianca Bernardo

**Co-coordenação Pedagógica**

Renata Sampaio

**Supervisoras**

Iliriana Rodrigues  
Verônica Prokopp

**Textos sobre os artistas**

José Francisco Alves

**Mediadores**

Alexia Teles Cunha  
Aline da Rosa Deorristt  
Ana Claudia de Moura Cabral  
Anderson dos Santos Batista  
Andy Hellen Marques Real  
Angelica Vedana  
Bruno da Rosa Lumertz  
Carolina Alves Pereira  
Daiana Santos De Sena  
Felipe Davi Machado  
Fernanda Gerson Felsens  
Fernanda Antonia Da Silveira  
Helene Biehl  
Henrique Fagundes Machado  
Jeisy Chaves Alvarez  
João Batista Rodrigues  
João Rodrigues (Pelotas)

Julia Taina Monticeli Rocha  
Larissa Casagrande Foppa  
Leona Mithmann  
Leonardo da Rosa da Silva  
Leticia Ilibio Braz Irapuan Soares  
Luan Barcellos Dresch  
Luana da Silva  
Luiza Villamil De Castro Araújo  
Luyza Santos Tomazzolli  
Marcos Dalcin Bonacina  
Maria Jose Dos Santos Alves  
Mariah Coelho De Godoy Pinheiro  
Marina Albugeri Da Silva  
Mateus Barbalho Soares  
Matheus Menezes Marçal  
Namisi Silva De Oliveira  
Nicolas Lobato De Souza  
Pietro De Mello Ferreira  
Priscila Do Amaral Wagner  
Rafael Souza Soares  
Raphael Alves D'ntona  
Susana Tebaldi Toledo  
Victor Stefan Pires Geuer  
Victória Tolledo Munhóz

**CATÁLOGO DA**

**11ª BIENAL DO MERCOSUL**

**Coordenação editorial**

José Francisco Alves

**Design gráfico**

Néktar Design

**Fotografias da exposição**

Ding Musa

**Verbetes sobre os artistas**

José Francisco Alves

**Tradução e revisão / inglês**

Nick Rands

**Revisão / português**

Consuelo Vallandro Barbo

**AGRADECIMENTOS**

Biblioteca Pública do Estado do RS  
Câmara Rio-grandense do Livro  
Comando Militar do Sul, Exército Brasileiro  
Festival de Cinema de Gramado  
Fundação Theatro São Pedro  
Museu de Comunicação Hipólito José da Costa  
Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo  
Prefeitura de Porto Alegre  
Rádio Cultura FM

**RBS**

Sputniknews.com  
TVE-RS

Angela Magdalena

Arthur Bender

Bernard Richard

Carlos Trevi

Caroline Zuchetti

Denise Stumvoll

Geneviève Remy

Filipe Berndt

Guilherme Isoppo

Giorgio Ronna

José Paulo Soares Martins

Luciana Tomasi

Morganah Marcon

Paula Schild Mascarenhas

Paula Magalhães

Paulo César Brasil do Amaral

Paulo Rezende

Quilombo Areal da Baronesa

Quilombo Família Silva

Quilombo Vó Elvira

Vinícius Vieira

Ministério da Cultura e Secretaria da Cultura, Turismo, Esporte e Lazer do Rio Grande do Sul apresentam:



PATROCÍNIO MASTER:



PATROCÍNIO:



APOIO:



APOIO INSTITUCIONAL:



Aliança Francesa  
Porto Alegre



REALIZAÇÃO:



PRODUÇÃO:



REALIZAÇÃO PROGRAMA EDUCATIVO:



FINANCIAMENTO:



MINISTÉRIO DA CULTURA





**BIENAL 11**   
O TRIÂNGULO ATLÂNTICO





FUNDAÇÃO  
**BIENAL DO MERCOSUL**

ISBN 978-85-99501-42-9



9 788599 501429

