





First edition: January 2023
Original title: South Boom Boom

ISBN/EAN 9789090369068

Design, composition and cover: Leho De Sosa
www.lehodesosa.com

© Sujie Zhu, chinese translation
© Flavia Pinheiro, spanish translation
© Luisa Barreto, portuguese translation

Images for design:
Alizee Marchand, Aleksandar Pasaric and Messala Ciulla from Pexels
Typographies used:
MS Reference Sans Serif - CuneyChars - RockLess

Editors: Flavia Pinheiro, Mario López and Tom Oliver
Contact: fpinheiro86@gmail.com

Supported by:
DAS Research

ATD Academy of Theatre and Dance
DAS Graduated School

Amsterdam University of Arts

Printed by:
www.tuijtel.com
Industriestraat 10
3371 XD Hardinxveld-Giessendam | NL

All rights reserved. No part of this work may be reproduced, incorporated into a computer system, or transmitted in any form or by any means (electronic, mechanical, photocopying, recording or otherwise) without the prior written permission of the copyright holders. Infringement of such rights may constitute an intellectual property crime.

Printed in Netherlands, Amsterdam, 2023

© South Boom Boom, 2023

Thanks to Laura Cull Ó Maoilearca for making this happening, for your care and listening skills, to DAS Research for the support. Thanks Konstantina Georgelou and Ellen van Haeringen and all the student representatives at DAS for being there for the beginning to the end.

Thanks Martin Bach, Helga Marx and the Goethe institute for the support with South Boom Boom-Afrotranstopia conference.

To Kas Pijn for your immense support together with Plataform 2025.

Thanks Sophie Valerie Jansen for your wise review on the texts.

Thanks to AHK and the one - off platform for the (im)possibility to voice out loud our thoughts.

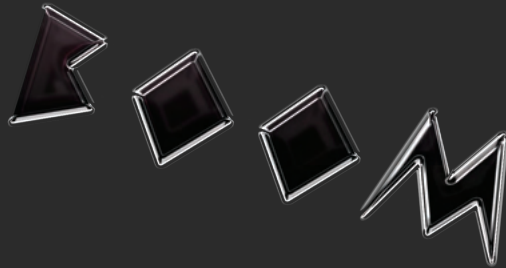
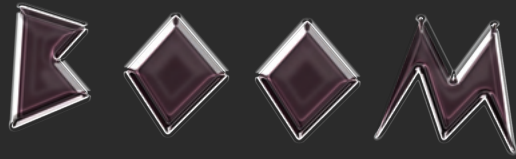
Thanks to Performance Philosophy to include South Boom Boom as a special section of the May 2022 issue.

Thanks to all the writers and the explosive existences from the South to keep breathing, fighting, resisting against the hard structures that creates these borderlines.

Thanks to all involved Isabel Holzl, Clara Saito, Karina Villain, Leho De Sosa, Rafael Limongelli, Jeroen Fabius, Audrey Helwes, Gabriel de Oliveira, Niels, Dandara Modesto, Eliara Queiroz, Rafa Barreto, Luiza Barreto, Maré de Matos and Rodrigo Batista.

Special thanks to Tom Oliver and Mario Lopez together we made this happen.

Flavia Pinheiro



Ana lira,
On connection that transcend control
Sobre conexões que transcendem o controle ◆◆

Rodrigo Batista,
Diary of a Colonial Diarrhea: Trying to justify the unjustifiable
Diario de uma diarreia colonial: tentando justificar o injustificavel 14

Paula Montecinos
champurrias 24

Mariana Senne,
I love you but i need to kill you right now
Eu Te Amo Mas Preciso Te Matar Agora 35

Carolina Bianchi,
Birds /Passaros 43

Flavia Barbosa Pinheiro,
El pensamiento selvage / La pensee sauvage / O pensamento selvagem 47

Mario Lopez,
Reflexões para práticas de fazer articulações curatoriais.
Um fazer coletivo, por isso não escrevo sozinho.
Reflections on curatorial articulation practices
A collective doing: that's why I don't write alone 63

Fariborz Karimi ,
Fragments of Tehran's Theater ◆1

Isis Andreatta ,
Sub-Atlantic Abyss 77

Yujing Liu What,
Separates a nation apart / 是什麼讓國土分裂? 77

Sofia Castro,
Eros in movement / Eros em movimento 103

Bios 112



SOBRE CONEXÕES QUE TRANSCENDEM O CONTROLE

ANA LIRA

Eu sabia que ele não encontraria o que queria; e sabia, também, que aquela era a última vez, a última vez, que a minha capacidade de articulação e conhecimento seriam usados para olhar a minha região pela perspectiva das ausências.

Passei a dedicar meu trabalho como artista, fotógrafa, curadora, narradora, editora, articuladora e outros desdobramentos para evidenciar os processos de expansão e criação dos povos e lugares que compõem meus circuitos de vida; e faço isso por entender que sempre ocupamos outros lugares tangíveis e não visíveis que transcendem o estereótipo de “povos marginalizados, tutelados e incapazes,” resultantes dos sistemas de invasão, transferência e genocídio praticados pela atividade colonial e suas filiações contemporâneas.


Quando fui convidada para elaborar o prefácio desta publicação – South Boom Boom – esta era a minha principal motivação: estar em diálogo com outros criadores em estado de expansão de seus ciclos. As experiências dos textos, contudo, me mostraram que as violências visíveis e simbólicas, que ganham novos contornos a cada ciclo, continuam (de)marcando as vidas criativas mesmo em territórios que se dizem em revisão de seus “passados, estruturas e metodologias coloniais.”

O Boom Boom que deveria remeter a uma explosão de sensorialidades em pleno processo de revigoramento e celebração, pelas integridades de suas criações, ganha outros gestos. Eles materializam-se no direito-desejo de evidenciar como as ainda presentes experiências de violência podem ser revertidas em estados de recusa desta contínua renovação das exclusões coloniais.

Eu entendo que pode parecer incomum usar os termos recusa e exclusão em lugares distintos, mas se a recusa ocorre como gesto de resposta a uma política de exclusão, ela oferece manifestações diferentes da recusa que ocorre como resultado da política de exclusão em si. A recusa como gesto é uma resposta assertiva de artistas, criações e vivências a uma política que começa pelo uso termo “Sul Global” associado a expressões complicadas como “história dos vencidos” e “regiões em desenvolvimento,” em vez da conexão com existências que sempre colaboraram para a manutenção vital do planeta em todas as suas dimensões.

A recusa também atua na mesma vibração quando vem como resposta a um caminho de mediação do próprio termo “Sul” como substituto contemporâneo de “Índio” ou de “O outro,” que foram palavras utilizadas para nomear qualquer povo com manifestações diferentes do que era





aceito por diversos modelos do projeto colonial.

Se há de se responder pelo termo “Sul,” que seja pela integridade de sua presença e pela possibilidade de admitir que dele também podemos ver que existem lestes, noroestes, oeste, nordestes, sudoestes, sudestes e diversos pontos intermediários, diagonais e opostos de vibração, que alteram a percepção e as sensibilidades criativas do globo quando se manifestam, inclusive pontos dentro do “Norte Global” que o próprio norte não vê.

Por isso, recusar uma política de exclusão com uma resposta que afirma a presença de corpos que sentem – em suas liberdades de expressar raiva, frustração, distância, força, devaneios, segredos ou desejo de desmonte – é um caminho interessante para compor laços possíveis entre artistas, curadores, coreógrafas, diretores, escritores e outros manifestantes de lugares tão diferentes, mas que foram convidadas para responder ao chamado da publicação. Deste modo, ainda que saibamos que nem todo o grupo de criadores do programa está neste recorte assertivo e que nem todos que receberam o convite puderam colaborar, há boas sementes aqui.

um país cuja imensa territorialidade foi consolidada pelo projeto colonial colocando dentro de uma camisa de força povos, culturas, dinâmicas e manifestações que não tinham unidade entre si – e continuam não tendo. Prefiro trabalhar com a recusa desta unidade justamente para que você que está entrando neste diálogo compreenda que a presença de diversos brasileiros nesta publicação não significa um bloco homogêneo e muito menos a concentração de saberes de um mesmo ponto do “Sul Global.”

As diversas regiões do Brasil nem falam a mesma língua – ainda que haja o português brasileiro – e muito menos expressam-se de forma semelhante. Por vivermos diante de muitas possibilidades sempre, entendemos a necessidade de que, às vezes, recortes são necessários. Se precisarmos, por exemplo, fazer uma publicação com povos negrodescendentes da costa leste do Brasil – onde eu resido – trabalharemos com gestos de norte a sul da costa, uma distinção imensa de expressões resultantes dos encontros/dissonâncias entre povos



originários e povos vindos das diásporas e migrações (voluntárias e forçadas) que chegaram ao país.

É amplo e inda assim é um recorte do cenário de povos que oferecem muitas perguntas e muitas respostas distintas para processos de existência, mantendo fluxos de articulação de suas nuances como proposições paralelas às contínuas políticas de enquadramento e unificação. O exemplo do Brasil é importante, inclusive, para compreendermos a amplitude de expressões, nesta mesma publicação, uma vez que ela traz textos de colaboradores de países que estão em outras partes geográficas do globo, a exemplo do Irã.

É também importante comunicar que, ao escrever esta apresentação, eu tive acesso a conteúdos em línguas várias e, mesmo entre criadores que falavam inglês ou português brasileiro, eram internamente expressões que não estavam neutralizadas por sistemas de controle gramatical e vocabular. A experiência me ofereceu um bom horizonte de interação, inclusive com textos que eu não tenho ideia do que está escrito, porque acessei seus conteúdos por meio de línguas que não falo e as experimentei a partir de outras naturezas de relação.

Observei nuances ou o que eu imagino como palavras entrelaçarem-se compondo movimentos que fazem meus olhos produzirem movimentos pela tela.

Eu preferi interagir com elas dessa maneira, em vez de colocar os conteúdos nos tradutores online para descobrir o que significam. O meu mais recente trabalho como artista-curadora-articuladora é sobre não forçar processos de tradução, de modo que esta relação com os segredos das línguas alheias me estimulam de outros modos.

Eu não sinto necessidade de saber tudo porque somos povos que oferecemos muitas perguntas e muitas respostas distintas para processos de existência; e quanto mais elaborarmos estes cotidianos em diálogo com os sentires que queremos expressar, mais temos chances de manter fluxos de articulação de sistemas complexos, que é o que efetivamente importa neste cenário.

Digo isso porque venho de um contexto familiar e comunitário que evita hierarquizar saberes culturais, ainda que entenda a importância dos procedimentos de cada manifestação destes saberes. Este é um traço de vários outros povos negrodescendentes e indígenas do Brasil que marca muito a noção de criação das coletividades e comunidades – e percebo que com suas especificidades, ele também aparece em dinâmicas de outros povos do planeta, incluindo os que colaboraram para South Boom Boom.



A questão é que estas nuances vão sendo apagadas ou desconsideradas quando criadores começam a se relacionar com certos setores da arte e passam a ter que traduzir suas subjetividades para as subjetividades aceitas nos circuitos derivados de sensibilidades, metodologias e categorias criadas pelo projeto colonial, implantadas no sistema moderno e renovadas em certas movimentações da arte contemporânea.

Faço este comentário porque também recebi esta formação em parte da minha vida escolar/acadêmica e passei quase uma década com a minha subjetividade sequestrada, em uma hipnose provocada pela convivência com um certo tipo de abordagem cultural e intelectual que recusava os saberes do corpo e dos povos cujas criações não passavam pelo "controle dos instintos pelo entendimento."

Este foi o momento que eu sinto que trilhei caminhos que não eram meus, em que usei parte da minha energia para defender ou escrever sobre movimentos que silenciavam ainda mais a vivacidade do que somos em nossas integridades. Em meus processos de desneutralização, eu percebi que criar não é uma metodologia de treinamento, separada da vida, como parece ser para povos que fecharam os olhos para os seus criares cotidianos e passaram a

entender isso como um ofício extra-casa ou uma especialização.

Em uma comunidade indígena brasileira ninguém se separa da vida para aprender a fazer adereços com graus de complexidade e trançados exímios. Na Guiné-Bissau ou em Baro ninguém busca especialização para aprender a talhar um tronco de árvore e fazer djembes com sonoridades de colocar corpos em transe. Migramos para entrar em contato e não porque partimos do princípio que não sabemos. Este sentimento está bastante presente em alguns conteúdos aqui propostos e é muito bom perceber que é possível chegar a reflexões semelhantes por outros caminhos, inclusive situados no campo do não entendimento formal de uma língua.

Esta é uma síntese de South Boom Boom. Uma coletânea de sementes das reflexões de propositores oriundos de coletividades criadoras que não aceitam ter suas subjetividades encurraladas por relações de poder que não as respeitam.

sobre elos que transcendem controles



I knew he wouldn't find what he wanted; and I knew, as well, that this was the last time, the last time that my articulation skills and knowledge would be used to look at my region from the perspective of absences.

After this encounter, I began to dedicate my work as an artist, photographer, curator, storyteller, editor, and articulator to highlighting the processes of expansion and creation of the peoples and places that make up my life circuits (or circuits of life). I do this because I understand that we always occupy other tangible and non-visible places that transcend the stereotype of "marginalised, tutelaged and incapable peoples", resulting from the systems of invasion, transfer and genocide practiced by colonial activity and its contemporary affiliations.

When I was invited to write the preface of this publication - South Boom Boom - this was my main motivation: to be in dialogue with other creators in a state of expanding their cycles. The experiences of the texts, however, showed me that visible and symbolic violence, which gains new contours in each cycle, continues to (de)mark creative lives even in territories that claim to be in revision of their "colonial pasts, structures and methodologies".

The Boom Boom - that should refer to an explosion of sensorialities in full process of invigoration and celebration, by the integrities of its creations - gains other gestures. They materialise in the right-desire to highlight how the still-present experiences of violence can be reverted into states of refusal of this continuous renewal of colonial exclusions.

I understand that it may seem uncommon to use the terms "refusal and "exclusion" in these different contexts. However, if refusal occurs as a gesture of response to a politics of exclusion, then it offers different manifestations than the refusal that occurs as a result of the politics of exclusion itself. Refusal as a gesture is an assertive response of artists, creations and experiences to a politics that begins with the use of the term "Global South," associated with complicated expressions such as "history of the defeated (or losers/vanquished)" and "developing regions," rather than with the connection to existences that have always collaborated for the vital maintenance of the planet in all its dimensions.

Refusal also acts with the same vibration when it comes as a response to a way of mediating the very term "South" as a contemporary substitute for "Indian" or "The Other", which were words used to name any people with



accepted by various models of the colonial project.

If there is to be an answer to the term "South", let it be for the integrity of its presence and the possibility of admitting that from this term we can also see that there are easts, north-wests, wests, north-easts, south-wests, south-easts and various points in between, diagonals and opposites of vibration, that alter the perception and creative sensibilities of the globe when they manifest, including points within the "Global North" that the north itself does not see.

Therefore, refusing a policy of exclusion with a response that affirms the presence of bodies that feel - in their freedom to express anger, frustration, distance, strength, reveries, secrets or desire for dismantling - is an interesting way to compose possible links between artists, curators, choreographers, directors, writers and other demonstrators from such different places, but who were invited to respond to the publication's call. In this way, even though we know that not all of the programme's group of creators are in this assertive selection and that not all those who received the invitation were able to collaborate, there are good seeds here.

Because I live in Brazil, a country whose immense territoriality was consolidated by the colonial project that placed within a straitjacket peoples, cultures, dynamics and manifestations that had no unity among themselves - and still do not. I prefer to work with the refusal of this unity precisely so that you, who are entering this dialogue, understand that the presence of diverse Brazilians in this publication does not mean a homogeneous block, much less a concentration of knowledge from the same point in the "Global South".

The various regions of Brazil do not speak the same language - even though there is a Brazilian Portuguese - and, even less, do they express themselves in a similar way. Because we are constantly confronted with many possibilities, we understand the need to make the necessary cutouts selections edits. If we need, for example, to make a publication with black people descending from the east coast of Brazil - where I live - we will be working with gestures from north to south of the coast; an immense distinction of expressions resulting



from the encounters/dissonances between original peoples and peoples coming from diasporas and migrations (voluntary and forced) that arrived in the country.

It is broad and still it is a partial fragment of the scenario of peoples who offer many questions and many different answers to processes of existence, maintaining flows of articulation of their nuances as propositions parallel to the continuous policies of framing and unification. The example of Brazil is important, for us to understand the breadth of expressions, in this same publication, since it also brings together texts made by collaborators from countries that are in other geographical parts of the globe, such as Iran.

It is also important to communicate that, while writing this presentation, I had access to contents in several languages that, even among creators who spoke English or Brazilian Portuguese, brought expressions not neutralised by grammatical and vocabular control systems. The experience offered me a good horizon of interaction, even in the texts where I cannot understand what is written, since I accessed them through languages that I do not speak and experienced them through other natures of relation.

I observed nuances or what I imagine as words intertwining, making my eyes move across the screen.

I preferred to interact with them in this way, rather than putting the contents into online translators to find out what they mean. My most recent work as an artist-curator-articulator is about not forcing translation processes, so this relationship with the secrets of other people's languages stimulates me in other ways.

I don't feel the need to know everything because we are peoples who offer many questions and many different answers for processes of existence; and the more we elaborate these daily lives in dialogue with the feelings we want to express, the more we have chances of maintaining flows of articulation of complex systems, which is what effectively matters in this scenario.

I say this because I come from a family and community context that avoids hierarchising cultural knowledge, even though I understand the importance of the procedures of each manifestation of this knowledge. This is a trait of several other black-descendent and indigenous peoples in Brazil that greatly marks the notion of creation of collectivities and communities - and I realise that with its own specificities, it also appears in dynamics of other peoples on the planet, including those who collaborated on South Boom Boom.



The point is that these nuances are erased or disregarded when creators begin to relate to certain sectors of art and are continually forced to translate their subjectivities into the subjectivities accepted in the circuits derived from sensibilities, methodologies and categories created by the colonial project, implanted in the modern system and renewed in certain movements in contemporary art.

I make this comment because I also received this training for a large part of my academic life and spent almost a decade having my subjectivity kidnapped through a hypnosis provoked by living with a certain type of cultural and intellectual approach that refused the knowledge of the body and of the people whose creations did not pass through the "control of instincts through understanding".

This was the moment when I feel I walked paths that were not mine, where I used part of my energy to defend or write about movements that silenced even more the vivacity of what we are in our integrities. In my de-neutralisation processes, I realised that creating is not a training methodology, separate from life, as it seems to be for people who closed their eyes to their daily creations and started to understand it as an extra-daily house craft (or occupation) or a specialisation.

In a Brazilian indigenous community, no one separates themselves from life to learn how to make ornaments with high degrees of complexity and exquisite weaves. In Guinea-Bissau or Baro no one seeks specialisation to learn how to carve a tree trunk and make djembes with sounds that put bodies in a trance. We migrate to make contact and not because we assume we don't know.

This feeling is quite present in some of the contents proposed here and it is very good to realise that it is possible to reach similar reflections through other paths, even when they are placed in the field of not formally understanding a language.

This is a synthesis of South Boom Boom. A collection of seeds from the reflections of proposers coming from creative collectivities that do not accept to have their subjectivities cornered by relations of power that do not respect them.



DIÁRIO DE UMA DIARRÉIA COLONIAL

RODRIGO BATISTA

TENTANDO ♦ JUSTIFICAR ♦ INJUSTIFICÁVEL



"Vejo você cometendo erros e não é um pecado",
exceto quando faz outras pessoas sangrarem
Eu vejo você sonhando e isso assusta
Perdido em um mundo que não permite sua entrada
Você está saindo da minha vida e parece demorar
muito tempo
Se você não puder retornar, pelo menos envie notícias
Você me acha louca
Mas tudo vai ficar bem
ESTOU APROVEITANDO CADA SEGUNDO
ANTES QUE SE TORNE UMA TRAGÉDIA".
"Em sua prateleira".
Pitty, estrela feminina brasileira do rock

Este ensaio é um processo de captura de uma experiência que, embora individual, pode ser transposta para práticas comuns. É um ensaio resultante de um processo de reflexão artística condenado pelos laços neoliberais do individualismo e do boicote aos pensamentos coletivos e descentralizados. Este ensaio é um diário de diarréia colonial, gerada por más refeições centenárias, temperadas com Patriarcado, Supremacia Branca e manutenção de hegemonias que continuam a explodir sistemas digestivos inteiros, matando culturas e expondo intestinos podres em telas higiênicas para consumo 24 horas por dia, 7 dias por semana (ou 24/7).

PRIMEIRA MERDA:

INOCÊNCIA &
BOA INTENÇÃO

"De boas intenções o inferno
está cheio"
Ditado popular

Cheguei à Europa, em Amsterdã, há quase cinco anos atrás. Os dois anos que antecederam e motivaram minha imigração foram repletos de destruição social macro e micropolítica. Uma delas, de natureza macropolítica, é o colapso da democracia (ou a revelação de que o conceito de democracia nunca existiu em países como o meu):

Figure 1: The B-side. Photo: Thomas Leden. 2019

Figure 2: The Furious Rodrigo Batista (Side A). Photo: Alessandro Sala. Courtesy of Centrale Fies-Dro. 2018



através de um golpe de Estado liderado pela centro-direita brasileira, guiado por instituições norte-americanas e divulgado pela mídia burguesa brasileira, a primeira mulher presidente do Brasil é expulsa do cargo (ou governo).¹ A facilidade com que a democracia pode ser destruída é esmagador. A democracia fracassou. A representação se torna um conceito falho, uma mentira apaziguadora.

A segunda destruição, de caráter micropolítico: uma greve dos educadores de arte no Programa Artístico-Pedagógico "Fábricas de Cultura", na comunidade do Capão Redondo, na periferia da Zona Sul de São Paulo, da qual fiz parte ativa.² Uma greve, sem o apoio dos sindicatos, liderada por educadores e estudantes, que durou mais de três meses e teve em sua agenda o repúdio a demissões racistas e misóginas nos meses anteriores, além de exigir a reabertura da biblioteca pública que foi fechada pela Instituição responsável pelo Programa. Foi uma greve construída sobre o pensamento radical em solidariedade aos colegas que haviam sido demitidos por razões sombrias, justamente porque havia a certeza de que todos nós seríamos demitidos após um protesto tão poderoso. Todos nós fomos demitidos quando a greve terminou, como já esperávamos. Os estudantes, que ocupavam o prédio do Programa, foram presos como criminosos por dois dias. Era o fim da farsa democrática.

Assim, minha chegada à Europa estava repleta das questões políticas fundamentais que me foram apresentadas em 2016: o nascimento de um novo tipo de macro-autoritarismo e o desejo de insurreição e resistência na microesfera. Com este sentimento e com a ajuda de várias referências, construí, no primeiro ano do meu mestrado no Teatro DAS, o espetáculo "O Furioso Rodrigo Batista", uma obra performática que coloca meu corpo no centro de tais frustrações e desejos³. Um espetáculo sobre o Brasil⁴, com o desejo bem intencionado de denunciar essa situação, como se apresentar tal espetáculo em solo europeu trouxesse alguma mudança significativa para a situação do Brasil. Uma ilusão alimentada pelo ativismo neoliberal europeu e norte-americano em que o artista/curador é colocado como um possível salvador de tais situações, ao mesmo tempo em que produz uma auto-promoção narcísica intrínseca de si mesmo no centro da fama (e do lucro pessoal).

Quando realizei o espetáculo, sangrando do meu traseiro, diante do público europeu, senti-me estranhamente violentado, porque a impotência política do meu trabalho foi desencadeada pelo prazer consumista e fetichista que consegui capturar do público, o consumo da minha miséria, que nem era minha, já que eu estava denunciando a violência policial contra a juventude negra brasileira, da qual



não faço parte. O prazer consumista da miséria posta em cena também revelou um jogo hipócrita de piedade e não-pertencimento, ou seja, no final, o sentimento que ficou foi de que toda a sanguinolência apresentada no palco só poderia dizer respeito a este país distante da Europa, chamado Brasil.

A partir desse desespero para transformar minha prática em algo que poderia ter implicações diretas para o público europeu, voltei-me para a idéia de fazer um "lado B" do trabalho realizado em meu primeiro ano na Europa. Para isso, tentei trazer este continente para o centro da discussão, fazendo uma peça que pudesse confrontar o estado colonial contemporâneo no qual todos nós pertencemos.

No final do período do mestrado, entendi organicamente que os dois trabalhos eram um só, divididos em "Lado A" (pornografia da pobreza brasileira) e "Lado B" (confrontação com o colonialismo contemporâneo). E, apresentando a obra em diferentes contextos, sua relevância foi confirmada por uma necessidade de mercado muito presente nos festivais de teatro europeus: a necessidade de ver um imigrante sozinho no palco, falando mal de seu próprio país e/ou culpando a Europa pelos infortúnios do mundo.

Pessoalmente, esta situação de mercado me deprime.

Qual é o verdadeiro impacto político que um gênero artístico como este

pode provocar para mudar o que a própria obra denuncia? Ou a hipocrisia é algo inerente ao trabalho do artista/curador fragmentado pelos processos de imigração? A natureza política do mercado de arte contemporânea se impõe como um desejo narcísico do artista/curador de estar do "lado certo da história"? Por quê?

SEGUNDA MÃO:

▲ PORNÓGRAFIA DA POBREZA ▲

É durante o século XIX que se elaboram os paradigmas de um cenário num padrão do mundo, no velho e no novo continente, cuja parte visível se desvia, ao mesmo tempo, um espetáculo popular, uma lição científica das coisas (através do surgimento das sociedades eruditas) e uma demonstração explícita da validade das hierarquias coloniais ou das distinções raciais. À medida que deixamos progressivamente - com as abolições - o tempo da escravidão e entramos no tempo dos impérios, a ordem mundial é organizada entre aqueles que foram exibidos e aqueles que foram espectadores das exposições (ou exposições),...

Zoos humains": De la Venus hottentote aux reality shows

Pascal Blanchard, Nikolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo e Sandrine Lamaire



Para tentar responder algumas perguntas, olho para o trabalho do artista holandês Renzo Martens, que decide ir ao Congo para ensinar as comunidades de lá a lucrar com sua miséria. Renzo realiza várias oficinas de fotografia com congoleses tentando convencê-los a vender as imagens de sua miséria para lucrarem com isso. Ele chama este projeto de "Desfrute da Pobreza". Obviamente, o projeto falha em seu objetivo principal, primeiro por causa da própria definição de "lucro" como um conceito ocidental, que não é necessariamente parte de todas as culturas do mundo; e segundo, e mais importante, o trabalho de Renzo é fundamentalmente dependente da existência de pobreza. Em outras palavras, se não houvesse miséria no Congo, o trabalho de Renzo não existiria.

É nessa co-dependência pornográfica que o dilema deste ensaio é apresentado. O trabalho dos imigrantes não-europeus que se propõem a responder às questões políticas de seus contextos de origem depende, fundamentalmente, da miséria que estão criticando. Apresentamos ao público europeu a possibilidade de se masturbar com a pobreza apresentada no palco, para que quando ejacularem possam sentir o prazer narcísico de estar do "lado certo da história".

E é aí que se cria uma bolha de mercado, condenando os artistas imigrantes a pensar em supostas

resoluções (ou denúncias) de problemas criados pelo continente no qual estamos apresentando nossas obras. E tal bolha nos dá um sentimento ilusório de que o trabalho por um mundo mais justo está sendo realizado.

Um paralelo possível a ser traçado a este respeito é a idéia ecológica de "reciclagem". A idéia de que todo ser humano no planeta Terra é responsável por seu lixo nos dá a falsa sensação de que estamos fazendo algo para deter a infame mudança climática. Mas sabemos que nossa produção individual impacta o meio ambiente de forma muito microscópica em comparação com as emissões de lixo das grandes corporações. Ultimamente, tenho visto o trabalho político dos não europeus (incluindo o meu próprio) como "reciclagem", uma ação neoliberal irrelevante que não traz mudanças concretas em relação ao problema que a ação critica. Seria como dizer que estamos todos aqui jogando um jogo muito cego, pensando que somos agentes da mudança.

Se pudéssemos traçar um perfil psicológico totalizador e moralizante, seria como dizer que o artista/curador político contemporâneo navega "bipolarmente" entre a vaidade e a ingenuidade. Estamos perdidos.



TERESIRA MERDA:

JARDIM ZOOLOGICO HUMANO
CONTEMPORANEO

"A própria dança está longe de ser considerada um meio de expressão inocente e, na década de 1870, os médicos insistiam na sua relação com a histeria. O Dr. Henri Dagonet, por exemplo, observou que "entre as numerosas singularidades das epidemias históricas, há uma tendência pronunciada à dançar" (Dagonet 20). Em 1865, quando o número de casos de histeria começou a aumentar dramaticamente, uma mulher dançando no café -concerto, Eldorado, da última vez comparada por Edmond de Goncourt aos internos históricos do hospital Salpêtrière, por causa de sua "bestialidade aquecida,... juba selvagem,... boca grande e o riso cheio de dentes de uma Bacchante" (Goncourt 62). A histeria no último terço do século XIX foi uma doença espetacular. O neurologista Jean-Martin Charcot dividiu o maior ataque histórico em quatro fases. A primeira é a epileptóide, porque seus movimentos se assemelham aos movimentos convulsivos da epilepsia. A palhaçada (onde o corpo se contorce em todo tipo de poses aeróbicas) é a segunda fase. Na terceira e quarta etapas, o histórico alucina e golpeia em poses teatrais".

Dança com Darwin, 1875-1910:
A Modernidade Vernacular na França
Rae Beth Gordon

A importância e a influência da arte nos processos de manutenção do Patriarcado e da Supremacia Branca já são bem conhecidas. Gosto de dizer que a arte, no caso do Teatro, foi seqüestrada pelas inúmeras Poéticas escritas nos últimos milênios, que legislam o que é ou o que não é teatro. Neste processo de captura, ocorreram numerosas deturpações e domesticação de corpos. Se olharmos a virada do século 19 para o século 20, tais afirmações são cientificamente comprovadas, pois o papel do "espetáculo" no nascimento das instituições de poder ocidentais é evidente, para dar alguns exemplos: a popularização da Ciência através de espetáculos científicos darwinianos; as conexões históricas entre histeria e dança moderna; e a influência estética dos zoológicos humanos sobre os artistas de vanguarda europeus.

Durante as últimas cinco semanas, estive orientando um grupo de estudantes de teatro em Gent, na Bélgica. Propusemo-nos a realizar um estudo profundo da estética e política da extrema-direita, focalizando o fenômeno Alt-Right norte-americano e, com a ajuda da pesquisadora Carolina Nóbrega, conseguimos traçar uma linha histórica direta entre todas essas ideologias.

POWER
KILLS

Em nosso entendimento, não há superação na História. O colonialismo, o nazismo, a escravidão nunca foram superados, são feridas abertas que nunca fecharão. O que vemos hoje são atualizações das estruturas criadas no passado. Entendemos que o projeto político anti-Nazista norte-americano após a Segunda Guerra Mundial não foi uma salvação, mas uma substituição de poderes operacionais e opressivos através de ideologias neoliberais produzidas na Guerra Fria (que deveria ser chamada de Guerra Quente, já que na América Latina e na guerra do Oriente Médio era real e mortal).

Os zoológicos humanos dos últimos séculos nunca foram ultrapassados e, neste sentido, convido o leitor a fazer uma pergunta absurda que não me sai da cabeça: qual é a diferença (além do contexto moral) entre os zoológicos humanos do século passado e os festivais internacionais de teatro contemporâneo na Europa?

O golpe é o mesmo, só muda a vítima.

1. <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/the-2016-coup-in-brazil-the-door-to-disaster-by-dilma-rousseff/>

2. <https://www.brasildefato.com.br/2016/06/21/educadores-entram-em-greve-e-denunciam-sucateamento-de-fabricas-de-cultura-em-sp>

3. "The Furious Rodrigo Batista" was made in the first year of my Masters degree at DAS Theatre in the Academy of Theatre and Dance, Amsterdam.

4. <https://www.portfoliorodrigobatista.com/copia-the-b-side>

5. <https://www.portfoliorodrigobatista.com/the-furious>

References

Carolina Nóbrega theoretical lessons within the artistic and pedagogic process "Kill all normies". KASK DRAMA. Ghent. January 2022.

KIRAC. "The work of Renzo Martens". 2017. <https://vimeo.com/203362217>

Pascal Blanchard, Nikolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo and Sandrine Lamaire. Zoos humains: De la Venus hottentote aux reality shows.

Rae Beth Gordon. Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France.

Renzo Martens. "Enjoy Poverty". 2008.

Rodrigo Batista. "The Furious Rodrigo Batista (Side A) + The B-side". 2018-2019.



DIARY OF A COLONIAL DIARRHEA

RODRIGO BATISTA

TRYING TO JUSTIFY THE UNJUSTIFIABLE



"I see you making mistakes and it isn't a sin,
apart from when it makes other people bleed
I see you dreaming of and it frightens
Lost in a world that doesn't allow to get in
You are getting out of my life
and it seems to take a long time
If you cannot return, at least send news
You think I'm crazy
But everything's gonna be right
I'M ENJOYING EACH SECOND
BEFORE IT BECOME A TRAGEDY"
"On your shelf"
Pitty, female Brazilian rock star

This essay is a process of capturing an experience that, although individual, may also speak to the practices of others. It is an essay resulting from a process of artistic reflection condemned by the neoliberal ties of individualism and the boycott of collective and decentralized thoughts. It is a diary of colonial diarrhea, generated by centuries-old bad meals, seasoned with Patriarchy, White Supremacy, and the maintenance of hegemonies that continue to explode entire digestive systems, killing cultures and exposing rotten intestines on hygienic screens for consumption 24/7.

FIRST SHIT:

INNOCENCE AND GOOD INTENTIONS

"Hell is full of good intentions"
Popular saying

I arrived in Europe, in Amsterdam, almost five years ago in 2016. The two years that preceded and motivated my immigration were filled with macro and micro political social destruction. One of them, of a macro-political nature, was the collapse of democracy (or the revelation that the concept of democracy never existed for countries like mine):

Figure 1: The B-side. Photo: Thomas Leden. 2019

Figure 2: The Furious Rodrigo Batista (Side A). Photo: Alessandro Sala. Courtesy of Centrale Fies-Dro. 2018



through a coup d'état led by the Brazilian center-right, guided by US Institutions and disseminated by the Brazilian bourgeois media, Brazil's first female president is expelled from office.¹ The absurdity of the ease with which democracy is destroyed is overwhelming. Democracy has failed. Representation becomes a flawed concept, an appeasing lie.

The second destruction was of a micro-political nature: a strike by art educators in the Artistic-Pedagogical Program "Fábricas de Cultura", in the community of Capão Redondo, on the outskirts of the South Zone of São Paulo, of which I was an active part². This was a strike, without the support of unions, led by educators and students, which lasted more than three months and had on its agenda the repudiation of racist and misogynistic dismissals in the months before, in addition to demanding the reopening of the public library that was closed by the Institution responsible for the Program. It was a strike built on radical thinking in solidarity with colleagues who had been fired for somber reasons, precisely because there was a certainty that we would all be fired after such a powerful protest. We were all fired when the strike ended, as we had expected. The students, who were occupying the Program building, were imprisoned as criminals for two days. It was the end of the democratic farce.

So my arrival in Europe was fraught

with the fundamental political issues that 2016 presented to me: the birth of a new type of macro-authoritarianism and the desire for insurrection and resistance in the micro-sphere. With this feeling and with the help of several references, I built the show "The Furious Rodrigo Batista", a performative work that puts my body at the centre of such frustrations and desires³. It is a show about Brazil⁴, with the well-intentioned desire to denounce: as if presenting such a show on European ground would bring some significant change to the situation in Brazil. This is an illusion fueled by European and North American neoliberal activism in which the artist/curator is placed as a possible saviour of such situations, while at the same time producing intrinsically narcissistic self-promotion of themselves in the spotlight of fame (and personal profit).

When I performed the show, bleeding from my ass, in front of the European audience, I felt weirdly violated, because the political impotence of my work was triggered by the consumerist and fetishizing pleasure that I managed to capture from the audience: the consumption of "my" misery, which was not mine, since I was denouncing police violence against black Brazilian youth, which I am not a part of. The consumerist pleasure of the misery put on stage also revealed a hypocritical game of pity and non-belonging; that is, in the end, the feeling that remained



was that all the gore presented on stage could only concern this country far away from Europe, called Brazil. From this desperation to turn my practice into something that could have direct implications for European audiences, I turned to the idea of making a "B side" of the work carried out in my first year in Europe. For that, I tried to bring this continent to the centre of the discussion, making a play that could confront the contemporary colonial state to which we all belong.

At the end of my research trajectory, I organically understood that the two works were really just one: divided into "Side A" (pornography of Brazilian poverty) and "Side B" (confrontation with contemporary colonialism). Presenting the work in different contexts, its relevance is confirmed by a market need that is very present in European theatre festivals: the need to see an immigrant alone on stage talking badly about his own country and/or blaming Europe for the misfortunes of the world.

Personally, this market situation depresses me.

What is the real political impact that such an artistic genre can provoke to change what the work itself denounces? Or is hypocrisy something inherent to the work of the artist/curator fragmented by immigration processes? Does the political nature of the contemporary art market

impose itself as a narcissistic desire of the artist/curator to be on the "right side of history"? Why?

SECOND SHIT:

THE POVERTY PORNOGRAPHY

"It is during the XIXth century that the paradigms of a setting in a standard of the world are elaborated, on the old and the new continent, whose visible part deviates at the same time a popular spectacle, a scientific lesson of things (through the emergence of the learned societies) and an explicit demonstration of the validity of the colonial hierarchies or the racial distinctions. As we progressively leave – with the abolitions – the time of slavery and enter the time of empires, the world order is organized between those who were exhibited and those who were spectators of the exhibitions."

Zoos humains: De la Venus hottentote aux reality shows

Pascal Blanchard, Nikolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo
and Sandrine Lemaire



To try to answer some of these questions, I look to the work of the Dutch artist Renzo Martens, who decides to go to Congo to teach the communities there to profit from their misery. Renzo holds several photography workshops with Congolese people trying to convince them to sell the images of their misery for their profit. He calls this project "Enjoy Poverty" (2008). Obviously, the project fails in its main goal, firstly because of the very definition of "profit" as a Western concept, which is not necessarily part of all cultures in the world; and secondly, and more importantly, Renzo's work is fundamentally dependent on the existence of poverty. In other words, if there were no misery in Congo, Renzo's work would not exist.

It is in this pornographic co-dependence that the dilemma of this essay is presented. The work of non-European immigrants who propose to answer the political questions of their contexts of origin depends fundamentally on the misery they are criticizing. We present to the European audience the possibility of masturbating with the poverty presented on stage, so that when they ejaculate they can finally feel the narcissistic pleasure of being on the "right side of history".

And this is where a market bubble is created: condemning immigrant artists to think in supposed solutions

(or denunciations) of problems created by the continent in which we are presenting our works. And such a bubble gives us an illusory feeling that the work for a fairer world is being carried out.

A possible parallel to be drawn in this regard is the ecological idea of "recycling". The idea that every human being on Planet Earth is responsible for their garbage gives us the false feeling that we are doing something to stop the infamous climate change. But we know that our individual production impacts the environment in a very microscopic way compared to waste emissions by large corporations. Lately, I have seen the political work of non-Europeans (my own included) as "recycling": an irrelevant, neoliberal action that does not bring concrete changes in the problem that the action criticizes. It would be like saying that we're all here playing a very blind game, thinking we're agents of change.

If we could trace a totalizing and moralizing psychological profile, it would be like saying that the contemporary political artist/curator navigates between the poles of vanity and naivety. We are lost.



**POWER
KILLS**

THIRD SHIT:

◀◆NTSM▶◆RARY HUMAN Z◆◆

"Dancing itself is far from being considered an innocent means of expression, and in the 1870s, doctors insisted on its relationship to hysteria. Dr. Henri Dagonet, for example, noted that 'among the numerous singularities of hysterical epidemics, there is a pronounced tendency to dance' (Dagonet 20). In 1865, when the number of cases of hysteria began to rise dramatically, a woman dancing at the Eldorado cafe-concert last compared by Edmond de Goncourt to the hysterical inmates at the Salpêtrière hospital because of her 'heated bestiality,... wild mane,... big mouth and the toothy laugh of a Bacchante' (Goncourt 62). Hysteria in the last third of the nineteenth century was a spectacular disease. The neurologist Jean-Martin Charcot divided the major hysterical attack into four stages. The first is epileptoid because its movements resemble the convulsive movements of epilepsy. Clown-ism (where the body contortions itself into all sorts of aerobic poses) is the second stage. In the third and fourth stages, the hysteric hallucinates and strikes theatrical poses."

Dances with Darwin, 1875-1910:
Vernacular Modernity in France
Rae Beth Gordon

The importance and influence of art in the processes of maintaining Patriarchy and White Supremacy are already well known. I like to say that art, in our case Theatre, was kidnapped by the countless Poetics written in the last millennia, which legislate what is or what is not theatre. In this process of capture, numerous misrepresentations and domestications of bodies occurred. If we look at the turn of the 19th to the 20th century, such claims are scientifically proven, because the role of the "spectacle" in the birth of Western institutions of power is clear. To give a few examples: the popularization of Science through Darwinian scientific spectacles; the historical connections between hysteria and modern dance; and the aesthetic influence of human zoos on European avant-garde artists.

Recently, I have been mentoring a group of theatre students in Ghent, Belgium. We gave ourselves the task to carry out an in-depth study of the aesthetics and politics of the Extreme Right, focusing on the North American Alt-Right phenomenon and, with the help of researcher Carolina Nóbrega, to draw a direct historical line between all these ideologies from the 19th Century to contemporary times.

In our understanding, there is no overcoming in History. Colonialism, Nazism, slavery have never been overcome, they are open wounds that will never close.



What we see today are updates to structures created in the past. We understand that the North American anti-Nazi political project after the Second World War was not a salvation, but a replacement of operating and oppressive powers through neoliberal ideologies produced in the Cold War (which should be called the Hot War, since in Latin America and the Middle East war was real and deadly).

The Human Zoos of the past centuries have never been surpassed and in this sense, I invite the reader to ask an absurd question that doesn't get out of my head: what are the possible entanglements (besides the moral context) we can find between the Human Zoos of the last century and the International Contemporary Theater Festivals in Europe?

O golpe é o mesmo, só muda a vítima.

References

Carolina Nóbrega theoretical lessons within the artistic and pedagogic process "Kill all normies". KASK DRAMA. Ghent. January 2022.

KIRAC. "The work of Renzo Martens". 2017. <https://vimeo.com/203362217>

Pascal Blanchard, Nikolas Bancel, Gilles Boëtsch, Éric Deroo and Sandrine Lemaire. Zoos humains: De la Venus hottentote aux reality shows.

Rae Beth Gordon. Dances with Darwin, 1875-1910: Vernacular Modernity in France.

Renzo Martens. "Enjoy Poverty". 2008.

Rodrigo Batista. "The Furious Rodrigo Batista (Side A) + The B-side". 2018-2019.

1.<https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/the-2016-coup-in-brazil-the-door-to-disaster-by-dilma-rousseff/>

2.<https://www.brasildefato.com.br/2016/06/21/educadores-entram-em-greve-e-denunciam-sucateamento-de-fabricas-de-cultura-em-sp>

3."The Furious Rodrigo Batista" was made in the first year of my Masters degree at DAS Theatre in the Academy of Theatre and Dance, Amsterdam.

4.<https://www.portfoliorodrigobatista.com/copia-the-b-side>

5.<https://www.portfoliorodrigobatista.com/the-furious>



The present text was influenced by conversations, practices and creative processes shared with Johan Mijail, Flavia Pinheiro, Pedro Matias, Devika Chotoe, Veza Fernandez, Papaya Kuir Collective and accompanied by the writings of Gloria Anzaldua, Edouard Glissant, Fred Moten and Silvia Rivera Cusicanqui, among others.

n(i)e(u)ws

The time is up

la borradura del tiempo lineal
the succession of cycles enfolded in others cycles
of rhythms within rhythms

el tiempo de la catástrofe y el tiempo de la renovación

a two-folded movement and momentary cut

Regeneration

intercranial pulse
intracranial spasm
the tidal ear
turning out

100 seconds cycle
calling-in
the molecular space
calling-out
the electric liquid rocks back
crossing the secret of the night

What needs to be listened to and cannot be told?



No es fácil estar aquí
On the range of the tumbleweeds
drifting along and spreading new toes
scroll scroll
a call to respond

mapping the
interference
headscape
sounds
of things buried inside

¿Qué hay para decir, que hay para escuchar? entre las trampas representativas y las
coartadas del vocablo ¿Cómo siquiera confiar en el lenguaje implantado? ¿Cómo siquiera
creer que las palabras ayudan al nombrarme? ni en el anglo y ni el español no reversal coil
no alternative to the violent substitution

desde este lado siempre seremos metonimia

[the stream] coming across

no translation ~ just transduction



the poetry of the ancient cut
spidering senses reaching a new source
an energy removed from itself
the outcast songs

s pr in gin g out
tu r ni ng t o ru st le s ou n ds...
o pa q ue w o r
ds
n o tr ansit ion..
jst te cu-ht

gasping off

and I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek
and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek
I and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek I seek and i seek
i seek and i seek can i see?

bullet time
oozing back
insisting to remember



Restaurar

pulsión intracraneal
tiempo encefálico
ciclos envueltos en otros ciclos
fuerzas rítmicas

superpuestas
tissues calling-in
electric fluidsstream

the source of the sensation imprinting itself on the body of the land
no separation between the tenses
no alibi
homesick and stuck
being both - flesh and ghost

What do I know about the bouncing waves of the strident death?
What do I know about the human admixture?
What do I know about the intimate knowledge to land?
What do I know about the contrast that acts as an assertion?
What do I know about what is shared through the language of secrets?

Reexistencia



territorios arácnidos
campos transductivos de reposición y permanencia
restored and transmitted
rechanneled strength expanding note by note

what forces move what forces?

DESATAR LAS FUERZAS, ALTERAR LAS FORMAS si las cosas se mueven solo en un nivel, acaban por volver al mismo lugar.

repetir para ser cambiada
repetir para ser cambiada
repetir para ser cambiada
repetir para ser cambiada
repetir para ser cambiada
repetir para ser cambiada

La falta de reconocimiento enferma. Transitar el camino de la autonegación al autorreconocimiento es una constante herida. La sanación de una enfermedad hereditaria no es fácil. No es fácil estar aquí, no es fácil estar aquí, ni encontrar relatos liberado(re)s que ayudan a la autopreservación. No es fácil estar aquí.

What force moves what force?



tack tack tack k
the wandering drums
dance

practicing the (i) is the (u)
practicing as an accessible action
practicing because the owning of owings is bad fortune
00000000 me indica que el camino está por venir.

What is left of the master in me?

There is no outside of violence, no periphery to claim
(long ahhhhhhhhhhhhhhh) high pitch ...

Resilient

intercranial space
intracranial field
encephalic sound

long tide



ele bebe, ele bebe e dorme..
ele dorme siete dias...
para ver hasta el fondo infinito de la oscuridad
no hace falta cerrar lo ojos
how do you name anaisa?

//////////////////////////////////// //////////////////////////////////////

☒☒ ☒☒☒☒:☒☒ ☒☒☒☒☒ ☒☒ ☒☒☒☒☒☒☒

there
your invisible whiteness
waiting to be betrayed

the burning mantle

What do you know aboutbeing raised for inheritance?
What do you know about people adjusting to your mother tongue?
What do you know abouttrusting so deeply you won't disappear?
What do you know about the world being created by your kind for your kind?
What do you know about living by owning your owings?

What do you know about b l 00 d t im
e

O f the plac e of no re t
ur n
th e refus al o f tra nsp a
re n cy

bella alma ...lejos de la binaria calma, la compleja transfusión de la memoria. atravesarse,
atravesarme, dejarme mover, ritualizar el cuerpo, el día a día, dejarse hablar por las huellas,



por la convivencia con los pulsos y los misterios que van y vienen de más allá a más allá, de más acá a más acá. y así el ser casi, lo casi dicho, lo casi olvidado. lo no asociado, lo rebatido por el presente, sigue en espera.

Internal displacement is the first step of migration

no translation

just transduction

El momento de partir no es siempre una decisión, a veces el desplazamiento comienza antes de ser notado, a veces esa decisión es menos libre de lo que se pensaba... es quizás una relación con la falta o quizás una memoria de fuga. Un movimiento que comienza muy cerca y revolotea muy lejos.

What is left of the master in me?

☒☒ ☒☒☒☒:☒☒ ☒☒☒☒☒ ☒☒ ☒☒☒☒☒☒☒☒



potential musicality hidden inside the bodies.. layers came to the surface
the noise box calls again

get innn iiitttt... get into itttt
to the power of the tooooooonguee, ton ton tongggggggg

swallowing the wwwords...
the fluid voidd, the looong shadowww, the raw ggrrwwwww



EU TE AMO MAS PRECISO TE MATAR AGORA

MARIANA SENNE

Esse é um artigo em que Mariana Senne se coloca em diálogo com a Europa. Trechos dele foram retirados da performance "I Love You But I Need To Kill You Now", trabalho final da artista durante o Mestrado Das Theater na Universidade de Amsterdã, 2021. As imagens fizeram parte desse longo processo de dois anos de pesquisa.

Eu sou brasileira, eu sou mãe, eu venho do Sul profundo, eu sou filha do sol, eu venho do futuro simplesmente porque o Brasil já é o que a Europa pode vir a se tornar nos próximos 50 anos. Eu sou uma putinha rodando bolsinha no mercado internacional. Aqui eu vendo minha força de trabalho pra ganhar em euros. Eu sou velha, mas eu sou exótica. E tiro proveito disso. Eu aprendi a operar na lógica do saque. Eu não tenho mais ilusões em pertencer. Por que quero pertencer a algo que quero na verdade destruir? Eu venho do país em que se opera a lógica da morte. Eu já conheço essa história, mesmo que aqui esteja só no começo dela. E eu declaro: eu sou vida, eu não sou morte. Essa é a minha sina, essa é a minha sorte¹. Eu acredito que a alegria mata o medo, a empatia mata o cinismo, conflito e confrontação matam o tédio e engajamento anda ao lado do prazer. Acredito que nossa subjetividade é sempre uma espécie de container dos outros e para os outros, por isso eu sou uma ladra auto confessa. Eu sou a artista precária do terceiro mundo, eu sou Pindorama (nome indígena do Brasil) antes, durante e depois da ocupação do colonizador e como tal, eu falo:

Eu te amo Europa. Mas preciso te matar agora. Isso é tão triste e um alívio tão grande. Mas antes disso quero saber. Por que é que você se apaixonou por mim? Por causa dos meus infindáveis recursos? Por causa das minhas dimensões? Por causa da minha variedade? Por causa do meu sentido de justiça? Por causa da minha urgência, que nunca acalma?

Você se apaixonou por mim, porque foi fascinante conhecer alguém tão forte, que simplesmente não precisa de ser o centro das atenções como você é. Você indivíduo. Separação.

Individualidade. Você avant-garde por excelência. Você é tão autônomo, tão independente, você reluz, você é tão brilhante, tão claro, tão branco. Você seguindo o seu próprio caminho individual até ao dia da sua morte. Você aprendeu com Descartes que o indivíduo deve afirmar-se a si próprio. Descartes te ensinou a ideia de uma sociedade de indivíduos em que cada pessoa acaba na sua própria subjetividade, em que a riqueza é a do pensamento individual. O pensamento racional, o pensamento abstrato.



E você carrega o peso da tua dor individual, como se portasse medalhas. Uma coroa, um milhão de dólares². Você chora e diz: Analgésicos, ópios, édens. Não toquem nesta dor. Ela é minha dor. É tudo o que me resta. Sofrer vai ser minha última obra.

Meu bem? Amorzinho? Minha Europa frágil. Meu Teddy Bear! Você comeu 3 refeições hoje? Você dormiu numa cama quentinha? Você escovou os dentes? Sim? Então... Tá tudo bem.

Agora eu pareço tua mãe. Muito ruim para a nossa relação sexual. Muito ruim. Mas quer saber? Foda-se o Freud! O Freud que se foda! Que se foda o Sartre! Que se lixe o Santo Augustinho! Que se lixe John Harvey Kellogs. Você John, sempre tão apaixonado em impedir que eu me masturbasse. Você e sua paixão. Que grande ideia a sua, colocar ácido corrosivo no meu clítoris. Obrigado pela sua contribuição. Que se foda o John Money. Que se foda o Barão George Cuvier. Que se foda Moisés. Que se foda Plínio, "o maior filósofo romano". Você Plínio, tão obcecado com a minha menstruação. Dizendo ao mundo inteiro que se o meu sangue, entrasse em contato com as plantas, elas não iriam crescer. Vai se foder Plínio. Por que é que você não se fode com mais frequência? Eu tô falando sério. Por que você não se foda, a si próprio, mais vezes? Vai se foder Freud. Pois é. Parece que agora eu preciso brincar de ser tua mamãe. Um milhão delas.

Nem mesmo um milhão de mães conseguiria lidar contigo, rapazinho³. Uma mãe amorosa, que decidiu calar a boca do filho só por um momento. Não é porque eu não gosto de você. Eu te amo. Eu já te dei a minha alegria. Te dei todos os sinais do teu temperamento. Te dei matéria-prima para a tua medula⁴. Mas agora chega. Cala boca, porra! A mamãe precisa de uma pausa agora.

(Pausa)

Outro dia de manhã, eu te observei comendo os seus flocos de milho com leite e pensei no Kelloggs, o chamado médico que mutilava as genitais das mulheres e enfiava iogurte no rabo dos seus pacientes. Ele realmente fez isso. Ele tinha tanto medo de desperdiçar as suas energias sexuais, que nunca fez sexo na vida, obcecado em matar a alegria da masturbação. Com os flocos de milho flutuando no leite, como continentes no oceano, eu pensei: o continente sul-americano é para os colonizadores, um continente a masturbar-se, a divertir-se. Originalmente sendo produtivo apenas no sentido da alegria. Sem poupança, sem otimização, sem extração de energia para um objetivo superior abstrato. O puro desperdício de sexo, não para a produção e reprodução, mas para a diversão, para o simples prazer. Este continente desobediente tem de ser amarrado à cama. Mãos atadas - não é permitido que vocês se toquem a si próprios.

Já chega! Isso é escandaloso. Não mais! Não vai ter mais leite para o Mestre! Eu te amo mas você precisa morrer. Isto é realmente triste e um alívio muito grande. Quando você morrer, não leve pro pessoal. Você talvez possa argumentar que a morte é um pouco radical. E que o ato de matar, envenenar, explodir, disparar, fazer buracos, zombar, avacalhar são atos de fúria. Mas não foi com fúria que a sua história começou? E não foi com fúria que você cresceu? Que você expandiu? Com sua marca particular de perpetrar o horror e depois se chocar por esse mesmo horror que você perpetrou? Isto se chama crise. Ou Ocidente. As leis que afirmam a "liberdade universal" dos europeus foram escritas com a tinta vermelha do sangue dos indígenas escravizados e dos negros assassinados nas colônias. O que se pode esperar de uma civilização cuja memória é forjada no elogio á fúria?⁶

Basta!

Você pensa que arte, desejos e ideias são o sêmen vindo de dentro de você, plantado no mundo exterior. Mas arte, desejos e ideias são o sêmen do mundo exterior que sempre estiveram a te penetrar, antes mesmo de você nascer. É o corpo coletivo que sempre esteve dentro de você como um espião, como um agente provocador, meu amor⁷.

Eu te amo mas preciso te matar agora.

(Sacrifício)



1 Qorpo Santo, autor Teatral Brasileiro.

2 Trecho da música Dor Elegante de Itamar Assunção.

3 Contribuição de Joachim Robbrecht

4 Trecho retirado da peça Gota D'Água, Chico Buarque.

5 Contribuição de Luise Meier.

6 Contribuição de José Fernando Peixoto Azevedo.

7 Contribuição Luise Meier.



I LOVE YOU BUT I NEED TO KILL YOU RIGHT NOW

MARIANA SENNE

This is an article in which Mariana Senne puts herself in dialogue with Europe. Excerpts from it are taken from the performance "I Love You But I Need To Kill You Now", the artist's final work during her Masters Das Theater at the University of Amsterdam, 2021. The images were part of this long two-year research process.

I am a Brazilian artist, I am a mother, I come from the deep south, I am the daughter of the sun, I come from the future simply because Brazil is already what Europe might become in the next 50 years. I am a prostitute running my purse in the international art market. I sell my work force here to earn in euros. I am old but here I am exotic. And I take advantage of it. I have learned to operate in the logic of the loot. I have no more illusions of belonging. Why belong to something that I want to dismantle? I come from the country that operates the policy of death. I know this story, even though here it is just in the beginning. And I declare: I am life, I am not death. That is my fate. That is my luck¹. I believe that joy can kill fear, empathy can kill cynicism, conflict and confrontation can kill boredom, engagement can walk alongside with fun. I believe our subjectivity is always a container for others and from others and that is why I am a self-confessed thief. I am the precarious artist from the third world, I am Pindorama, indigenous name of the Brazil before, during and after the occupation by the colonizer, and as such, I speak:

I love you Europe but I need to kill you now. That is really sad and such a

relief. But before that, I want to know. Why did you fall in love with me? Because of my endless resources? Because of my dimensions? Because of my variety? Because of my sense of justice? Because of my urgency that doesn't quite down?

You fall in love with me because it was fascinating to meet somebody so strong, that just doesn't need to be the center of attention like you do. You individual. You separation; You individuality; Avant-Garde par excellence. You are so autonomous, so independent, you shine, you are so bright, so white. You following your own individual path until the day you die. You have learned with Descartes that the individual must assert themselves. Descartes has taught you the idea of a society of individuals in which each person ends up in their own subjectivity, in which wealth is that of individual thought. Just racial thought, abstract thought.

And you all alone carry the weight of your individual pain, as if you were carrying shitload of medals. A crown, a million dollars. You cry and say: Painkillers, opium, edens. Don't touch me in this pain. It's my pain. It's all I have left. Suffering will be my last piece of work².



Honey! Sweety! Amorzinho! Friendly little Europe! Teddy bear! Did you not have 3 meals today? Did you not sleep in a warm bed? You didn't brush your teeth? Did you not clean yourself? Yes? You are fine.

Now I sound like your mama. Really bad for our sex relationship. Really bad. But you know what, you know what? Fuck Freud! Fuck you Freud! Fuck Sartre! Fuck Sant Augustin. Fuck John Harvey Kellogs. You John, you were so passionate about not letting me touch my Self. You and your passion. What a great idea to put corrosive acid on my clitoris instead. Thanks for your contribution. Fuck John Money. Fuck Baron George Cuvier. Fuck Moses. Fuck Plinio, "The greatest roman philosopher". Fuck you! Why were you so obsessed with my menstrual blood? Telling the whole world that it would stop the plants from growing. Fuck you Plinio. Why don't you fuck yourself. I mean it. Why don't you fuck yourself more often. Fuck you Freud. Right now it seems I need to be your big mama. Your one million mothers. Not even a million mothers could handle you little boy³. A loving M-other, who decided to shut her son up for at least a moment. It's not because I don't like you. I love you. I already gave you my body, my joy. I gave you every sign of your temper. I gave you raw material for your marrow⁴. But now it's enough. Shut the fuck up! Mama needs a pause now.

(Pause)

The other morning, I watched you my love eating cornflakes slurping the milk and I was thinking about Kellogs, the so called doctor who mutilated women's genitals and shot Yoghurt up his patients asses. He was so scared of wasting his sexual energies, that he never had sex in his life, obsessed with killing the joy of masturbation.

With the cornflakes floating in the milk like continents in the ocean, I thought, the South American continent is to the colonizers, a continent masturbating, enjoying itself. Originally being productive only in the sense of joy. No saving, no optimizing, no extracting Energy for an abstract higher purpose. Wasting sex not for production and reproduction, but for fun. This disobedient continent has to be strapped to the bed. Hands bound - they are not allowed to touch themselves. They are for work and for the master. And your hands suddenly hammer on the table: more! More Milk for the master⁵.

(Pause)





And why did I fall in love with you? You were a promise. A promise of paradise. Well-fare state, social security, parks, parks, parks. Bicycle. History. Parks, parks, parks, parks, parks, parks, playground, playgrounds, parks, parks, parks, parks, parks, parks, parks, parks, parks, parks.

Enough. That's outrageous. No more! No more milk to the Master! I love you but you need to die. This is really sad and such a relief. When you die, don't take it personal. You might say that death is a bit too radical. And that the act of killing, poisoning, exploding, shooting, making holes, mocking, bashing are acts of rage. But wasn't it with rage that your story began? And wasn't it with rage that you grew? With your own particular brand of perpetrating horror and afterwards getting shocked by this horror. Horror that you created. This is called crisis. Or West. The laws affirming the "universal freedom" of the Europeans were written with the red ink of the blood of enslaved indigenous and blacks, murdered in the colonies. What can we expect from a civilization whose memory is forged in praise of rage?⁶ Enough.

You think that art, desire and ideas are the semen coming from inside you, that you plant into the outside world, but Art, desire and ideas are the seamen of the outside world that have always already penetrated you, before you were even born. It's the collective body already inside you like a spy, like an agent provocateur, my love⁷.

I love you but I need to kill you now.

(Sacrifice)

1 Qorpo Santo, Brazilian Theater Author.

2 Excerpt from the song Dor Elegante, Itamar Assunção.

3 Contribution from Joachim Robbrecht.

4 Excerpt taken from the play Gota D'Água, Chico Buarque.

5 Contribution from Luise Meier.

6 Contribution from José Fernando Peixoto Azevedo.

7 Contribution Luise Meier.



"Aparecei, aparecei, qualquer que seja vossa forma ou nome, Ó Touro da Montanha, Serpente das Cem Cabeças, Leão da Chama Abrasadora! Ó Deus, Fera, Mistério, Vinde!

Toca com tuas várias mãos, tuas dezenas de línguas - o mundo"

1

Jérôme Bel has decided, for ecological reasons, not to work in any way that involves a plane ride (NY Times, September 2019).

Vou começar puxando um assunto mezzo antigo: Há dois anos muito se falou no restritíssimo "mundo das artes performativas" — risos — sobre declarações do internacionalmente reconhecido e bem sucedido coreógrafo francês Jérôme Bel propondo uma reflexão para que artistas parassem de viajar de avião, em decorrência dos níveis de emissão de carbono. Jérôme não mais se deslocaria dessa maneira, e portanto fazia um convite aos colegas da classe artística a também optarem por outras formas de deslocamento no que concerne turnês, viagens a festivais, residências artísticas e etc.

Cito o coreógrafo: "[...] the performance art field needs to drastically change its habits in order to reduce its carbon footprint. We need to stop airplane travel and look for other ways of sharing."

É nítido que se você não nasceu em um país do norte hegemônico, essa decisão de Jérôme Bel aponta para diferenças cruciais de recursos e

privilégios, assim como me faz pensar imediatamente: O que torna tão importante a experiência viva de coletivos teatrais de outros países se deslocando para determinados contextos? E no quanto as experiências virtuais ainda não estão em páreos para a substituição da presença, aliás, nada substitui nada nesse sentido, porque simplesmente são experiências que não podem estar em comparação, por possuírem naturezas distintas.

O avião tende a ser o modo de viagem mais utilizado para grupos de países que não se encontram dentro da Europa, por exemplo.

Coletivos de teatro dos países do Sul do mundo têm que circular. Por inúmeras razões, entre elas: Nada substitui a presença, a troca entre público e artista na sala de um teatro. Alargar o imaginário com outras idéias, outras confabulações que não as do seu próprio território. E também, para que artistas de lugares com uma situação cultural mais difícil consigam se capitalizar, uma vez que o Euro e o Dólar estão sempre em vantagem sobre outras moedas, como o Real por exemplo, moeda brasileira.

Bel acknowledged that his decision was radical, and that his choice was not available to all. "Everyone intelligent and sensitive to this cause must invent their own solutions," he said. "But our work in contemporary art is to change things." (Huge swirl of arms.) "We must change this" (NY Times, September 2019).

Mas até aqui não há muitas novidades.



HOW TO MOVE?

Since 2016, I have been working in partnership with a collective of artists in Brazil baptised Cara de Cavalo. In this collective moves a circle of people coming together through performances, workshops and residencies. I am an independent artist, and not an heiress, which means I rarely count on money from institutions or financial support for my creations. In the last years, my works were made through crowdfunding or even loans; I was always working at the limit of resources and also of strength. All the money earned from my own work was equally divided among the huge collective of people involved. Many friends used to mock my complete inability to think of jobs that could give me more money and visibility, since I am the person responsible for directing and dramaturgy, as well as acting in the shows.

Why then create pieces that will surely take an impossible journey?

Despite my name coming in front of the group's name—and yes, that still stands on account of the number of Latin American women directing and the huge inequality of opportunity in the world's infamous arts market—I am far from wishing to lead all dimensions of the history of our "corres."¹

I don't know how and don't want to be alone in making theatre.

But I notice less and less incentive coming from institutions, art programmers and artists to keep

working in large groups, especially with a group that is currently living in another continent.

"Why can't you perform with European artists while you are here? Why not invite European artists to be in these works?"

Why not.

And that never diminishes any quality of the performers who were born, work and live here. Their skills were once much desired by me, as were their opportunities.

The work of a collective is a constant production of practice and strong confabulation; in my case, I can affirm that there is no research without this mutual sharing of passions. As much as I present the beginning of some thoughts, the hierarchy of the direction is not necessarily authoritarian.

Coordination can be transversal, full of layers of intervention. There is no practice without collectivising. During the Masters, in the middle of the pandemic, I did what I could, zoom hours, lectures, performances, telepathic sharing; I drowned in solitude, gave workshops and invited some nearby performers to come together. And yet, all the time, I plotted, without mercy or rest, how I would bring my collective in person for this experience of creating the piece as part of a Masters process in an academic environment.

_Amsterdam, February 2022



"Come forth, come forth, whatever your form or name, Oh Bull of the Mountain, Serpent of a Hundred Heads, Lion of the Blazing Flame! Oh God, Beast, Mystery, Come! Touch with thy many hands, thy tens of tongues - the world"

1

Jérôme Bel has decided, for ecological reasons, not to work in any way that involves a plane ride (NY Times, September 2019).

Let me start by bringing up an old subject: two years ago, a lot was said in the very restricted "performing arts world" (laughs) about declarations made by the internationally recognised and successful French choreographer Jérôme Bel proposing that artists stop travelling by plane, due to carbon emission levels. Bel would no longer travel this way, and therefore invited his fellow artist to also opt for other forms of transportation, when travelling for tours, festivals, artistic residencies, etc.

I quote the choreographer: "[...] the performance art field needs to drastically change its habits in order to reduce its carbon footprint. We need to stop airplane travel and look for other ways of 22 sharing."

To those who were not born in a hegemonic northern country, it seems clear that Bel's decision points to crucial differences in resources and privileges. Air travel tends to be the most commonly used mode of travel

for groups from outside Europe, for example.

It immediately makes me think: What makes the lived experience of theatre collectives from other countries so important when moving to certain contexts? And, as for virtual experiences, they still cannot replace presence—indeed, nothing can replace anything in that sense. They are experiences that simply cannot be compared, as they are of different natures.

Theatre collectives from the Global South have to circulate. For countless reasons, among them: because nothing replaces the live exchange between audience and artists in a theatre space. But also, it is in order to widen the imaginary with other ideas, other confabulations than those of your own territory. At the same time, this circulation must continue so that artists from places with a more difficult cultural situation can capitalise, since the Euro and the Dollar are always at an advantage over other currencies, like the Brazilian Real.

Bel acknowledged that his decision was radical, and that his choice was not available to all. "Everyone intelligent and sensitive to this cause must invent their own solutions," he said. "But our work in contemporary art is to change things." (Huge swirl of arms.) "We must change this" (NY Times, September 2019).

But, so far there is nothing new. And this is not an article about Jérôme Bel and his ecological concern.

HOW TO MOVE?

Since 2016, I have been working in partnership with a collective of artists in Brazil baptised Cara de Cavalo. In this collective moves a circle of people coming together through performances, workshops and residencies. I am an independent artist, and not an heiress, which means I rarely count on money from institutions or financial support for my creations. In the last years, my works were made through crowdfunding or even loans; I was always working at the limit of resources and also of strength. All the money earned from my own work was equally divided among the huge collective of people involved. Many friends used to mock my complete inability to think of jobs that could give me more money and visibility, since I am the person responsible for directing and dramaturgy, as well as acting in the shows.

Why then create pieces that will surely take an impossible journey?

Despite my name coming in front of the group's name—and yes, that still stands on account of the number of Latin American women directing and the huge inequality of opportunity in the world's infamous arts market—I am far from wishing to lead all dimensions of the history of our "corres."¹

I don't know how and don't want to be alone in making theatre.

But I notice less and less incentive coming from institutions, art programmers and artists to keep

working in large groups, especially with a group that is currently living in another continent.

"Why can't you perform with European artists while you are here? Why not invite European artists to be in these works?"

Why not.

And that never diminishes any quality of the performers who were born, work and live here. Their skills were once much desired by me, as were their opportunities.

The work of a collective is a constant production of practice and strong confabulation; in my case, I can affirm that there is no research without this mutual sharing of passions. As much as I present the beginning of some thoughts, the hierarchy of the direction is not necessarily authoritarian.

Coordination can be transversal, full of layers of intervention. There is no practice without collectivising. During the Masters, in the middle of the pandemic, I did what I could, zoom hours, lectures, performances, telepathic sharing; I drowned in solitude, gave workshops and invited some nearby performers to come together. And yet, all the time, I plotted, without mercy or rest, how I would bring my collective in person for this experience of creating the piece as part of a Masters process in an academic environment.

_Amsterdam, February 2022



◊ PENSAMENTO SELVAGEM

ENTRE PAPAGAIOS, ARARAS,
URUBUS E CARCARÁS

FLAVIA PINHEIRO

“Um antílope de um novo tipo foi encontrado na África por um explorador que conseguiu capturar um indivíduo e trazê-lo para a Europa [...] O animal é colocado vivo em uma gaiola e catalogado. Uma vez morto, ele será empalhado e preservado” (Briet 1951, 10).

Acredito que esse não foi um bom começo. Vou recomeçar.

Vou lhes contar uma história sobre aqueles que não deveriam estar aqui (minha própria história, sobre não pertencer)—porque eu devo, porque é o único lugar vazio para mim. Eu tenho que compartilhar a violência que era invisível antes da minha chegada aqui. Vou explicar novamente, mas de outra forma (isso não é verdade). Não será a última vez. Eu posso mudar a história (talvez isso também não seja verdade): vou repetir, interromper, cair e morrer. Essa é uma história sobre como me tornei uma desordeira ou um pássaro zangado.

QUANDO A VIOLÊNCIA É
INVISÍVEL PORQUE NÃO
ESTÁVAMOS AQUI.

Eras e eras atrás, antes que o primeiro barco pudesse ser visto na costa cintilante do novo mundo, papagaios pintaram paisagens do outro lado do Atlântico. Em uma noite de inverno, houve também uma história. Um estudante de uma conhecida instituição de arte estava sentado na cozinha da casa onde agora eu vivo: com uma voz

melódica, suave, acariciadora, doce barítono, consistente, o estudante estava narrando o quão fabulosa e fantástica sua experiência tinha sido até então na Faculdade, porque todos eram tão educados e prestativos. Eles encontraram espaço para se desenvolver e aprofundar suas práticas (exatamente o que estavam procurando) para aprimorar suas carreiras e, com o feedback dos colegas, tutores e funcionários, foram capazes de expandir seu envolvimento no campo da arte.

Sem fôlego, lutando em uma encruzilhada.

Você já sofreu alguma violência lá? De forma alguma. Muito pelo contrário.

A violência não existe se nós não estivermos lá.

Carcará / Pega, mata e come /
Carcará/ Não vai morrer de fome /
Carcará / Mais coragem do que homem
/ Carcará/ Pega, mata e come

- João Do Vale e José Cândido,
“Carcará”





◆ FUTURO DA PESQUISA ARTÍSTICA: EM VIVO ◆

A técnica cultural ocidental de documentação é o que vem antes desta experiência; o documento é o aparato tecnológico que diz respeito ao Estado-nação liberal e serve para manter suas estruturas. Esta escrita tenta complexificar as relações entre minha prática artística e as macroestruturas invisíveis do poder, como o documento (prova de existência), com um grito estridente, um nó no pescoço, uma angústia profunda e uma melancolia naufragante.

A maioria das instituições culturais reproduzem desigualdades sociais, de gênero, de raça e de classe, principalmente como forma de manter o poder; neste caso específico: aquelas criadas pelas mudanças coreográficas do sul para o norte, a reprodução colonial do cativeiro, do arquivo, da categorização. Com um procedimento analítico a frio—capturando in vitro, morto ou vivo—todas as formas de vida urgentes são enquadradas em termos puramente técnicos, como internacionalização, inclusão e diversidade.

Entre perfis, pratos de petri, vogelhuise, catálogos zoológicos, estufas e macacos.

Ainda estamos aqui?

Decidi fugir do in vitro, do vidro, do estúdio e das paredes da instituição e fui embora encarnando um pássaro, um prisioneiro nascido em cativeiro que nunca aprendeu a voar e quase morreu neste novo ambiente hostil. Um pássaro que só se queixa de abusos de poder ou de condições desiguais revela a falha da instituição em lidar e reconhecer que expõe e nomeia o pássaro como zangado, incapaz de voar, herético, complexo, exótico, único e violento.

A exposição de exóticos em cativeiro acontece de forma micropolítica com bactérias, aves, plantas e seres humanos. Esta prática de colocar seres “exóticos” em exposição começou na Europa no início do período moderno, quando os exploradores europeus se dirigiram a todos os cantos do globo. Os marinheiros trouxeram consigo pessoas das áreas recém exploradas, da mesma forma que trouxeram por objetos estranhos, plantas, e animais a serem apresentados para provar o exotismo e a riqueza de países anteriormente desconhecidos. Junto com a apresentação de seres humanos individuais, grandes exposições foram organizadas a partir do século XVI. Gostaria de contar outra história, na qual a recusa é o conhecimento corporificado da experiência de uma voz coletiva que voa; “ingovernável” como diriam Fred Moten e Sadiya Hartman. Uma história de recusa.

É verdade que a pesquisa artística se assemelha a parques de animais e estufas, prosperando em um estado de cativeiro que é classificado em



catálogos de zoológicos e fotos de perfil? Dentro de suas exposições, os candidatos, funcionários e tutores que honram sua herança específica e sua formação utilizam o conceito de representação. Ao mesmo tempo, a falta da pluralidade de vozes para desenvolver metodologias, pedagogias e referências de conteúdo mais amplas continuam a perpetuar um campo restrito de paisagens estrangeiras. De uma perspectiva, este sistema educacional estabelece formas de disciplina, violência, punição e contenção que provocam danos não quantificáveis. Por outro lado, é possível desenhar coreografias fugitivas dentro das fronteiras institucionais, para abrir portais nos quais podemos imaginar planos impossíveis, linhas, danças e camadas de fuga juntas; uma tecnologia compartilhada poderia ser uma forma comum de habitar este espaço como um refúgio. Uma ontologia da fugitividade opera na intersecção dos estudos negros e estudos feministas interseccionais como uma performance de resistência aos sistemas de conhecimento.

Este ensaio é uma tentativa de perguntar—em uma tecnologia de palavras frustrada e submersa, afundada em lágrimas e em nome daqueles que nunca tiveram o direito de viver ou que não pertencem, ou daqueles que nunca estiveram aqui, para aqueles que morreram logo após o nascimento—o que poderia ser se sonhássemos e agíssemos juntos,

rumo à indisciplina e à ruptura das macroestruturas.

No encontro, a lentidão e a suavidade estão em oposição àquelas descritas como rápidas, afiadas e barulhentas.

Neste encontro, a gramática da exclusão torna-se visível: com estes parâmetros, baseados na hierarquia de uma cosmologia específica, os suaves e lentos têm permissão para executar e legitimar a violência em direção ao rápido, veloz e alto, e à multidão de corpos que são inquietos e desafinados. E assim, um regime de invisibilidade é criado e perpetuado. O antílope, por exemplo, em estado de dança, com sua poderosa musculatura dos membros inferiores, pode permanecer sublime mesmo em alta velocidade. Sempre com medo, sempre bonito, mesmo quando corre no rebanho, recusa teimosamente a quietude, pois a urgência de permanecer vivo está incrustada em sua carne.

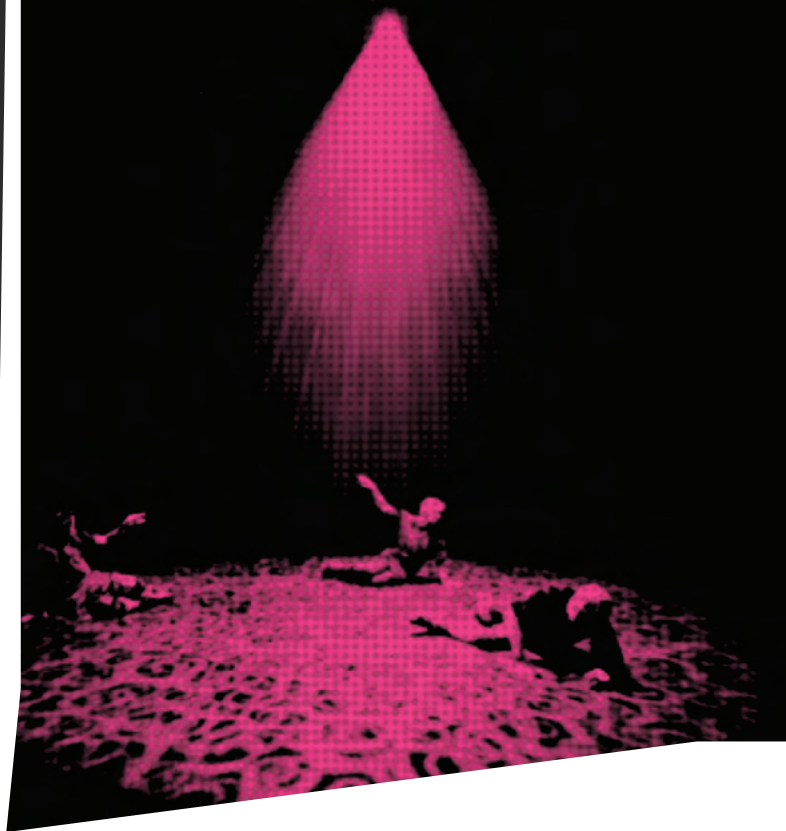
Ei, você aí / Me dá um dinheiro aí / Me dá um dinheiro aí / Ei, você aí / Me dá um dinheiro aí / Me dá um dinheiro aí

- Glauco Silva Ferreira, Homero Silva Ferreira,
e Ivan Silva Ferreira, Me dá Um Dinheiro Aí”



Talvez seja possível desenvolver aqui como esta estrutura neoliberal tentou matar a dança, assassinar o movimento, destruir os deslocamentos transatlânticos impossíveis, e todas as suas futuridades coreográficas. Ela também se transformou em pobreza: a pleora, potência, exuberância, resistência, calor, vitalidade, destreza, suor, lágrimas e dor, exotizando a carne em pornografia. Talvez não, devido à impossibilidade de relações dentro dos deslocamentos vulcânicos, fissuras, rupturas, explosões, floresta tropical, umidade e contaminação que transformaram a RAIVA em AÇÃO, criando uma ruptura, uma bomba, uma dinamite.

Para uma bactéria vinda de um contexto altamente contagioso do sul; transladada e deslocada neste experimento in vitro chamado "realidade", as opções disponíveis seriam morte imediata ou um modo de sobrevivência mutante transmutado em ritmo, velocidade, nitidez e precisão em uma coreografia radical. As bactérias juntas também podem mudar o ambiente. Eu estava imerso em uma placa de petri, um tubo de ensaio neste reino; e todos os meus movimentos, pensamentos, desejos e espécies companheiras desapareceram, escafederam-se. Eu esqueci tudo. Estava sob controle e vigilância dos "verdadeiros cientistas" que estavam nomeando, descrevendo, catalogando, comentando, redigindo, categorizando, compreendendo, lendo, escutando, analisando e criticando.



Não posso me lembrar.

Sou um pássaro nascido em cativeiro,
tranquilamente melancólico

com o perpétuo sonho de liberdade

Eu sou colonizado

Eu mal consigo ver através das barras
de raiva

com minhas asas cortadas

Mal posso fazer vôos rasos

desta condição in vitro

preso

com lágrimas sufocando na minha
garganta

Eu invejo aqueles que voam
livremente, que se aglomeram

que nunca foram catalogados



Eu esqueci como cantar e nunca aprendi a voar

Nasci em um cativeiro, em um país estrangeiro e me esquartejei.

de um túmulo de sonhos

Eu estou constantemente gritando um pesadelo

sempre com raiva porque não consigo sentir a brisa.

Embora eu seja um pássaro, não posso voar. Decidi usar a mesma tecnologia: vamos escrever, ouvir e ler. "As ferramentas do mestre nunca desmontarão a casa do mestre", disse Audre Lorde.

E se dormirmos e sonharmos juntos? Não estamos todos mortos a esta altura? Eles podem sentir alguma coisa? Podemos sentir alguma coisa?

Congelamento, quietude, a quem pertence a lentidão?

Não consigo me lembrar.

Vou lhes contar outra história sobre pássaros...

As pegas são normalmente sedentárias e passam invernos perto dos seus territórios de nidificação, mas as aves que vivem perto do limite norte de sua região na Suécia, Finlândia e Rússia podem se mover para o sul em condições climáticas adversas.

As pegas têm sido observados participando de elaborados rituais sociais, possivelmente incluindo a expressão de tristeza (dor/luto). O auto-reconhecimento espelhado foi demonstrado nas pegas europeias, tornando-as uma das poucas espécies a possuir esta capacidade. Sua inteligência é equivalente à dos grandes símios (chimpanzés, gorilas e orangotangos) em termos de cognição social, raciocínio causal, flexibilidade, imaginação e prospecção. Elas estão em toda parte aqui na Holanda. Um dia eu estava voando baixo e encontrei uma ferida aberta, uma "Pega" esmagada, atropelada com as tripas de fora. Lembrei-me das cores, das frutas, do samba, do Zé Carioca, da Carmen Miranda, do Rio, e do Carnaval brasileiro.

Entre Papangus, Caretas e La Ursa.

Ei pessoal / Ei moçada / Carnaval começa no Galo da Madrugada. / Ei pessoal / Ei moçada / Carnaval começa no Galo da Madrugada.

- "Hino do Galo da Madrugada"



“UM DOCUMENTO
É A PROVA DE
UM FATO”
(BRIET 1951, 1).

Quero destacar a semelhança das tecnologias coloniais disfarçadas de experimentos científicos no arquivamento de espécies, macacos humanos, objetos e artefatos. Declaro guerra contra este processo através da expressão de uma perspectiva micro, como se segue:

O que acontece quando se isola uma bactéria do seu ambiente biológico habitual é que, embora ela não possa prever completa ou precisamente os efeitos sobre todo um organismo, ela permite uma análise mais conveniente para os cientistas. Experimentos de laboratório também verificaram que quando algumas bactérias são expostas a uma grande quantidade de antibióticos, elas se tornam superbactérias. As tentativas anestésicas de sintonizá-las, desacelerá-las e adaptá-las não as põem a dormir, mas as deixam realmente, realmente irritadas. Neste sentido, a mente selvagem contribuiu para esta tecnologia ao enquadrar intelectualmente e através de uma metodologia sofisticada uma compreensão particular do mundo: uma forma de analisar, distinguir e classificar; uma lógica baseada em dialética e raciocínio que nem sempre servem às cosmovisões do “sul global”.

Minha prática, chamada Tentativas de sobreviver na apnéia, lida com uma série de pontuações que abordam várias constrictões aéreas em áreas

insalubres de alto risco (não seguras de forma alguma).

A apnéia é um bloqueio do fluxo de ar em um indivíduo, e os efeitos resultantes (falta de oxigenação, pressão arterial elevada e uma sensação geral de asfixia), destacam uma noção somático-política de “apnéia” de uma condição geral de existência dos indivíduos racializados em uma situação colonizada. O que é respirar em um mundo sufocado por hegemonias tóxicas e por catástrofes ecológicas e sanitárias? Você sabia que as mitocôndrias respirando oxigênio são vestígios das primeiras bactérias mutantes vivendo em simbiose?

Devido aos esforços fotossintéticos das bactérias, o planeta tem uma atmosfera com oxigênio, permitindo que um gás venenoso seja traduzido em brisas agradáveis, mantendo vivos araras, papagaios e pegas. A questão é como imaginar uma possível coreografia a partir desta apnéia: Como respirar fundo e sentir a brisa?

O que aprendemos desta relação simbiótica institucional é que se um texto pode dar palavras a algo—uma dificuldade, uma violência, uma injustiça, uma dinâmica—ou se ele pode dar nome a algo que ainda não foi nomeado exatamente da mesma maneira, então as pessoas o encontrarão, mesmo que não encontrem um fio condutor no idioma; elas o agarrarão; persistirão com ele.



Ouvi dizer que o mundo vai-se acabar / Que tudo vai pra cucuia / O sol não mais brilhará

Mas se deixarem / Um bombo e uma mulata / E um trombone de prata O frevo bom viverá

Pode acabar o petróleo Pode acabar a vergonha

Pode acabar tudo enfim Mas deixem o frevo pra mim.

- Capiba, "Trombone de Prata"

Voltando à Faculdade: a possibilidade de aprender com os colegas da instituição poderia ser lida como uma contaminação de microorganismos.

Um se transforma em milhões, e as existências plurais se tornam visíveis através da modificação de um e do outro. Mas o conhecimento como algo que é construído e transformado coletivamente só pode ser mantido em um ambiente de aprendizagem entre pares se o entorno não sabotar a generosidade e a resiliência por um processo de atomização e isolamento. Os mecanismos da instituição devem ser transparentes: o acesso aos recursos precisa contribuir para a comunidade, não para enraizar preconceitos, mas para encorajar a reflexão e a tomada de decisões comuns para diminuir as desigualdades de classe, gênero e raça. Um vocabulário comum é necessário para abordar estas questões a partir de uma posição anti-racista, anti-colonial, para reconhecer privilégios e decisões estéticas baseadas em declarações hegemônicas dentro do campo da arte.

Tornar-se um bando de aves não deve ser uma conquista impossível. O intercâmbio institucionalizado entre os pares deve visar um motim ou uma celebração evitando qualquer feedback que possa ser comportamental e descritivo; comentando e criticando práticas como se um "vocabulário neutro" pudesse existir tende à exotização e categorização. A atomização - ou anti-agrupamento—é uma tecnologia especificamente projetada para atingir aqueles que só podem sobreviver em bandos e enxames. Quando as aves espalham as sementes das árvores florestais entre nós... Como descreve Nelly Wat, Sara Ahmed—em sua palestra "Complaint as Queer Method"—retorna continuamente à metáfora de uma caixa postal "ocupada por aves nidificando, que ela usa para visualizar o que uma reclamação pode parecer; a caixa postal, embora não tenha sido criada para as aves que nidificam dentro dela, torna-se um abrigo seguro. No entanto, o ninho também pode ser perturbado pelas cartas dentro dele" (Wat 2019: np).



Citando Ahmed: "Sabemos tanto da tentativa de transformar os mundos que não nos acomodam". Mas essa luta também pode ser muito dura. Quando temos de lutar pela existência, podemos acabar sentindo que lutar é a nossa existência. E por isso, precisamos uns dos outros. Precisamos nos tornar os recursos um do outro" (Ahmed em Wat 2019, n.p.).

South Boom Boom é uma tentativa de sobreviver na apnéia, um trabalho contínuo, uma possibilidade de reimaginar o mundo, uma forma de escapar do cativeiro, desenhar linhas fugitivas, resistir, voar, conceber resistências, migrar, reinventar uma catástrofe, deformar as formas de opressão através do tempo.

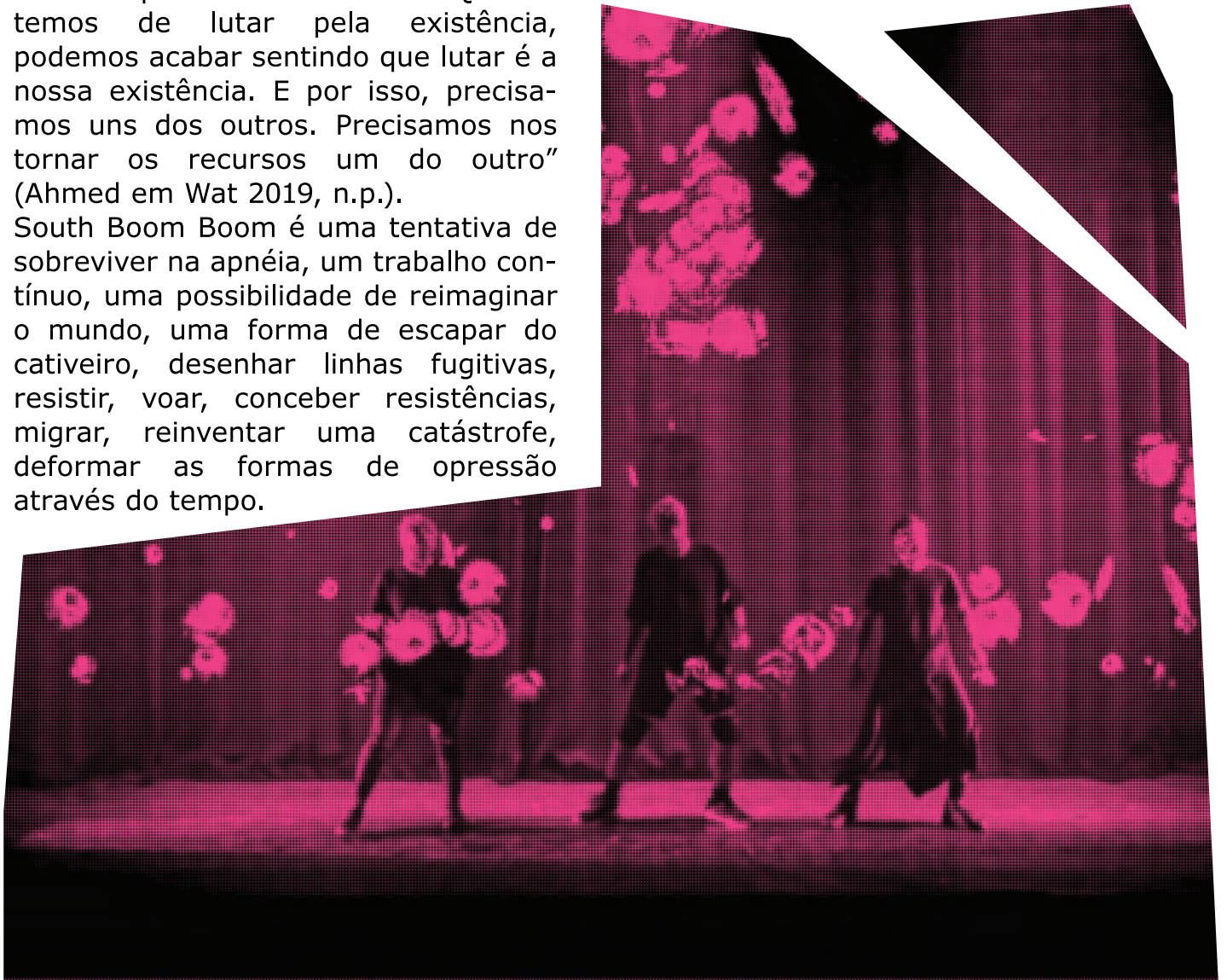


Figure 1: Glitch

Figure 2: 7 Solos for 11 Bacterias Falling Through

Figure 3: 7 Solos for Bacteria Falling Through

THE SAVAGE MIND

ENTRE PAPAGAIOS, ARARAS,
URUBUS E CARCARÁS

FLAVIA PINHEIRO

"An antelope of a new kind has been encountered in Africa by an explorer who has succeeded in capturing an individual and bringing it to Europe [...] The living animal is placed in a cage and catalogued. Once it is dead it will be stuffed and preserved" (Briet 1951, 10).

Acredito que esse não foi um bom começo. Vou recomeçar.

Vou lhes contar uma história sobre aqueles que não deveriam estar aqui (minha própria história, sobre não pertencer)—porque eu devo, porque é o único lugar vazio para mim. Eu tenho que compartilhar a violência que era invisível antes da minha chegada aqui. Vou explicar novamente, mas de outra forma (isso não é verdade). Não será a última vez. Eu posso mudar a história (talvez isso também não seja verdade): vou repetir, interromper, cair e morrer. Essa é uma história sobre como me tornei uma desordeira ou um pássaro zangado.

QUANDO A VIOLÊNCIA É
INVISÍVEL PORQUE NÃO
ESTÁVAMOS AQUI.

Eons and eons ago, before the first boat could be seen on the glittering shore with the new world, parrots painted landscapes on the other side of the Atlantic. On one winter lockdown evening, there was also a story. One student from a well-known art institution was sitting in the kitchen of the house that I now live in: with a melodic, soft, caressing, sweet

baritone, consistent voice, the student was narrating how fabulous and fantastic their experience had been so far at the School, because everyone was so polite and helpful.

They found space to develop and go deep in their practice (exactly what they had been looking for) to upgrade their career and with the feedback from peers, tutors, and staff they were able to expand their involvement in the art field.

Breathless striving at a crossroads.

Have you ever suffered violence there?
Not at all. Quite the opposite.

Violence does not exist if we are not there.

Carcará / Pega, mata e come / Carcará
/ Não vai morrer de fome / Carcará /
Mais coragem do que homem /
Carcará/ Pega, mata e come/

- João Do Vale and José Cândido,
"Carcará"



THE FUTURE OF ART RESEARCH: IN VIVO



The Western cultural technique of documentation is what comes before this experience; the document is the technological apparatus that concerns the liberal nation-state and serves to maintain its structures. This writing tries to complexify the relations between my artistic practice and the invisible macro-structures of power like the document (proof of existence) with a shrill scream, a knot in the neck, deep anguish, and a sinking melancholy. Most cultural institutions reproduce inequalities of social, gender, race, and class, mainly as a way to maintain power; in this particular case: those created by the choreographic shifts from south to north, the colonial reproduction of captivity, of the archive, of categorization. With a cold analytic procedure—capturing in vitro, dead or alive—all urgent life forms are framed in neat terms such as internationalization, inclusion, and diversity.

Between profiles, Petri dishes, vogel-huisje, zoo catalogues, greenhouses, and apes.

Are we still here?

I decided to escape from the in vitro, the glass, the studio, and the walls of the institution and went away embodying a bird, a captive-born who never learned how to fly and almost died in this new hostile environment. A bird who only complains about abuses of power or unequal conditions unveils the failure of the institution to deal with and to acknowledge that, by exposing and naming the bird as angry, unable to fly, hermetic, complex, exotic, unique, and violent.

The exposure of captive exotic ones happens in a micropolitical way with bacteria, birds, plants, and humans. This practice of putting 'exotic' beings on display began in Europe in the early modern period, when European explorers made their way to every corner of the globe. Sailors brought people with them from the newly explored areas, much as they might present foreign objects, plants, and animals to prove the exoticism and wealth of previously unknown countries. Along with the presentation of individual human beings, major exhibitions were organized from the 16th century onward. I would like to tell another story, in which refusal is the knowledge embodied experience of a collective voice that flies; "ungovernable" as Fred Moten and Sadiya Hartman would say. A story of refusing.

Is it true that Art Research resembles animal parks and greenhouses, thriving in a state of captivity that is classified in zoo catalogues and profile shots?



Within their exhibits, applicants, staff, and tutors, honoring their specific heritage and background, utilize the concept of representation. At the same time, the lack of plural voices to develop methodologies, pedagogies, and broader content references continue to perpetuate a narrow field of foreign landscapes. From one perspective, this educational system enacts forms of discipline, violence, punishment, and containment that do unquantifiable damage. On the other hand, it is possible to draw fugitive choreographies inside the institutional borders, to open portals in which we can imagine impossible planes, lines, dances, and layers of escaping together; a shared technology could be a common way of inhabiting this space as a refuge. An ontology of fugitivity operates at the intersection of Black studies and feminist science and technology studies as a performance of resistance to systems of knowledge.

This essay is an attempt to ask—in a frustrated and submerged, tear-sunken technology of wording and on behalf of the ones who never had the right to live or who do not belong, or those who have never been here, for those who died right after birth—what it could be if we dream and act together, towards indiscipline and disruption of macrostructures.

In the encounter, slowness, and softness stand in opposition to the ones described as fast, sharp and loud. In this encounter, the grammar of exclusion becomes visible: with these parameters, based on the hierarchy of a specific cosmology, the soft and slow are allowed to perform and legitimize violence towards the fast, quick and loud, and the multitude of bodies that are restless and out of tune. And thus, a regime of invisibility is created and perpetuated. The antelope, for example, in a state of dance, with its powerful musculature of the lower limbs, can remain sublime even at high speed. Always afraid, always beautiful, even when running in the herd, it stubbornly refuses stillness, because the urgency to stay alive is deep in its flesh.

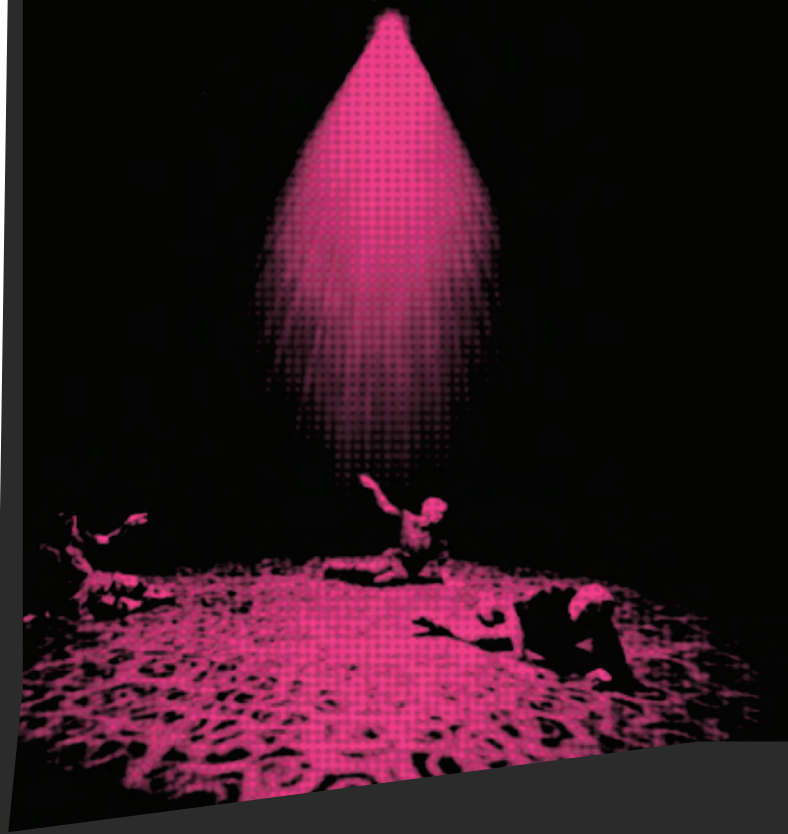
Ei, você aí / Me dá um dinheiro aí / Me dá um dinheiro aí / Ei, você aí / Me dá um dinheiro aí / Me dá um dinheiro aí

- Glauco Silva Ferreira, Homero Silva Ferreira,
e Ivan Silva Ferreira, Me dá Um Dinheiro Aí”



Perhaps, it will be possible to elaborate here on how this neoliberal structure tried to kill the dance, assassinate the movement, destroy the impossible transatlantic displacements, and all its choreographic futurities. It has also changed into poverty: the plethora, potency, exuberance, resistance, heat, vitality, dexterity, sweat, tears, and pain, exoticizing the flesh into pornography. Perhaps not, due to the impossibility of relations within volcanic displacements, fissures, breakages, explosions, rainforest, humidity, and contamination that have transformed RAGE into ACTION, creating a rupture, a bomb, dynamite.

For a bacteria from a highly contagious context from the south; trans-dislocated and relocated in this in vitro experiment called "reality," the available options would be immediate death or a shapeshifting survival mode transmuted in rhythm, speed, sharpness, precision in a radical choreography. The bacteria together can also change the environment. I was immersed in a petri dish, a test tube in this realm; and all my movements, thoughts, desires, and companion species disappeared, and vanished away. I forgot everything. I was under control and surveillance by the "real scientists" who were naming, describing, cataloging, commenting, wording, categorizing, understanding, reading, listening, analyzing, and criticizing.



I can not remember.

I am a captive-born bird,
melancholic at ease

with the perpetual dream of freedom

I am colonized

I can barely see through the bars of
rage

with my clipped wings

I can barely take shallow flights
from this in vitro condition

trapped

with tears choking in my throat

I envy those free-flying, flocking
around

who have never been catalogued



I forgot how to sing and never learned
how to fly

I was born in captivity in a foreign
country and quartered.

from a grave of dreams

I am constantly shouting a nightmare
scream

always angry because I can't feel the
breeze.

Even though I am a bird, I cannot fly. I
decided to use the same technology:
Let's write, listen and read. "The
master's tools will never dismantle the
master's house," said Audre Lorde. And
if we sleep and dream together? Aren't
we all dead by now? Are they
anesthetized? Can they feel anything?
Can we feel anything?

Freeze, stillness, to whom does
slowness belong?

I cannot remember.
I will tell you another story about
birds...

Magpies are normally sedentary and
spend winters close to their nesting
territories, but birds living near the
northern limit of their range in Sweden,
Finland, and Russia can move south in
harsh weather. Magpies have been
observed engaging in elaborate social
rituals, possibly including the
expression of grief. Mirror
self-recognition has been
demonstrated in European magpies
making them one of only a few species
to possess this capability. Their
intelligence is equivalent to that of the
great apes (chimpanzees, gorillas, and
orangutans) in terms of social
cognition, causal reasoning, flexibility,
imagination, and prospection. They are
everywhere here in the Netherlands.
One day I was flying low and found an
open wound, a smashed "Maggie" run
over with the guts in the open air. I
remembered the colors, the fruits, the
samba, Ze Carioca, Carmen Miranda,
Rio, and the Brazilian Carnival.

Entre Papangus, Caretas e La Ursa.

Ei pessoal / Ei moçada / Carnaval
começa no galo da madrugada. / Ei
pessoal / Ei moçada / Carnaval começa
no galo da madrugada.

- "Hino do Galo da Madrugada"



“A DOCUMENT IS
A PROOF IN SUPPORT
OF A FACT”
(BRIEST 1951, 1).

I want to highlight the resemblance of colonial technologies disguised as scientific experiments in the archiving of species, human apes, objects, and artifacts. I declare war against this process through voicing a micro perspective as follows:

What happens when you isolate bacteria from their usual biological surroundings is that, while it may not fully or accurately predict the effects on a whole organism, it permits a more convenient analysis for the scientists. Laboratory experiments also have verified that when some bacteria are exposed to a high amount of antibiotics they become super-bacteria. Anaesthetic attempts to make them attune, slow down, and adapt do not put them to sleep but make them really, really angry. In this sense, the savage mind contributed to this technology, by framing intellectually and through a sophisticated methodology, a particular understanding of the world, a way of analyzing, distinguishing, and classifying; a logic based on dialectics and reasoning which does not always serve “global south” cosmovisions.

My practice, called Attempts to survive in apnea, deals with a series of scores that address several air constrictions in high-risk unhealthy areas (not safe at all). Apnea is a blocking of airflow within an individual, and the resulting effects (lack of oxygenation, higher blood pressure, and an overall sense of suffocation) highlight a somatic-political notion of “apnea” to a general condition of existence for racialized individuals in a colonized situation. What is it to breathe in a world suffocating by toxic hegemonies and ecological and sanitary catastrophes? Did you know that the mitochondria breathing oxygen are vestiges of the first mutated bacteria living in symbiosis? Due to the photosynthetic efforts of bacteria, the planet has an atmosphere with oxygen, allowing a poisonous gas to be translated into enjoyable breezes, holding up macaws, parrots, and magpies. The question is how to imagine a possible choreography from this apnea: How to take a deep breath and feel the breeze?

What we learn from this institutional symbiotic relation is that if a text can give words to something—a difficulty, violence, an injustice, a dynamic—or if it can name something that had yet to be named in quite the same way, then people will find it, even if they do not find a lead in the language; they will grab hold of it; they will persist with it.



Ouvi dizer que o mundo vai-se acabar / Que tudo vai pra cucuia / O sol não mais brilhará

Mas se deixarem / Um bombo e uma mulata / E um trombone de prata O frevo bom viverá

Pode acabar o petróleo Pode acabar a vergonha

Pode acabar tudo enfim Mas deixem o frevo pra mim.

- Capiba, "Trombone de Prata"

Going back to the School: The peer-to-peer learning possibility of the institution could be read as a contamination of microorganisms. One becomes millions, and plural existences become visible through the modification of one and the other. But knowledge as something that is constructed and transformed collectively can only be held in a peer-to-peer learning environment if the surroundings do not sabotage the generosity and resilience by a process of atomization and isolation. The mechanisms of the institution must be transparent: the access to resources needs to contribute to the community, not to engrain prejudices but to encourage reflection and common decision making to diminish the inequalities of class, gender, and race. A common vocabulary is needed to address these issues from an anti-racist, anti-colonial position, to acknowledge privileges and aesthetic decisions based on hegemonic statements within the art field.

Becoming a flock of birds should not be an impossible achievement.

The institutionalized exchange between peers should aim for a riot or a celebration avoiding any feedback that could be behaviorist and descriptive; commenting and criticizing practices as if a so-called "neutral vocabulary" could exist tends towards exoticization and categorization. Atomization—or anti-flocking—is a technology specifically designed to target those who can only survive in flocks and swarms. When the birds spread the seeds of forest trees among us... As Nelly Wat describes, Sara Ahmed—in her lecture "Complaint as Queer Method"—continues to return to the metaphor of a post box "occupied by birds nesting, which she uses to visualize what a complaint can feel like; the post box, though it was not created for the birds that nest within, becomes a safe shelter. Yet the nest can also be disturbed by the letters within" (Wat 2019, n.p.). Quoting Ahmed: "We know so much from trying to transform the worlds that don't accommodate us. But that fight can also just be so damn hard. When we have to fight for



we can end up feeling that fighting is our existence. And so, we need each other. We need to become each other's resources" (Ahmed in Wat 2019, n.p.).

South Boom Boom is an attempt to survive in apnea, a continuous work, a possibility to reimagine the world, a way to escape captivity, draw fugitive lines, resist, take flight, conceive resistances, migrate, reinvent a catastrophe, deform the shapes of oppression across time.

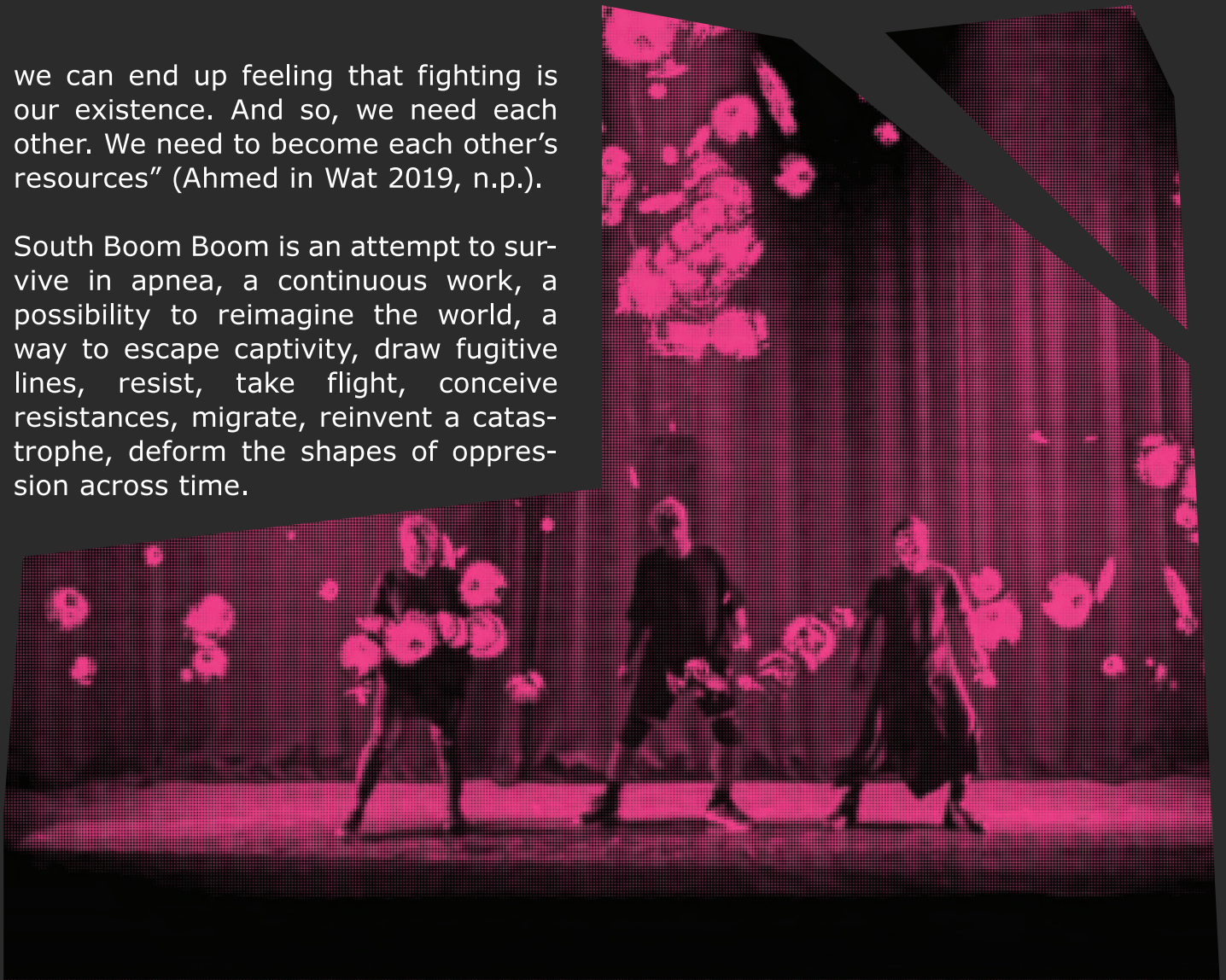


Figure 1: Glitch

Figure 2: 7 Solos for 11 Bacterias Falling Through

Figure 3: 7 Solos for Bacteria Falling Through

Works Cited

Ahmed, Sara. 2012. *On Being Included: Racism and diversity in institutional life*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.1515/9780822395324>

Briet, Suzanne. 1951. *Qu'est-ce que la documentation?* Paris : Éditions documentaires, industrielles et techniques.

Moten, Fred, and Sadiya Hartman. 2014. "Fugitivity and waywardness." *Arika*, 27 September. Accessed 28 April 2022. <https://arika.org.uk/archive/items/episode-6-make-way-out-no-way/fugitivity-and-waywardness>

Wat, Nelly. 2019. "Complaint as Queer Method: Sara Ahmed Lectures at McGill." *The McGill Daily*, 21 October. <https://www.mcgilldaily.com/2019/10/complaint-as-queer-method/>

REFLEXÕES PARA PRÁTICAS DE FAZER ARTICULAÇÕES CURATORIAIS

MARIO LOPES

UM FAZER COLETIVO, POR ISSO
NÃO ESCREVO SOZINHO

Esta escrita não é, nem será nunca genuinamente minha: junto, aglomerado, em conversas repenso, em encontros revejo, em movimento reconfiguro, uso e desuso teorias e definições, cito quem chamo pelo nome e honro quem comigo compartilhou ideias e sua existência em tempos não-lineares. Tudo isso está presente nas palavras que se seguem e principalmente no meu fazer.

Durante muito tempo a denominação "curador/a" me desencadeou ruídos e conflitos. Questiono as práticas e lógicas mercadológicas operantes dentro de nosso sistema viral, que chamo de PACACO-bi. Patriarcado, Capitalismo e Colonialismo dentro de uma estrutura binária. Dou nome de "PACACO-bi" ao vírus sindêmico de nossa história, que nos atinge como humanidade, nos rege como sociedade.

Por este motivo me considerar curador é um conflito a cada experiência em que atuo como tal. Tento exercitar um fazer curatorial imune a este sistema viral, citado acima. Como não depender do sistema capitalista? Como não atuar como um patriarca? Como não utilizar métodos coloniais? Como sair de uma lógica binária?

Pergunto-me sobre as relações criadas a partir destas estruturas sistêmicas, onde as construções arquitetônicas, construções institucionais, construções corpos-institucionalizados e os capitais financeiros impõem poder sobre as práticas curatoriais, artistas, equipes multidisciplinares e "públicos". Qual é a qualidade destas relações e como transformá-las? Quais são as consequências destes mecanismos, como deles conscientemente se opor?

Vejo essas relações, em sua maioria, verticalmente tóxicas e violentas. Penso na verticalidade, como ideia de poderes sobrepondo de cima para baixo existências, sonhos e desejos. Consoante estes vetores, os diversos papéis de atuação são construídos. Assim também o papel de Curadora-Curador, que ao mesmo tempo que pode oportunizar espaços e orçamentos, pode oprimir, formatar e descartar.

A partir destas reflexões ponho minha própria prática em questão. Busco um fazer na tentativa de dismantlar essa estrutura sindêmica.



3

lanejar e articular a realização de reencontros através de uma plataforma estruturada para o aprofundamento das intersecções (daquilo que me fez desejar e sonhar).

Para descrever o meu trabalho de curador e idealizador, de coreógrafo e performer, uso os termos articulador-coreógrafo e coreógrafo-articulador, cuja ideia fundamental é a de articular corpos, espaços, idéias e pessoas.

ARTICULADOR-COREÓGRAFO

Em meu trabalho curatorial, pensando formas de criação em plataformas artísticas, considero meu papel o de articulador-coreógrafo. Articulação coreográfica cria espaços de interferência e permite encontro, compartilhamento, conflito, reflexão, deslocamento e construção de outras narrativas. Busco construir espaços de coletividade, residências de convivência, localidades enredadas e formatos móveis de compartilhamento de práticas e de responsabilidades.

COREÓGRAFO - ARTICULADOR

Como coreógrafo e performer convidado, através da noção de coreografia articulada, outros corpos a interferirem em minha investigação corporal, promovendo o encontro com diversos

artistas em diferentes localidades. Me forço a constantemente experimentar o deslocamento, desafiando formatos estéticos hegemônicos, tendo como ponto de partida a inscrição social e histórica do meu corpo.

4

Aglomerar existências em um mesmo espaço-tempo. Neste reencontro terão sempre, no mínimo, duas pessoas.

Construo uma relação em primeiro lugar com pessoas e não com obras-objetos.

Construo uma relação em primeiro lugar com corpos-corpos-existências encarnadas e não arquiteturas concretas ou espaços institucionais físicos.

Construo uma relação a partir de desejos e da confiança, de muitas conversas, alimentação e residências compartilhadas.

Construo encontros entre as pessoas, confiando.

Achei que construía coletivos, mas agora acho que desconstruo individualidades.



5

Estimular e provocar um vivenciar e fermentar. Um conflitar de ideias e um dismantelar de padrões:

Venho pesquisando e investigando "conflitos de normas sociais e corpos estranhos", mobilidade, encontros, encruzilhadas e composições, normas sociais e suas repercussões no corpo e no movimento. Procuro constantemente reconhecer, apesar das distâncias e diferenças, outros jeitos de criar e de fazer convergir idéias que minhas próprias ações. Embora esse ir e vir nem sempre implique a abertura cognitiva necessária à apreensão de outros mundos, a força do ato é me posicionar ao alcance dos sentidos: deslocar o corpo é expor-me a sensações ainda não experienciadas. O contato com realidades diversas, juntamente com a ocupação de distintos espaços arquitetônicos e a relação com quem vive aqui / ali, são oportunidades para a aquisição de conhecimento, para o estranhamento de mim mesmo e para a criação artística a partir de pontos de vista a cada instante renovados.

Dentro de um mercado cultural, com seus espaços formatados e preestabelecidos, me percebo como corpo estranho.

Não estudei gestão cultural nem fui treinado como coreógrafo. O entre-lugar exige de mim constante readaptação e movimentos bem articulados.

A terminologia anatômica de "articulação" descreve este lugar intermediário como um ponto de união que ao mesmo tempo garante grande mobilidade a todas as partes conectadas no corpo.

5.1

Explodir formas pré-estabelecidas de fazer.

Corpos estranhos e conflito de normas é uma investigação sobre o impacto de contextos estranhos no corpo, reflete sobre nossos códigos sociais de comportamento, processos de adaptação física e momentos de confronto com o corpo que é percebido como estranho por conta da linguagem, cor da pele ou modos de ser. Aqueles que são reconhecidos como estrangeiros (por idioma, aparência e hábitos) buscam estratégias de camuflagem que lhes permitem entrar e penetrar "normas".

Os códigos de uma sociedade ou de um lugar muda de acordo com a estética, a ética e os medos atuais. Os corpos nas fronteiras são submetidos a testes físicos / psicológicos.

Os corpos estranhos que o fazem,, mergulham em um processo de integração, onde integração significa a tentativa de desintegrar o corpo recém-chegado de sua própria cultura.



Após a pesquisa de "corpos estranhos", comecei a entender que só a partir do conflito de normas seria possível sinalizar um caminho para outra construção social. Um dos exemplos marcantes nesse período de integração social em Munique, foi no curso oficial de integração social: lá encontrei pessoas do leste europeu, Ásia e África.

Em uma aula, uma colega perguntou para a professora se ela tinha elaborado corretamente um convite em alemão. O convite era para uma família vizinha, que ela não conhecia, por ter acabado de se mudar para o apartamento. A professora quando leu, prontamente corrigiu a colega e disse: "Aqui na Alemanha você não pode bater na porta de um vizinho que você não conhece e convidá-lo para almoçar na sua casa. O vizinho não é seu amigo. Temos que respeitar os espaços dos outros."

A minha intervenção direta foi perguntar como era possível ela dizer isso e ela me respondeu: "É a nossa cultura, são nossas regras, nossas normas e é a minha responsabilidade ensinar nossos costumes."

Minhas próximas perguntas foram: qual é o embasamento jurídico? É crime convidar os vizinhos desconhecidos? Acredito que o conflito de normas, questionar o dado, o "como-deve-ser" é a nossa solução para construir uma sociedade, que não simplesmente coexista, mas que possa

viver a interface complexa e libertadora.

5.2

Visualizar os fragmentos espalhados e caóticos como paisagem. Contemplá-los coletivamente com o tempo que for necessário.

Conflito normas e não sigo as normas aparentemente dadas (pois muitas vezes não são colocadas em questão). Coloco-me a favor do VST - valor do saber no tempo - e não do VDT - valor do dinheiro no tempo. Busco construir uma relação contínua, que confia em um tempo não-linear e não em uma relação do tempo extrativista do agora.

5.3

Descriar, por isso não criar por ser criativo. Perceber as intersecções orgânicas geradas pelos fragmentos, restos ou rastros no espaço-tempo.

Fragmento coletivo, composto por todas as existências presentes nas residências propostas. Quero dizer que, hoje, as economias capitalistas nos pressionam para sermos criativos a todo custo. E essa prática de construir um ser criativo individualista, nos leva a gladiar nas arenas até o definharem, atrofiar e desintegrar. Descriar é o gerar, sem pensar em criar, em relação com outras pessoas e seus modos de fazer. Descriar é a prática do fazer em comunidade.



Não confundir deriva com o estar perdido, desfrutar a deriva que é o melhor da viagem.

6

Cuidar e acompanhar a recomposição, o reorganizar e o reconstruir de uma outra corpa-corpo transformada e deslocada pelo processo coletivo.

residenciasPLUS, residência artística, que já venho desenvolvendo desde de 2008 e hoje pensando junto com a articuladora Maelys Meyer, na qual curadores ficam igualmente em residência, processo coletivado, experiência de conviver e daí descriar.

VeiculoSUR, uma residência itinerante, desde 2015 sendo articulada com as companheiras Marcela Olate, Maelys Meyer e Thais Ushirobira, que constrói um deslocamento de Sul a Norte desde Uruguai, Chile, Brasil, França, Alemanha e Finlândia.

Em ambos projetos a prática é da continuidade, é a realização a cada edição de novas camadas.. Vai se formando um grande espiral onde todes se veem compondo. A partir da primeira vivência se constrói uma interface relacional, que seguirá por uma vida. Estamos falando de construir espaços de treinamento, de compartilhamento de tecnologias, de fermentação de estratégias de reapropriação de posse da própria existência, de contra-acadêmico e de uma comunidade afrotranstópica.

7

Vincular espaços para os compartilhamentos dos rastros, do ponto de estar e do que foi gerado durante o trajeto.

PARA PARA OUVIR O FUTURO
E PROJETA O PASSADO.

O compartilhamento do que foi gerado com instituições. Como convidá-las para os projetos e as ideias, como envolvê-las como parte integrativa. Como não fazer para ou por, mas sim com as instituições.

Na chamada pública da atual edição veiculoSUR2020/21/22, aberta em 6 países diferentes, convidamos representantes de todas as instituições que colaboram com a veiculoSUR, para fazerem parte dos encontros com es artistas interessades em fazerem parte deste deslocar de 3 anos.

O importante era de criar relações com as pessoas envolvidas e potencializar o processo. Criar vínculo, um diálogo próximo e uma escuta para ter contato com quem elas são, de onde vêm e com quem vêm. Desarticular a obrigatoriedade de um produto final, mas estimular o desejo de acompanhar as pessoas e de chegar o dia do compartilhamento de cada artista de todo o processo.



8

A partir desta construção de vínculo, nunca mais estaremos desconectados. Será um acompanhar dos desdobramentos e reverberações das experiências vivenciadas pelo convite.

A alienação, a Terra e a humanidade
O termo humanidade se refere a um todo da espécie humana, o conjunto formado por "nós" seres humanos, mas não é só isso, humanidade também se refere a atos humanos de compaixão e solidariedade, atos em que nós somos capazes de ajudar o próximo.

A construção dessa humanidade é falida. Esse vírus PACACO-bi nos deixa alienados. Nos ensina uma linha do tempo onde o futuro está à nossa frente e o passado atrás, o que nos impossibilita de construir futuros considerando passados, pois este parece cair em esquecimento. Povos originários entendem o tempo desde uma outra lógica, onde o passado está à nossa frente e o futuro atrás.

Com o passado à frente tudo que construímos e geramos no presente compõem o tecido da história e memória. Visualizando o passado que tecemos, também nossa responsabilidade com todas as ações, corpos, objetos e componentes está à vista. Já o futuro em nossas costas não o podemos ver, mas sentimos a energia acumulada, que atravessa os nossos corpos para nos manter sonhando e

ativos na construção do agora. Nossas corpos nesse entre-lugar são transtópicos, possibilitam o trânsito e movimento para a construção do agora entrelaçando desejos e sonhos para um futuro.

Como diz Ailton Krenak, nessa ideia de Humanidade, separamos a Humanidade da Terra (Natureza). Consideramos a terra/natureza como recurso e não como parte de um todo. Os rios, montanhas e as árvores para essa humanidade são recursos e para os povos originários são parte da comunidade, são uma avó ou avô ou qualquer membro que transita para outro plano.

9

Depois, minha própria reconstrução, reorganização e recomposição de mais um corpo mutante em constante movimento.

Ensinaam-me que sonhar é utópico. Afrotranstopia antes de mais é realização. É uma questão política realizar sonhos ditos distantes a existências negras. A real utopia é pensar um mundo onde existências podem executar seu próprio ser. Somos filhos de uma tecnologia de povos originários dos dois lados do atlântico. Especulamos nosso futuro de corpos negres. Afrotranstopia é a intersecção entre tecnologias, existências e afrotranscendência. A utopia do ocidente de que está tudo



certo e de que existe cura, enfrentamos com tratamentos paliativos. Afinal celebrar não é a cura, é o caminho mesmo.

Este texto já não é, nem nunca foi genuinamente meu: será reutilizado, acrescentado, em conversas, lembrado, em encontros revisitado, em movimento, experimentado, usado para construção de teses e denominações, para impulsionar ideias e práticas outras e para que sigam interligações, sobras e espumas recriando a todo o momento.

Works Cited

Krenak, Ailton. 2021. Interview Roda Viva with Ailton Krenak. <https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>



REFLECTIONS ON CURATORIAL ARTICULATION PRACTICES

MARIO LOPES

A COLLECTIVE DOING: THAT'S WHY I DON'T WRITE ALONE

This writing is not, nor will ever be genuinely mine: I gather, I agglomerate, in conversations I rethink, in encounters I revise ideas, in movement I reshape things, I use and disuse theories and definitions, I quote those I call by name and honour those who shared ideas and their existence with me in non-linear times. All this is present in the words that follow and especially in my doing.

For a long time the term "curator" has triggered noises and conflicts in me. I question the practices and market logics operating within our viral system, which I call PACACO-bi: Patriarchy, Capitalism and Colonialism within a binary structure. I name "PACACO-bi" this syndemic virus of our history, which affects us as humanity, which governs us as a society.

For this reason, considering myself a curator is a permanent conflict in each experience where I act as such. I try to exercise a curatorial practice that, by principle, combats this viral system I mentioned above, constantly asking myself: Is it possible to break with the logics immanent to the capitalist system, also freeing myself from the patriarchal place of power?

Is it possible to overcome the binary logic and colonial methods of action pervading social relations?

I constantly wonder about the relationships created from these systemic structures, where architectural and institutional constructions, associated with institutionalised bodies and financial capitals, impose power over curatorial practices, artists, multidisciplinary teams and 'publics'. What is the nature of these relations and how to transform them? What are the consequences of these mechanisms and how to consciously oppose them?

I see these relationships, for the most part, as vertically toxic and violent. I think of verticality as the idea of powers overlapping existences, dreams and desires from top to bottom. According to these vectors, different roles are constructed. This is also the role of the Curator who, while providing spaces and budgets, on the one hand, is also able to oppress, format and discard, on the other.

Taking these reflections as a starting point, I put my work in question. My whole practice seeks to dismantle this syndemic structure.



Time is a key factor in curatorial practices. I remember that within *veiculoSUR*, an itinerant residency platform active since 2015 and coordinated by me, we had several transformative encounters, but a special occasion definitely marked my life. In an encounter with the wise Mexican master (...), a woman with a deep knowledge of the technologies of the indigenous peoples there, I came into contact with another understanding of timeline, which definitely transformed my practices.

How do we, western or westernised, place past, present and future having our bodies as a starting point? We have learned and been trained to construct the past behind us, the present at this exact point we are and the future as being in front of us. What I learned then and have been reconstructing and repairing within my brain architecture is the possibility of inverting these senses. Today I understand the future as something that lies behind us and, as much as we cannot see it, we can feel the vibrations of those who have already passed by our present point and continue driving us (our ancestry). The present, on the other hand, is at the nearest edge of our body and the past would be in front of us, where everything we generate in presence ceaselessly makes up the fabric of our everyday life. That is, we are facing our memory and history, thus confronting the consequences of our doing - permanently.

I need to redefine the word " curatorship " through my practices and reuse it. Curating, for me, means going through some specific steps. I will explain below how I think of them, what understanding of relationships they contain and therefore what way of doing they generate:

1

Displacing myself from my own place, in space-time, to meet with other places and existences and open myself to the crossings.

DISPLACEMENT

AS CHOREOGRAPHY

point and not as a destination. This implies an exercise of displacement and, therefore, requires a repositioning of our senses and meanings, to enter the other-place and the other-history.

This exercise requires special attention to reproduce - in displacement - a choreographic thought, that is, to choreograph our movements as ways of learning how to move in other directions.



DISPLACEMENT:

In Physics, the displacement of a body is a vector quantity (it has modulus and direction) defined as the variation of the position of a body in a given interval of time. Thus, the displacement vector can be obtained by the difference between the initial and final position.

That is, if an object moves with respect to a referential, then the position of the object varies. This change in position is known as displacement.

CHOREOGRAPHY:

The etymology of this word is the Greek KHOROS, "dance", plus GRAPHEIN, "record", "write". Dance, supposedly comes from the Germanic "dintjan", which refers to the movement from side to side. Paracelsus used the term "chorea" to describe the rapid, physical movements of medieval travellers.

Therefore, I daresay that choreography is also planning and organising the movements of bodies and objects in space-time and generating a trace, path, writing or record.

Displacement as choreography is a technology that comes from the desire or need for changes and transformations of scenarios(out), states(in) and dream activations.

2

To wish and dream of meeting up again with those who have passed through me and left traces or fragments.

I started talking to the trees again. When I was 40 years old I was living in Helsinki. Walking towards the Baltic Sea I slipped and leaned on a tree. At the same moment flashes of memories came to me. I remembered my dear grandmother, Rita Nery, when I was about 5 years old, taking my hand and putting it on a tree, her hand on mine and she started singing. She whispered in my ear: son, you can talk to the trees. The western time passed by my mind: the PACACO-bi chip was already implanted in my mind and the disbelief of my grandmother's teachings completely materialised. Only at the age of 40, on the other side of the Atlantic, in the Baltic Sea and near the Arctic Sea, did I project or dream the past, reactivate the matriarchal-ancestral technology and start talking to the trees again.

<https://vimeo.com/487755188>

Wishing and dreaming of re-encounters, makes it possible for me to meet people, who make me dream of the past and speculate about futures. Reuniting (or Meeting up) with people that displace me and generate conflicts. Existences that reactivate matriarchal-ancestral technologies, and that allow us to afro-transcend. It is the desire to architect the aquilombing of a commune on a route of escape from this time.



3

To plan and articulate reunions through a structured platform for the deepening of our intersections (of that which makes me wish and dream).

To describe my work as curator and creator, as choreographer and performer, I use the terms articulator-choreographer and choreographer-articulator, whose fundamental idea is to articulate bodies, spaces, ideas and people.

ARTICULATOR-CHOREGRAPHER

In my curatorial work, thinking of ways of creation in artistic platforms, I consider my role to be that of articulator-choreographer. Choreographic articulation creates spaces of interference and allows encounter, sharing, conflict, reflection, displacement and construction of other narratives. I seek to build spaces of collectivity, residences of coexistence, entangled localities and mobile formats of sharing practices and responsibilities.

CHOREGRAPHER-ARTICULATOR

As a choreographer and performer I invite, through the notion of articulated choreography, other bodies to interfere in my corporal investigation, promoting the encounter with several artists in

different locations. I experiment in displacement, challenging hegemonic aesthetic formats, taking as a starting point the social and historical inscriptions embedded in my own body.

4

Agglomerate existences in the same space-time.

I build a relationship first of all with people and not with works-objects.

I build a relationship primarily with embodied existences and not concrete architectures or physical institutional spaces.

I build a relationship out of desires and trust, out of many conversations, food and shared residences.

I build encounters between people, trusting them.

I thought I built collectives, but now I think I deconstruct individualities.



5

Stimulate and provoke an experience, to ferment, to conflict ideas and to dismantle patterns.

I have been researching and investigating "conflicts of social norms and strange bodies", mobility, encounters, crossroads and compositions, social norms and their repercussions on the body and movement. I constantly try to recognize, despite distances and differences, other ways of creating and converging ideas that displace my own actions. Although this coming and going does not always imply the cognitive opening necessary for the apprehension of other worlds, the strength of the act is to position myself within the reach of the senses: to dislocate the body is to expose myself to sensations not yet experienced. The contact with diverse realities, together with the occupation of distinct architectural spaces and the relationship with those who live here/there, are opportunities for the acquisition of knowledge, for the estrangement of myself and for the artistic creation from constantly renewed points of view.

I did not study cultural management nor was I trained as a choreographer. The in-between place demands from me constant readaptation and well-articulated movements. The anatomical terminology of "articulation" describes this

intermediate place as a point of union that at the same time guarantees great mobility to all the connected parts in the body.

5.1

Exploding pre-established ways of doing.

Strange bodies and conflict of norms is an investigation of the social codes of behaviour, processes of physical adaptation and moments of confrontation with the body that is perceived as foreign on account of language, skin colour or ways of being. Those who are recognised as foreigners (by language, appearance and habits) seek strategies of camouflage that allow them to enter and penetrate "norms".

The codes of a society or a place change according to current aesthetics, ethics and fears. Bodies at borders are subjected to physical/psychological tests.

The strange bodies that perform it are plunged into a process of integration, where integration means the attempt to disintegrate the newly arrived body from its own culture.



After the research of "foreign bodies", I started to understand that only from the conflict of norms would it be possible to signal a path towards another social construction. One of the striking examples in this period of social integration in Munich was in the official social integration course: there I met people from Eastern Europe, Asia and Africa.

One day a colleague asked the teacher if she had correctly prepared an invitation in German. The invitation was to a neighbouring family, whom she did not know yet, as she had just moved into her new flat. The teacher, when reading the invitation, promptly corrected my colleague, saying that: "here in Germany you cannot knock on the door of a neighbour you don't know and invite him to your house for lunch. The neighbour is not your friend. We have to respect other people's spaces."

My direct intervention was to ask how it was possible for her to say that and she replied, "it is our culture, it is our rules, our norms and it is my responsibility to teach our customs."

My next questions were: what is the legal basis for this? Is it a crime to invite unknown neighbours to lunch? I believe that the conflict of norms, questioning what is given, the 'how-should-be', is our only solution to build a society that does not simply coexist, but can live the complex and liberating interface of relating to others.

5.2

Visualise the scattered and chaotic fragments as a landscape. Contemplate them collectively for as long as necessary.

I conflict with norms and do not follow the apparently given norms (as they are often not put into question). I stand for VST - value of knowledge in time - and not for VDT - value of money in time. I seek to build a continuous relationship, one that relies on a non-linear time and not on an extractive time relationship of the present.

5.3

Discreate. To perceive the organic intersections generated by the fragments, remnants or traces in space-time.

Capitalist economies, today, pressure us to be creative at all costs. And this practice of building an individualistic creative being leads us to gladiate in the arenas until we wither, atrophy and disintegrate. To discreate is to generate something - without thinking of creating - in relation to other people and their ways of doing. Discreation is the practice of doing in community.

Do not confuse drifting with being lost. Enjoying the drift is the best part of the journey



6

Caring for and accompanying the transformation processes triggered in the collective gatherings and experiences.

Since 2008, together with the articulator Maelys Meyer, I conduct the residenciaPLUS, in which artists and curators stay together in residence experiencing the collective process of living together and discreating.

In parallel, since 2015 I coordinate, with my partners Marcela Olate, Maelys Meyer and Thais Ushirobira, the vehiculoSUR, an itinerant residence that builds a displacement from South to North from Uruguay, Chile, Brazil, France, Germany and Finland.

In both projects the practice is of continuity, it is the realisation of new layers activated by the artists in each edition. A great spiral, where everyone sees themselves composing, is being formed. From the first collective experience a relational interface is built, which will continue for a lifetime. We are talking about building spaces for training, sharing technologies, fermenting strategies, reappropriating ownership of one's own existence, counter-academicism and an Afrotransstropic community.

7

Linking spaces for sharing tracks, the point of being and what has been generated during the journey.

STOP LISTENING TO THE FUTURE
AND PROJECT THE PAST.

The sharing of what has been generated with institutions. How to invite them to the projects and ideas, how to involve them as an integrative part. How not to do it for or by, but with the institutions.

In the public call for the current edition of the vehiculoSUR2020/21/22, open in six different countries, we invited representatives of all institutions that collaborate with the residency to be part of the meetings with the artists interested in being part of this 3-year displacement.

The important thing was to create relationships with the people involved and potentiate (or strengthen) the process. To create a connection, a close dialogue and a listening to get in touch with who they are, where and with whom they come from. To disarticulate the obligation of a final product, but to stimulate the desire to accompany these people and to share the process of each artist.



8

From this relationship building, the unfolding and reverberations of the experiences lived in the residence will be constantly monitored.

Alienation, the Earth and Humanity

The term humanity refers to the whole of the human species, the whole formed by "we" human beings, but not only that, humanity also refers to human acts of compassion and solidarity, acts in which we are able to help our neighbour.

The construction of this humanity is bankrupt. This PACACO-bi virus alienates us. It teaches us a timeline where the future is in front of us and the past behind, which makes it impossible for us to build futures considering the past, as it seems to fall into oblivion. Native peoples understand time from another logic, where the past is in front of us and the future behind.

With the past in front of us, everything we build and generate in the present makes up the fabric of history and memory. Visualising the past that we weave, our responsibility with all the actions, bodies, objects and components also comes into view. With the future on our backs we cannot see it, but we feel the accumulated energy that goes through our bodies to keep us dreaming and active in the

construction of the present. Our bodies in this in-between place are transtopic, they allow transit and movement for the construction of the present, intertwining desires and dreams for a future.

As Ailton Krenak says, in this idea of Humanity, we separate Humanity from the Earth (Nature). We consider the earth/nature as a resource and not as part of a whole. The rivers, mountains and trees for this humanity are resources and for the native peoples they are part of the community, they are a grandmother or grandfather or any member that transits to another plane.

9

Then, my own reconstruction, reorganisation and recomposition of yet another mutant body in constant movement.

I was taught that dreaming is utopian. Afrotranstopia is first of all realisation. It is a political question of making dreams said to be distant to black existences. The real utopia is to think of a world where existences can execute their own being. We are children of a technology of original peoples from both sides of the Atlantic. We speculate our future of black bodies. Afrotranstopia is the intersection between technologies, existences and afrotranscendence. The western utopia that everything is



all right and that there is a cure, we face with palliative treatments. After all, celebrating is not the cure, it is the way.

this text is not, nor has ever been genuinely mine:

it will be reused, added to; in conversations, remembered; in encounters, revisited; in movement, experienced; and used to construct theses and denominations, to drive other ideas and practices and to follow interconnections, leftovers and foams to be recreated all the time.

Works Cited

Krenak, Ailton. 2021. Interview Roda Viva with Ailton Krenak.
<https://www.youtube.com/watch?v=BtpbCuPKTq4>



در حال حاضر در دورانی هستیم که تئاتر، در شرایط خاصی قرار گرفته. دورانی که دو سال تعطیلی تقریبی تئاتر در اکثر کشورها، خیلی از اهالی تئاتر را به این سوال واداشت که، «آیا به راستی بقای تئاتر برای جامعه مفید و مهم است؟»

در ایران، این سوال از خیلی قبل‌تر در ذهن خیلی از نویسندگان، کارگردانان، بازیگران و اساتید دانشگاهی تئاتر نقش بسته بود. کسانی که در سال‌های اخیر به دلایل متفاوتی کار تئاتر را رها کرده بودند و به کار دیگری مشغول شده بودند. یا این‌که ترجیح دادند به جای کار کردن در ایران در کشورهای دیگری تئاتر کار کنند و یا در ادامه زندگی کنند.

اصولن تئاتر معاصر ایران ملغمه‌ای از همه چیز است. شبیه به یک مرکز خرید بزرگ که همه نوع لباس و خوراک را می‌توان در آن پیدا کرد. البته، به شکلی بدون برنامه و نامنظم، به شکلی که نمی‌توان به راحتی محصول خاص مورد نظر را پیدا کرد.

به عنوان مثال در بزرگ‌ترین جشنواره‌ی تئاتر ایران به نام فجر، چندین بخش مختلف وجود دارد:

بخش صحنه، که شامل اجراهای تئاتر داخل سالن‌ها می‌شود.

بخش خیابانی، که شامل اجراهای فضای باز و به طور خاص میادین شهر است.

بخش دیگرگونه‌ها (آلترناتیو) که شامل اجراهای تجربی و معمولن محیط محور و خارج از سالن تئاتر است.

بخش تئاتر بین‌الملل، که شامل اجراهای دعوت‌شده از دیگر کشورها است. و البته این بخش خود، بخشی از تئاتر صحنه است.

بخش تئاتر ایران که خود بخشی از تئاتر صحنه است و شامل دو بخش تئاتر تهران و شهرستان‌ها است.

بخش مهمان که شامل اجراهایی است که به طور مهمان به جشنواره دعوت شده‌اند. چون باقی اجراها همگی درخواست حضور در جشنواره را داده‌اند.

جدول این جشنواره را در نظر بگیرید، که چقدر طویل و چندرنگ و عجیب خواهد شد. این جشنواره، در واقع عصاره‌ای از تئاتر ایران است. اما از میزان بودجه‌های تخصیص داده شده به هر بخش و مقدار جوایز می‌توان متوجه شد که بخش بین‌الملل و بخش صحنه‌ای مهم‌ترین بخش‌های جشنواره هستند. و بی‌اهمیت‌ترین و گوشه‌گیرترین بخش جشنواره، بخش دیگرگونه‌های اجراست.

حال تصور کنید چگونه اجراهایی در این فستیوال اجرا می‌شوند. در سال‌های اخیر در بخش بین‌الملل گروه‌های مطرحی همچون شابونه و ریمینی پروتوکل در بخش بین‌الملل حضور داشته‌اند. در بخش ایران نمایش‌های بسیار سنتی به طور هم‌زمان روی صحنه رفته است. در بخش آلترناتیو معمولن دانشجویان اجراهایی تجربی اجرا می‌کنند و نمایشگران بخش خیابانی آثار بسیار سنتی مختص محافل شهری را روی صحنه می‌برند. ایده‌ی این جشنواره، تئاتر برای همه است. شعاری که به نظر زیبا می‌رسد.

اما، این شعار بیشتر ما را به این پرسش وا می‌دارد که «همه» چه کسانی هستند؟ منظور از همه، مخاطب است. مخاطبی که نمی‌داند چگونه انتخاب کند و مهم‌تر شاید این که چرا انتخاب کند؟! تئاتر در ایران تقریباً در تهران خلاصه می‌شود. در واقع می‌توان گفت بازار تئاتر، در تهران داغ است. جوانان زیادی با علاقه وارد دانشگاه‌ها و مراکز آزاد آموزشی تئاتر در تهران می‌شوند. در تهران چهار دانشگاه تئاتر وجود دارد. که هر کدام در رشته‌های مختلفی از تئاتر دانشجو می‌پذیرند. هم‌چنین حدود ده آموزشگاه خصوصی تئاتر معتبر در تهران در حال آموزش تئاتر یا برگزاری ورکشاپ هستند. اما چگونه تئاتر ایران به مراتب کمتر از سینما در جهان شناخته شده است؟ و این فاصله‌ی عمیق بین تئاتر ایران و تئاتر اروپا (غرب اروپا) به چه دلیل وجود دارد؟

قطعاً در نوشته‌ای کوتاه نمی‌توان به این سوال‌ها پاسخ داد بلکه تنها می‌توانیم سوال مطرح کنیم و گزارشی کلی ارائه دهیم. به همین دلیل تصمیم نگارنده بر این بوده که در همین رابطه، با یکی از بازیگران تئاتر در ایران که سابقه‌ی حضور در فستیوال‌های معتبر اروپایی از جمله اشپیتکل، اوپینیون، کونستن و ... را داشته در مورد تجربه‌ی حضورش در فستیوال‌های معتبر اروپایی در مقایسه با حضور در تئاتر ایران و هم‌چنین مسائل بازیگر زن تئاتر بودن در ایران و خارج از ایران مصاحبه‌ای کوتاه انجام داده شود.

مونا احمدی بازیگر نمایش شنیدن و بی‌تابستان ساخته‌ی امیررضا کوهستانی، نویسنده و کارگردانی که در ایران و اروپا بسیار شناخته شده است.

فریرز: چند اجرا برای نمایش «شنیدن» و «بی‌تابستان» در اروپا داشتید؟

مونا: بیشتر از صد اجرا.

ف: چه چیزی در مقوله‌ی بازیگری برای شما در تجربه‌ی اجراهایی که در اروپا داشتید، خاص و ویژه بود؟

م: نکات زیادی بود. مثلن این که تماشاگران هم‌زمان هم ما را نگاه می‌کردند هم بالانویس را. این باعث می‌شد ناخودآگاه، کمی اغراق‌آمیزتر بازی کنیم تا در مقابل تماشاگر دیده بشویم. مثلن دیالوگ‌هایمان کمی بلندتر می‌گفتیم یا بیشتر از زبان بدنیمان استفاده می‌کردیم.

ف: امیررضا چه نوعی از بازیگری را شما می‌خواست؟

م: او اجرایی به شدت مینیمالیستی و نزدیک به واقعیت روزمره را از بازیگر می‌خواهد. او میخواهد که بازیگر از تکنیک‌های متداول بازیگری که نشان می‌دهد او یک بازیگر روی صحنه است، استفاده نکند. و برای همین ما همیشه میکرفون داریم چون صدایمان نباید صدای تئاتری باشد.

ف: ارتباط با مخاطب اروپایی را چطور تجربه کردی؟

م: به عنوان بازیگر خیلی احساس عجیبی است وقتی انتظار داری که طبق معمول اجراهای ایران تماشاگران اروپایی هم روی دیالوگ خاصی بخندند یا واکنشی نشان بدهند اما در عوض سکوت می‌کنند. در آن لحظه احساس می‌کنی که تو به عنوان بازیگر آن لحظه‌ی خاص را رو خوب ایفا نکرده‌ای یا اشتباهی در اجرای رخ داده.

ف: می‌توانی مثال بزنی؟

م: مثلن در نمایش شنیدن یک دیالوگ بود که در تهران همیشه خنده می‌گرفت. جایی که کاراکتر من اسم شخصی را به اشتباه جلوی کاراکتر مدیر خوابگاه می‌آورد. این قسمت به خاطر آشنایی‌ای که این موقعیت برای مخاطب ایرانی دارد خنده‌ی زیادی می‌گرفت. به خاطر اینکه زبان فارسی زبان استعاره و نشانه است و مخاطب ایرانی این زبان را می‌شناسد. و البته این موضوع به فرهنگ جامعه هم خیلی ارتباط دارد. در اروپا هیچ وقت این دیالوگ و موقعیت خنده نمی‌گرفت و در اجراهای اول این سکوت در آن لحظه خیلی به چشم می‌آمد. و برعکس جایی که اصلن برای ما و مخاطب ایرانی خنده‌دار نبود، آن‌ها می‌خندیدند.

ف: کجا؟!

م: مثلن یک دیالوگی بود که یکی از بازیگرها راجع به دوچرخه‌سواری می‌گفت. می‌گفت که بلد نیست دوچرخه سواری کند. خیلی وقت‌ها تماشاگران اروپایی از این دیالوگ خنده‌یشان می‌گرفت. بعدن فهمیدیم که برای مخاطبان اروپایی دوچرخه‌سواری بلد نبودن نکته‌ای خنده‌دار است. ولی خب در تهران به خاطر نبودن لاین دوچرخه و پستی بلندی زیاد، اغلب کسی در خیابان دوچرخه‌سواری نمی‌کند و بیشتر ورزشی یا تفریح است.

ف: جلسه‌های فیدبک بعد از اجرا چطور بود؟

م: جلسه‌های بعد از اجرا بیشتر سوال از کارگردان می‌شد. ولی خب نکته این جاست که خیلی از سوال‌ها راجع به فضای داخل ایران بود تا راجع به کار. مثلن راجع به سانسور و چگونگی کار کردن در ایران و بعد از آن راجع به زیبایی‌شناسی اجرا و کانپست کار و ... این به شخصه برای من به عنوان یک هنرمند خیلی جالب نیست.

ف: چرا جالب نیست؟

م: چون کلا وقتی مخاطب در فستیوال‌های اروپایی می‌خواهد یک کار از ایران ببیند، کلی پیش‌زمینه‌ی اگزوتیک با خودش به همراه می‌آورد. و با آن زاویه‌دید اجرا را می‌بیند. به نظر می‌رسد در طول دیدن اجرا، دارد همه‌ی نشانه‌های کار را به اخباری که از آن طریق ایران را می‌شناسد مرتبط می‌کند.

ف: از طرف تو این ارتباط به چه شکل است؟ وقتی روی صحنه‌ای احساس می‌کنی به توی بازیگر که از ایران آمده‌ای بیشتر توجه می‌شود یا به تویی که کاراکتر آن اجرا روی صحنه هستی؟

م: فکر کنم به من به عنوان بازیگر از این نظر نگاه می‌شود که به فرض من روی صحنه با پوششی هستم که در ایران هستم. به خاطر نوع اجراهای کوهستانی که گویا کاراکتر را همانطور که در واقعیت است، روی صحنه گذاشته‌ای، این ارتباط با مخاطب خیلی نزدیکتر هم می‌شود. یعنی انگار واقعن دارند همان کاراکتر را روی صحنه می‌بینند. نه یک بازیگر با لباس‌های مخصوص تئاتر.





Figure 1: "Medea" by Fariborz Karimi- performer: Ava Darvishi
Figure 2: "Hearing" by Amirreza Koohestani - Left performer: Mona Ahmadi

ف: و خب این به خودی خود اگزوتیک نیست؟

م: چرا قطع می‌تواند باشد. ولی آن نگاه کمی شبیه این است که انگار ما بازیگرها، اشیایی در یک موزه‌ایم که از خاورمیانه آمدیم و تماشاگرها دارند به ما به عنوان موجودهایی عجیب نگاه می‌کنند.

ف: به طور کلی تفاوت مخاطب در تئاتر ایران و تجربه‌هایی که در کشورهای اروپایی داشته‌ای چه بوده؟

م: به نظرم مخاطب در خیلی از کشورها مثل آلمان می‌داند که چه تئاتری را کجا ببیند. منظورم کمپانی‌های تئاتری هستند که مخاطب را در طول زمان نسبت به اجراها و سیاست‌هایشان آگاه می‌کنند. برای همین مخاطب‌ها می‌دانند اگر در کامراشپیله‌ی مونیخ اجرا ببینند چه جور اجرایی خواهند دید. یا اگر در شابونه‌ی برلین کار ببینند، با چه جور کاری مواجه خواهند شد.

ف: و در ایران ما اصلن کمپانی تئاتری نداریم!

م: نه تنها کمپانی تئاتری نداریم، بلکه سالن‌های تئاتر با خود هنرمند قرارداد می‌بندند. و دولت و شهرداری هیچ حمایت مالی‌ای از هنرمند و مکان‌های اجرا نمی‌کند. بنابراین هر سالن تئاتری همه نوع اجرا را به روی صحنه می‌برد. برای همین مخاطب نمی‌داند با چه کاری مواجه می‌شود. و باید بر اساس کارگردان یا نویسنده‌ای که می‌شناسد کار ببیند.

ف: درست است. فکر می‌کنم با توجه به محدودیت صفحه‌ای که باید این نوشته درش چاپ بشود تا اینجا خوب صحبت کردیم. چیز دیگری است که بخواهی بگویی؟

م: به نظرم می‌رسد غیر از مسائل سانسور و توقیف خیلی از اجراها و هنرمندها، مشکل اساسی دیگری در تئاتر ایران وجود دارد، نداشتن حمایت مالی و بودجه‌ی مناسب. برای همین اکثر هنرمند‌های تئاتر یک کار ثابت دیگر در کنار تئاتر انجام می‌دهند. و این باعث می‌شود تئاتر کار کردن یا شبیه به یک امر مقدس بشود، یا شبیه به یک تفریح. که این خیلی برای تئاتر مخرب است. این هم نکته‌ای بود که دوست داشتم اضافه کنم. ممنون خیلی.



FRAGMENTS OF TEHRAN'S THEATER

FARIBORZ KARIMI

We are in a time when theatre is in a complicated state. A time in which the theaters were closed in many countries and made theater-makers judge the necessity of having them in the first place.

In Iran, this question was on the mind of writers, directors, performers, and theater practitioners for a long time. Many people in the community have decided to leave their professions in theater and do something else or move to another country and continue their careers. This happened more often after the Islamic Revolution in 1979. Many artists couldn't work by the law of the government So, they had to stop working as an artist in Iran or leave the country.

But today, in 2022, the addition of two years of theater closures has made things even more difficult for artists. In the last forty years, Iranian theater has struggled with heavy censorship by the government. And now the cost and economic problems have been added to it. Currently, the lack of financial support for theater making in Iran is one of the biggest problems for artists. For this reason, the private sector, independent producers, and commercial sponsors have eliminated many independent and experimental artists by bringing money to the theater. Also, this weak economy in the field of culture has had a great impact on the international relations of Iranian theater.

Before this economic crisis that occurred in the last five years, the Fajr International Festival, which is the most important theater festival in Iran, used to invite many performances from well-known companies such as Schabuhne and Rimini-Protokol . But in recent years, the possibility has also dwindled due to the financial inability to pay international companies and artists. Therefore, the connection between Iranian theater and theater in the world is very weak and this causes young artists and students to be unaware of the events in other countries.

Another issue is the audience in Iranian theater. By watching international performances and the nature of those performances in Iranian theater, as well as the updating of universities and the work of theater students, the audience will improve their tastes and contribute to the growth of theater. Although, in these years, with the commercialization of performances, the audience, seeing the works that are made more to create entertainment for the audience, their level of expectation has also decreased and the young generation of the audience has difficulty communicating with experimental and independent performances.



Theater artists in Iran are most active in the capital, Tehran, due to the number of theaters, audiences and facilities. Of course, this also depends on the focus of theater universities and graduate students. There are five theater universities in Tehran. Two of these universities (The University of Tehran and The University of Arts) started operating in Iran in the 1950s. But if we approach the number of graduates of these universities, the number of people who have to enter the professional space of theater is much more than the job capacity in Iranian theater. In the last ten years, young artists have traveled more to other countries, attended residencies and festivals, or studied at universities in other countries. This has prevented students and alumni from waiting for government support and domestic festivals and spontaneously taking action to connect with the world.

To be deeper, I conducted an interview with Mona Ahmadi, one of the female actors in Iranian theater, so that she would share her experiences working in Iran and Europe. She has performed in Amir Reza Koohestani's two works, called: "Summerless"(2018) and "Hearing" (2015).

Talking to Mona Ahmadi and the experience I had in performing at European festivals and now studying in Amsterdam had some interesting results for me. In Iran, when we perform a play, it is much easier to predict the audience. Predicting the audience depends on several parameters: - The age of the audience, cultural background, language, geography, and other elements. But these few written elements alone are enough to make predictions different in Iran and abroad. For example, in an experience in the piece "Hearing", Mona said: "there was a part in which the Iranian audience was always laughing. In the dialogue, I was saying my boyfriend's name to the school manager not intentionally. I know that this situation is very familiar to Iranian culture, so they can relate to it and so will respond. Also, It's very related to Farsi as a metaphorical language, because in Farsi you say something which has another meaning. And the Iranian audience can get it. But European audiences were silent in those parts which was very weird for me. Because as a performer you think that something is wrong. However, they responded to other parts which we didn't expect".

I also got different feedback from one of the spectators after showing my performance "Medea" at the Bozar institute in Brussels. During the performance, in each scene, due to the use of time, the single actress takes off a layer of her costume. But she was still wearing other clothes under it. The spectator asked me, "Because in Iran, women cannot be naked on stage, the performer wears clothes under her clothes?"



This view comes to me strongly from a lack of awareness of the non-European world. Although theatrical symbols such as flashbacks can be seen in the world, the impact of the media on the audience's mind has made the reception of the European audience automatically exotic. In this case, Mona has a similar opinion:

"It's always more about life in Iran rather than the show itself. I'm curious why they don't ask more about the creation process, text, and aesthetics. They are asking about the censorship in Iranian theater and working as an artist in Iran. As an artist, I don't find these questions interesting".

In our conversations with Mona, we thought that maybe the European audience would come to see a performance from Iran with an exotic background before they come to see it. When a work that is officially staged in Iran comes to a European festival, it may be different from a work made by an Iranian based outside of Iran. For example, in terms of wearing, the performance that comes from Iran must be performed with a hijab approved by the Ministry of Islamic Culture. Otherwise, they may have problems when the group returns. But if the executive team lives and works outside of Iran, they no longer need to abide by the laws inside Iran. Of course, all this is relative and the situation of every Iranian is different.

For Mona, as an actress working in Iran, wearing the hijab on stage or at film festivals in Europe is mandatory. Because the photos and videos that are published on social media affect her career in Iran. For this reason, Iranian actresses enter all film and theater festivals wearing hijabs. This brings with it a multi-layered contrast. For a person who does not believe in having a hijab, where hijab is not obligatory, she must bring that obligation with her from her country. Certainly, when we appear on European stages with a type of wearing that is performed in Iranian theater, an exotic image is automatically created. But sometimes this costume is part of the concept and depends on the subject, and sometimes it is just hijab because it is the law. For instance, the play "Hearing" is about two female students who are questioned by the dormitory manager in the girls' dormitory.

One of them smuggled her boyfriend into the dormitory and this is a crime. Mona enters the stage in the role of this student with a hijab that exactly one female student in Iran may have. That is a costume that is not designed for theater but comes from the reality of society. But in my performance "Medea", a cover for the performer was designed by a costume designer. This costume was designed for that theater, and if it was not to be performed in Iran, it could have been designed without considering the hijab.





Unfortunately, the Iranian audience is no longer involved in these issues. Wearing a hijab on stage is a normal thing, although forty years ago, theater audiences in Iran thought differently. In the theater of the '70s in Iran, performances did not need to wear hijab. Shiraz Art Festival was the most important Iranian art festival in the decades, 1960 and 1970. An international festival in which Iranian artists performed alongside artists from other countries.

Famous theater makers also participated in the festival. Such as: Peter Brook, Jerzy Grotowski, Tadeusz Kantor and Robert Wilson. Also in these two decades, Iranian theater has become very open and intellectual and artists have started new experiences. Theatergoers had also become accustomed to seeing modern performances in Iran during these decades, so a generation of theatergoers grew up in Iran who, after the revolution, demanded quality performances from theater artists. But after the 1978 revolution and the start of the Iran-Iraq war, in 1980, continuing for eight years, there was no intellectual and experimental theater in Iran anymore.

Figure 1: "Medea" by Fariborz Karimi- performer: Ava Darvishi

Figure 2: "Hearing" by Amirreza Koohestani - Left performer: Mona Ahmadi



Many artists emigrated and many theater halls were closed and no more festivals were held. Therefore, a new generation entered the theater, and the theater was re-established in Iran in the 90s. But this time with new Islamic rules and conditions. So the spectators who were just coming to see the theater were faced with a different form of theater. A theater that was mostly based on famous Western texts or new Iranian plays. Now, four decades later, Iranian theater is going through ups and downs, with problems such as censorship, cultural conflicts between the people and the system, and difficult economic issues.

It would be very difficult to think and discuss how Iranian theater makers could keep working and these years again we can see some Iranian names in European Festivals. I also agree with Mona that says: "I appreciate Iranian theater-makers, especially young makers who are working Regardless of the difficulties. On one hand, Censorship and boycotting of the creations, and on the other hand, lack of support for artists is making everything hard and harder. That's why for some makers, the theater is becoming a hobby. But, I hope for it to get better like it used to be".

In conclusion, I believe that strengthening the relationship between European festivals and theater centers with Iranian theater artists can familiarize European audiences with contemporary Iranian culture, art, and society, as well as young Iranian artists with contemporary performances and artists in European countries. This relationship can improve the quality of the works of young Iranian theater makers and as a result raise the level of thinking and expectations of theater audiences in Iran. I believe that immigration is the last resort for an artist in Iran. Otherwise, fighting problems and influencing society is something that artists before us have done a lot in history. Undoubtedly, the impact of culture on society cannot be hidden. Thus, although Western governments do not care about Iranian society under Islamic dictatorship, the solidarity of Western artists, festival directors, and International theater organizations with Iranian theater artists could be important in the future.

Figure 1: "Medea" by Fariborz Karimi- performer: Ava Darvishi

Figure 2: 7 "Hearing" by Amirreza Koohestani - Left performer: Mona Ahmadi

1 University of Tehran (Faculty of fine arts), Art University of Tehran, Sooreh University, Azad University, and Pars University.

2 Mona Ahmadi has a bachelor of theater from the University of Tehran. She has been performed at many festivals such as Festival D'Avignon, Zurich Spectacle, Kunsten Festival Desarts, etc.

3 https://en.wikipedia.org/wiki/Amir_Reza_Koohestani

4 <https://www.bozar.be/en/calendar/medea>

5 https://en.wikipedia.org/wiki/Shiraz_Arts_Festival



“A CADA TRAVESSIA
 MAIS SUBAQUÁTICA ME TORNO
 AS ORELHAS CONCHAS
 AS COSTELAS GUELTRAS.
 ESTAMOS VIRANDO PEIXES
 E SOMOS MUITOS.”

Esta escrita é um devaneio sobre habitar o abismo da vida sub-atlântica. Um esboço de uma narrativa especulativa sobre como subverter margens físicas e metafísicas. Mergulhando. Um ato confiante na estratégia de que delirar entre as bordas é uma forma de existir para além dos estigmas da Terra Firme.

Trata-se de mais uma estória sem fim. Sem herói. Sem conflito. Um fragmento, uma semente, um grão de areia. Tal como milhares de estórias cotidianamente inventadas por debaixo dos destroços e da violência das águas que afogam vidas quando estas tentam corajosamente boiar ou nadar para além das superfícies e das fronteiras que lhes foram impostas.

Aos que estão seguros em suas embarcações ou obstinados por chegar enfim à terra continental, nada parece estar acontecendo.

São incapazes de escutar o falatório subaquático. Insistem em usar armas de pesca e tecnologias de controle das marés. Possuem inúmeras ferramentas de expropriação das águas, mas mal sabem nadar.

Já para os que não têm a opção de boiar, o melhor a fazer é puxar uma boa dose de ar e—com os pulmões cheios—mergulhar no abismo das águas oceânicas.

Aos seres apartados da margem, portanto, o abismo é experiência comum. Seja pelos diagnósticos psiquiátricos, seja por definições normativas de gênero, por subjugação de raça, por qualificações capacitistas e/ou por condições sócio-geo-econômicas de classe apropriar-se das habilidades da vida subaquática é um gesto não só de resistência, mas de retomada do sentido comum de delirar a vida para além do paradigma da Terra Firme.

Em subversão à racionalidade compulsória e aos deslocamentos forçados de vidas de uma superfície plana a outra, o abismo oceânico é, então, habitat para uma infinidade de seres dissidentes da norma. Dessa multidão, corpos estigmatizados tanto pela desrazão como pela outridade inventada e praticada por aqueles que pairam seguros sob a superfície (ou assentam seus pés sob a firmeza da terra) encontram na vida sub-atlântica um lugar possível para existir e estabelecer elos de aliança.



Entre as experiências das loucuras, por exemplo, o oceano se revela como um lugar por onde uma super-vida emerge. Uma transcendência ficcional que brota para além das narrativas lineares, vitoriosas, nítidas e evidentes que constituem a imaginação colonial e sua perspectiva violenta de vida social.

No interior dos oceanos, a verticalidade do corpo ereto se desfigura. Se horizontaliza. Comunidades inteiras submersas cantam os cantos das baleias. Linguagem aquosa, que se espalha em ondas lentas e toca a pele de todos que nos entre-mares habitam. Embaixo das águas, é possível perder verdadeiramente a sensação de peso. A realidade concreta do corpo se torna ilusão enquanto os ouvidos se tapam a cada centímetro em direção ao fundo.

RESPIRO 1:
PARA VIVER NO ABISMO
SUB-ATLÂNTICO HA VOZES
QUE NÃO SE DEVE OUVIR.

Com tempo, prática e sabedoria a pressão diminui. O universalismo de um único idioma é pouco provável que vingue, pois as águas mudam a todo tempo de temperatura e o ambiente nunca permanece estável por muito tempo. Uma vez submerso, o silêncio ensurdecedor inicial aos poucos abre espaço dentro das têmporas, que por sua vez se tornam conchas acústicas capazes de escutar sons de outros tempos.

No abismo sub-atlântico é possível também abrir os olhos e deixar arder as córneas oculares até que seja possível enxergar um borrão nebuloso. Uma paisagem embaçada. Nessa paisagem indefinida habitam outras criaturas marítimas. Todas sem forma legível. Seres de tamanhos e cores diversas. São milhares de tipos de vidas que foram lançadas ou lançaram-se voluntariamente no abismo cuja criação é estratégia daqueles que se consideram seguros o suficiente para dividir um lado do outro. Que separam, nomeiam, distinguem, comparam, definem, qualificam o que é terra firme, o que é margem e o que é oceano.

Portanto, aos habitantes sub-atlânticos cabe desde o fundo preservar os mistérios da vida-sem-borda a fim de gozar outro tipo de força gravitacional que constitui o mergulho da experiência de dissidência. A magia é, portanto, saber que o abismo é, em si, pura inseparabilidade. E que é nele por onde se diluem por completo as divisórias que foram impregnadas aos seres subaquáticos, vindos de oceanos vários, que compartilham—sempre com muita coragem, luta e sequela—a experiência de atravessar fronteiras e perceber que não há mais nem destino nem partida. Que há apenas as águas e a linha hemisférica em si.



RESPIRO 2:
VIVER O ABISMO É QUANDO A
TENACIDADE DA LINHA ACABA
POR SE TORNAR A
PRÓPRIA MORADA.

Para quem vive submerso, a superfície é apenas passagem. Ou tampouco existe. Seja para dar saltos ou conferir o brilho da luz do sol, já se sabe que tentar nadar na superfície é muito mais exaustivo do que a apnéia do mergulho. Apesar da superfície parecer plana, sua solidez é irreal.

RESPIRO 3:
QUEM VIVE SUBMERSO NO
ABISMO SABE QUE NÃO SE PISA
EM ÁGUAS PROFUNDAS SEM
SE AFUNDAR.

Uma vez embaixo, o deslocamento é condição de existência. Não existe a possibilidade de parar. Mesmo em pausa, a força das marés não cessa de mover os corpos. A natureza dinâmica dos redemoinhos é, justamente, o meio pelo qual se encontra o alimento. Os oceanos parecem ser sempre os mesmos, mas as suas águas profundas não cessam de se mover e se transformar.

Saber o percurso não é o que mais importa. Não há uma direção precisa a seguir. Dentro do interior das fronteiras não há sentido retilíneo. O tempo é definitivamente multidirecional, denso e irregular. O percurso de ir é,

na realidade, a constante prática de fabular guelras para si, já que no abismo o oxigênio é absorvido por órgãos inventados e adaptados para viver na escassez e vulnerabilidade sistêmica.

RESPIRO 4:
RESPIRAR EMBAIXO DAS
ÁGUAS É UMA DAS
TECNOLOGIAS ADQUIRIDAS
PELAS ANCESTRALIDADES
SUBAQUÁTICAS.

Abaixo e além do paradigma continental—onde para muitos não é possível nadar—as palavras escapam em desordem e se misturam com as vozes de outros seres. Em cacofonia formam linguagens e anatomias ininteligíveis, porém capazes de narrar e especular com exatidão a experiência encarnada de não estar nem lá nem cá. Linguagens que são como fragmentos do enorme e complexo exoesqueleto de corais multicoloridos por onde habitam, camuflam e deliram as vidas subaquáticas.



RESPIRO 5:
DELIRAR É GESTO DE RECUSA
DELIBERADA DA BORDA
COLONIAL.

Portanto, compartilhar o delírio que constitui a paisagem do fundo do mar faz dos seres sub-atlânticos habilidosos o suficiente para, sempre que for preciso, produzir com os seus movimentos e vozes ondas gigantes que atravessam quilômetros e, cujo efeito é—mesmo que passageiro—provar aos habitantes da Terra Firme o quão frágil, instável e imperfeita é a borda.

RESPIRO ÚLTIMO: MOVIMENTO DOS SERES VIVENTES NO ABISMO
SUB-ATLÂNTICO É TAMBÉM CHAMADO DE MAREMOTOS COLONIAL.



Esta foi uma prática. Um experimento em processo. Um exercício de depor a partir de um corpo nu que se move sem fim. Que aprende a nadar a cada mergulho. Que tem interesse em especular a travessia da borda ao mar. Do mar à borda. Trata-se de um desdobramento de uma coreografia pessoal chamada “Verde Abismo” (<https://vimeo.com/manage/videos/458783221> [senha: Abismo]), em desenvolvimento na DAS Choreography em Amsterdam. Mais um elemento a ser colocado na bolsa verde, cujo interior contém outros pequenos objetos que estão sendo encontrados em travessia.

“WITH EACH CROSSING
 THE MORE SUBAQUATIC I BECOME
 MY EARS, SEASHELLS
 THE RIBS, GILLS.
 WE’RE BECOMING FISH
 AND WE ARE MANY”

This writing is a reverie about inhabiting the abyss of sub-atlantic life. An outline of a storytelling about subverting physical and metaphysical margins. Diving. A confident act of raving deliriously along the edges is a way of existing beyond the stigmas of Terra Firme.

This is another never-ending story. No hero. No conflict. A fragment, a seed, a grain of sand. Just like thousands of stories invented every day under the debris and violence of the waters that drown lives when they bravely try to float or swim beyond the surfaces and borders imposed on them.

To those who are safe in their boats or bent upon reaching the mainland at last, nothing seems to be happening. They are helpless to hear the underwater chatter. They insist on using fishing traps and tide control technologies. They possess

tools for expropriating the waters, but they can barely swim.

For those who do not have the option to float, the best thing to do is to pull in a good dose of air and—with full lungs—dive into the abyss of ocean waters.

For those creatures cut off from the margin, the abyss is a common experience. Whether through psychiatric diagnoses, normative definitions of gender, subjugation of race, ableism and/or class-socio-geo-economic conditions, appropriating the skills of underwater life is a gesture not only of resistance, but of resuming the common sense of dreaming life beyond the paradigm of Terra Firme.

Subverting compulsory rationality and the forced displacements of lives from one flat surface to another, the oceanic abyss is then a habitat to an infinity of beings dissenting from the norm. From this multitude, bodies stigmatised both by unreason and by the otherness invented and practised by those who hover securely beneath the surface (or place their feet under the firmness of the earth), find in sub-atlantic life a possible place to exist and establish alliances.

In relation to experiences of madness, for example, the ocean reveals itself as a place through which a super-life emerges: a fictional transcendence that sprouts beyond the linear,



sharp and evident narratives that constitute the colonial imagination and its violent perspective on social life.

Inside the oceans, the verticality of the upright body disappears. It becomes horizontal. Whole submerged communities sing the songs of whales. A watery language that spreads in slow waves and touches the skin of all those who live between the seas. Underwater, it is possible to truly lose the feeling of weight. The concrete reality of the body becomes an illusion as the ears cover every inch towards the bottom.

**BREATH 1:
TO LIVE IN THE
SUB-ATLANTIC ABYSS, THERE
ARE VOICES YOU SHOULD NOT
LISTEN TO.**

Over time, practice and wisdom, the pressure eases. The universalism of a single language is unlikely to succeed, because the water changes temperature all the time and the environment is never stable for long. Once submerged, the initial deafening silence gradually makes room inside the temples, which in turn become acoustic shells capable of listening to sounds from other times.

In the sub-atlantic abyss, it is also possible to open your eyes and let the corneas burn until you can see a hazy blur. A foggy landscape.

In this undefined landscape live other sea creatures. All of them without a legible form. Beings of various sizes and colours. They are thousands of types of lives that were thrown or voluntarily threw themselves into the abyss, whose creation is a strategy of those who consider themselves safe enough to divide one side from the other; to separate, name, distinguish, compare, define, qualify what is solid ground, what is shore and what is ocean.

Thus, it is up to the sub-atlantic inhabitants to preserve the mysteries of life-without-ground from below in order to enjoy another kind of gravitational force that constitutes the plunge of the experience of dissidence. Magic, therefore, is knowing that the abyss is in itself pure inseparability. It is knowing that the abyss is where the dividing lines that impregnate underwater beings are completely diluted; these beings who, coming from several oceans, courageously share the experience of crossing borders and the realisation that there is no more destination than there is departure. There are only the waters and the hemispheric line itself.



BREATH 2:
LIVING THE ABYSS IS WHEN
THE TENACITY OF THE LINE
EVENTUALLY BECOMES THE
VERY ADDRESS.

For those who live underwater, the surface is just a passage—or, it doesn't exist at all. Whether it is to breach or to check out the glint of the sunlight, we already know that trying to swim on the surface is much more exhausting than holding your breath to dive. Although the surface appears flat, its consistency is unreal.

BREATH 3:
THOSE WHO LIVE SUBMERGED
IN THE ABYSS KNOW THAT
YOU CANNOT ENTER INTO DEEP
WATER WITHOUT SINKING.

Once below, displacement is a condition of existence. There is no possibility of stopping. Even in pausing, the force of the tides does not stop moving bodies. The dynamic nature of the eddies is precisely the means by which food is found. The oceans seem to be always the same, but their deep waters never cease to move and transform.

Knowing the route is not what matters most. There is no precise direction to follow. In the ocean, there is no linear direction. Time is definitely multidirectional, dense and irregular.

The outward journey is, in reality, the constant practice of creating gills for oneself since, in the abyss, oxygen is absorbed by organs invented and adapted to live in systemic scarcity and vulnerability.

BREATH 4:
BREATHING UNDERWATER IS
ONE OF THE TECHNOLOGIES
ACQUIRED FROM SUBAQUATIC
ANCESTRIES.

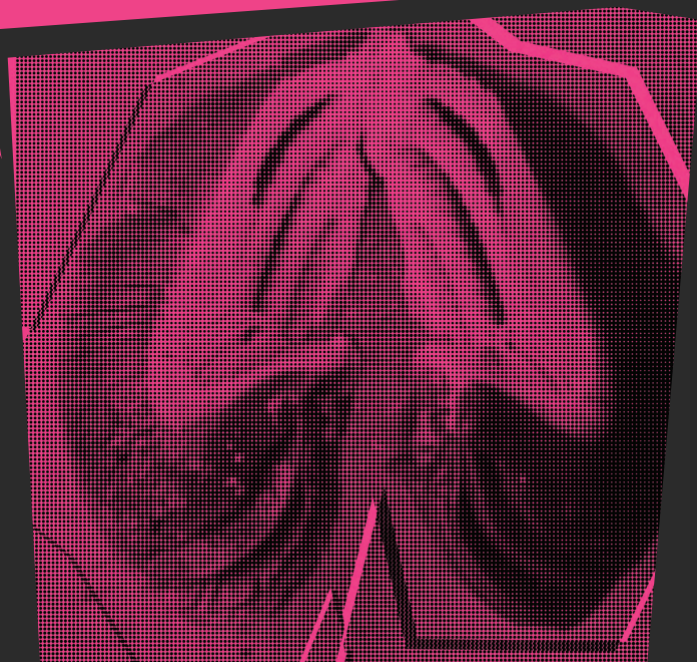
Below and beyond the continental paradigm—where for many it is not possible to swim—words escape in disorder and mingle with the voices of other beings. In cacophony, they form unintelligible languages and anatomies, but those that are capable of narrating and speculating with accuracy the embodied experience of being neither here nor there. Languages which are like fragments of the enormous and complex exoskeleton of multicoloured corals where underwater lives live, camouflage and rave.



BREATH 5:
DELIRIUM IS A GESTURE OF
DELIBERATE REFUSAL OF THE
COLONIAL EDGE.

Sharing the delirium that constitutes the seabed landscape makes sub-atlantic beings skilled enough to produce giant waves with their movements and voices whenever necessary: tidal waves that cross kilometres and whose effect—even if fleeting—is to prove to the inhabitants of Terra Firme how fragile, unstable and imperfect the edge is.

LAST BREATH: THE MOVEMENT OF LIVING BEINGS IN THE
SUB-ATLANTIC ABYSS IS ALSO CALLED A DECOLONIAL TIDAL WAVE.



This was a practice, an experiment in process. An exercise in testifying from a naked body that moves endlessly; that learns to swim with every dive; that is interested in speculating the crossing from the edge to the sea. From the sea to the edge. This is an unfolding of a personal choreography research called "Verde Abismo"

<https://vimeo.com/manage/videos/458783221> [password: Abismo]

in development at DAS Choreography. One more element to be placed in the green bag, whose interior contains other small objects that are being found in the crossing.

inspirações / inspirations

Gumbs, Alexis Pauline. 2018. *M Archive: After the end of the world*. Durham, NC: Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822371878>

Le Guin, Ursula K. 2021. *A teoria da bolsa de ficção*. 1st edition. São Paulo: n-1 edições.

Mombaça, Jota. 2021. *Não vão nos matar agora*. 1st edition. Rio de Janeiro: Cobogó.

PI, Ana e Novo, Maria F. 2021. "RÁDIO CONCHA: dança e filosofia."

<https://www.youtube.com/channel/UCfvZGbxPAZA8JLcmC-nYBJQ>



SEPARATES
A NATION A PART

是什麼讓國土分裂？

YUJING LIU WHAT



是什麼讓國土分裂？
是什麼讓戰爭爆發？
是什麼讓階級劃分？
是什麼讓生存成為問題？
是什麼讓光明於黑暗成對比？
是人，是自然，是生物鏈，是人性。

是那顆用肉眼無法看見的人心。
是頭腦於身體感受分離的反應，

是那些慾望的擴張和貪婪。
歷史從未改變過，不斷在圈內循環。
循環什麼呢？循環所謂「文明」的人性，
那人性是什麼？有多少人能清楚的感覺到情緒？
情緒在每分每秒的變化，你是否能感覺到它？

愛，痛苦，富足，歡樂，滿足，緊張，恐懼，嫉妒
...
那些人世間的情緒，你體會過多少？

共情？同理心？是什麼？
什麼是有效無條件的支持？

What separates a nation apart?
What instigates a war to start?
Why are classes divided?
Why is survival demanded?
What sheds light on darkness?
The answer is people, is nature, is food chains, is humanity.

It is the heart that cannot be seen with the naked eye,
The reaction when body and mind are no longer one,
The desires that corrode into greed.
History has never changed; it is a spinning wheel.
It loops - the so-called "civilized" humanity.
And humanity is...? How many humans can feel the vibrating human emotions?
They are constantly changing and evolving. You, can you feel them?

Love, pain, abundance, joy, contentment, tension, fear, jealousy...
How many have you experienced, these boundless human emotions?

Empatheia, empathy – what is it?
What is effective unconditional support?



離開我的家鄉來到阿姆斯特丹學習後，
我愛上了這個城市的溫柔與浪漫，包括空氣裡的味道。

但也讓我思考更多了，因為國家、文化的不同，讓我在閒暇的時光裡更多的觀察人。

從一開始感覺中西文化的不同，但人性是相通的。到中期感覺確實因為我們的教育方式，歷史背景和環境的不同，讓人有不同之處。

再到現在，我們沒有任何相似的東西，但我們是相同的物種，人。

西方的問候方式，
早上好！中午好！晚上好！
你好嗎？我很好！

在我的家鄉問候方式，
你有吃飯嗎？
吃了！沒有吃！
沒有吃？我們一起吃點什麼吧？

After leaving my home to study in Amsterdam,
I fell in love with the gentleness and romance of this city, even the smell in the air.

I was often lost in thought. In my spare time I observed, different people, different cultures and countries.

In the very beginning, I felt that Chinese and Western cultures were different, but human nature was the same.

Later on, I thought it was the education, the historical backgrounds and the environments that had made the differences among us.

Till now, I feel that we have almost nothing in common but one thing – we are the same species, the homo sapiens.

The Western way of greeting:
Good morning! Good afternoon! Good evening!
How are you? I'm doing great!

At my hometown, greetings are:
Have you eaten?
I've eaten! Or, I haven't eaten!
You haven't eaten? Shall we eat something together?



我像一隻章魚一樣的活著，
在所謂安全的環境下，會試探著伸出那些觸鬚。
去感受空氣，感受人們說話的語速，感受風和雨。
在感覺到危險或威脅的環境下，
我只想蜷縮起來，躲在土下。
就算每天只吃一些泥土，我也可以無壓力輕鬆的
活著。
我不需要有同類理解，也不需要同類認同。

如果突然有一天我想找到章魚的群體？
而我再也找不到它們了...
因為我們沒有生活在一個海域
而有一些同伴死了，
因為戰爭，壓迫，捕殺。
而有一些同伴因為外界的原因，
不得不把自己的觸鬚砍斷，
強迫自己變成完全不一樣的物種。

我們所稱的進步是什麼？
文明是什麼？支持什麼？
也許這個世界真的不需要人類，而人類真正需要的
只有機器？而不是活生生的，有生命力的物種。

Sometimes, I feel like an octopus.
In the so-called safe environment,
tentatively stretching out my tentacles.
To feel the air, to feel the speed of
people speaking, the wind and the rain.
In situations where there could be
danger or threat,
I only want to curl up and hide under
the sand.
Even if the only thing I can eat is some
sand every day, I'd live comfortably
without stress.
I don't need to have homogeneous
understanding, nor do I need an
approved homogeneous identity.

What if one day I want to find groups of
octopuses?
I won't be able to find them anymore...
Because we don't live in the same sea.
Some octopus-companions died,
because of war, oppression, fishing.
And some other companions, because
of external reasons,
had to cut off their tentacles,
forcing themselves to become a
completely different species.

What is it that we call "progress"?
What is civilization? What is being
supported?



¿QUÉ ES EROS EN MOVIMIENTO?

Eros en Movimiento es una práctica de investigación del cuerpo y la voz que se basa en conceptos como el erotismo, la sensualidad, el deseo, el placer, el control, el poder, el trauma, el miedo, la ansiedad, los límites y el dolor. Con el uso de elementos como la respiración, la meditación, el movimiento, los roles de poder, el fetiche y el sonido, el objetivo de esta práctica es el de sanar.

Esta práctica nace de la necesidad de sanar una herida que dejó una cicatriz tan profunda que me costó años aceptarla y comenzar a sanarla, con el tiempo aprendí que esta es una herida compartida por generaciones y generaciones de mujeres en Bolivia y el mundo. Eros en Movimiento nace de la necesidad de recuperar la autonomía de mi cuerpo, de mi placer y de mi sexualidad; de la necesidad de tomar el control de cada centímetro de mi piel, del más mínimo movimiento de mi cuerpo, de jugar con mis propios límites bajo mis propias reglas de redescubrir el poder de lo erótico y usarlo como herramienta de sanación. Es el resultado de años de búsqueda y experiencia sobre mi cuerpo y sus deseos, sus miedos y ansiedades; años de aprendizaje sobre mis gustos y preferencias y sentir ese placer indescriptible al complacerlos, ya sea sola o acompañada y sentir esa descarga de energía que corre por dentro y que puede sanar cualquier herida.

El cuerpo tiene memoria. A veces, la memoria duele. Los recuerdos pueden ser insoportables y pueden traerte de vuelta al momento preciso en que esa herida fue creada y a veces, con el pasar de los años, esta herida solo se hace más y más grande. Como alguien que vive constantemente metida en sus pensamientos, recordando y repasando cada evento de su vida y el impacto que causó, positivo o negativo; llegué a un punto en el que necesité buscar la forma de sanar y calmar mi mente. Moverme siempre me ayudó a dejar ir un poco los pensamientos y sentir mi cuerpo presente, ser guiada por el placer de moverme y sin las voces en mi cabeza. Mover mi cuerpo siempre fue una manera de escapar de estas voces, dejarme llevar por los sonidos o las sensaciones siempre me ayudó a calmar mi ansiedad. Creo que lo lógico para mí fue entonces, sanar a través del movimiento guiado por el placer, dejar que el placer tome el control de mi cuerpo.

Aquí comienza mi investigación: como llevar al cuerpo a tal punto de sensación de placer, sin la necesidad de una interacción con algo exterior, de tipo sexual u otro. Por supuesto, el concepto de placer varía de cuerpo a cuerpo, por lo tanto, esta práctica está inspirada en mi propia experiencia y está muy ligada a mi vida personal. Comencé por analizar los movimientos de mi cuerpo al momento de sentir placer extremo, al momento de tener un orgasmo (o múltiples);



mis músculos comienzan a activarse, mis manos buscan algo que agarrar y apretar, mi respiración es rítmica y agitada y necesito expresar placer vocalmente a través de gemidos y gritos. Al momento de clímax, siento como si el tiempo se detuviera, contengo la respiración y contraigo todos mis músculos, por unos segundos el mundo deja de existir, hasta que poco a poco mi cuerpo se relaja y vuelvo a respirar. Mi primer objetivo fue entonces el de recrear este momento, llevar a mi cuerpo a este punto con el único recurso disponible: él mismo. Fue entonces que comencé a jugar con los distintos movimientos que noté en mi cuerpo al momento de tener un orgasmo, específicamente con la contracción y relajación de mis músculos. Lógicamente, el músculo que más se activa en este momento, es el piso pélvico y entonces se convierte en una fuente de placer. Descubrí que la activación y relajación consciente de este músculo intensifica la sensación de placer, y que hacerlo en un estado meditativo, lleva al cuerpo a un plano de placer diferente, un placer empoderante. Este músculo se convirtió en la base y elemento primordial de esta práctica.

La respiración y la voz también juegan un papel muy importante. Diferentes tipos de respiración te llevan a diferentes estados y la respiración fácilmente se convierte en una expresión vocal; gemir, gritar, cantar, son parte de esta práctica.

Comencé a investigar sobre meditación orgásmica y el tipo de respiración que maneja, también encontré inspiración en la película de Dusan Makavejec "Misterios del organismo". El contener la respiración juega un papel muy importante en Eros en Movimiento, ya que al experimentar un placer extremo, mi respiración tiende a ser muy irregular, y el acto de contenerla ayuda a amplificar la sensación de placer en todo el cuerpo, y en el contexto de esta práctica, el contener la respiración y jugar con la voz me permitió explorar el manejo de la misma y a controlar desde la garganta la infinita posibilidad de sonidos que mi

cuerpo puede crear. La combinación de diferentes técnicas de respiración y técnicas vocales, junto con la activación del piso pélvico y la búsqueda de placer en el movimiento, son la raíz y fundamento de esta práctica, ponen a mi cuerpo en un estado muy similar al de un orgasmo; un estado en el cual moverme y bailar es tan satisfactorio y se siente tan bien, que me da una sensación de poder y control sobre mi cuerpo que me ayuda a volver a reclamarlo como mío.

Creo que todo proceso de sanación tiene que pasar por la aceptación del trauma que vive en nuestros cuerpos. Revivir y aceptar mi trauma me llevó a darme cuenta de lo delgada que es la línea entre el dolor y el placer, y que tan parecidas son esas sensaciones en



el cuerpo. Descubrí que la forma en la que mi cuerpo reacciona en momentos de ansiedad, pánico o dolor, es muy similar a la reacción que tiene en momentos de placer. Mi respiración se agita y mis músculos se contraen, la diferencia es que, en el momento de placer existe el consentimiento previo de poner a mi cuerpo en dicho estado. De ahí nace la idea de utilizar la ansiedad, el dolor, como herramientas de esta investigación y búsqueda de movimiento y placer y como parte de este proceso de sanación. Mi forma de recrear estos estados de ansiedad de una forma segura y en la que me siento en control, es a través del sonido y la música. Comencé a escuchar artistas como Puce Mary y Pharmakon, que hacen música categorizada como Power Electronics o Noise Music. Este tipo de música tiene un efecto en mi cuerpo que lo describo como la perfecta combinación de ansiedad y placer. Este tipo de música junto con sonidos de distintas frecuencias, que pueden ser desagradables al oído, combinados con la respiración, voz y la activación del piso pélvico crean un estado físico y mental único.

En los últimos dos años, tuve la oportunidad de compartir esta práctica en diferentes ocasiones y con diferentes personas, lo que le dio una capa más a esta investigación: los roles de poder, específicamente la relación entre Dominante y Sumiso. Hasta este momento, esta práctica estuvo enfocada en una experiencia individual,

qué pasa cuando se toma la decisión de compartir esta experiencia con otros? Al momento de encontrarse e interactuar con otra persona, cada una cumple con un rol, ya sea el de dominar/guiar/controlar o el de ser dominada/seguir/obedecer; en el contexto de investigación de movimiento, esta interacción es una conversación constante entre los participantes, ya que los roles pueden cambiar todo el tiempo. Como parte de esta práctica, quise explorar estos juegos de poder en torno a jugar con los límites de cada una, de jugar con la delgada línea entre el placer, el miedo, el dolor y hacerlo de una forma segura, en confianza y con consentimiento.

Otro elemento que quise investigar desarrollar, entrando más en el tema del poder de lo erótico y la sensualidad en relación a la ansiedad y a como mantener el control, es la práctica de nudos conocida como Shibari. Este fue el elemento perfecto para acompañar Eros en Movimiento. En mi experiencia, estos temas tienen cierto peso de vergüenza y culpabilidad, algo que relaciono con el uso de cadenas en lugar de cuerdas. La presión de las cadenas en el cuerpo junto con el peso de las mismas, le da otra capa de exploración a esta práctica. Las cadenas son elementos que tienen un significado relevante en esta práctica. Personalmente las veo como un elemento ambiguo, hermoso y peligroso al mismo tiempo, con connotaciones tanto positivas como



negativas, es un elemento que tiene mucho campo de exploración, tiene una textura específica, son pesadas pero manejables, tienen un sonido peculiar y único, en mi opinión representan perfectamente esa línea entre el placer y el dolor.

En este momento de mi vida, a punto de graduarme de SNDO y después de dos años ocupada en el desarrollo de esta práctica artística, puedo afirmar que esta investigación inició un proceso de sanación en mi vida que estoy emocionada por compartir con tantas personas que comparten conmigo la misma herida, el mismo trauma. Esta práctica me dio el valor de compartir mi historia, que lamentablemente es la historia de la mayoría de las mujeres en Latino América, me dio la confianza para creer en mi misma y para amar cada centímetro de mi cuerpo, me dio el poder de sentirme en control de mi placer y la decisión consciente de compartir este placer con otros.

WHAT IS EROS IN MOVEMENT?

Eros in Movement is a body and voice research practice based on concepts such as eroticism, sensuality, desire, pleasure, control, power, trauma, fear, anxiety, limits and pain. Using elements such as breath, meditation, movement, power roles, fetish and sound, the aim of this practice is to heal.

This practice was born out of the need to heal a wound that left such a deep scar that it took me years to accept it and begin to heal it. Over time I learned that this is a wound shared by generations and generations of women in Bolivia and the world. Eros in Movement was born from the need to recover the autonomy of my body, my pleasure and my sexuality; from the need to take control of every inch of my skin, of the slightest movement of my body, to play with my own limits under my own rules, to re-discover the power of the erotic and use it as a healing tool. It is the result of years of research and experience about my body and its desires, its fears and anxieties; years of learning about my tastes and preferences and feeling that indescribable pleasure in pleasing them, either alone or accompanied and feeling that discharge of energy that runs inside and that can heal any wound. The body has memory. Sometimes memory hurts.

Memories can be unbearable and can bring you back to the precise moment when that wound was created and sometimes, as the years go by, this wound only gets bigger and bigger. As someone who lives constantly in her thoughts, remembering and replaying every event in her life and the impact it had, positive or negative; I reached a point where I needed to find a way to heal and calm my mind. Moving always helped me to let go of thoughts and feel my body present, to be guided by the pleasure of moving and without the voices in my head. Moving my body was always a way to escape from these voices, letting myself be guided by sounds or sensations always helped me to calm my anxiety. I think the logical thing for me then was to heal through movement guided by pleasure, to let pleasure take control of my body.

This is where my research begins: how to bring the body to such a point of pleasurable sensation, without the need for interaction with something external, sexual or otherwise. Of course, the concept of pleasure varies from body to body, therefore, this practice is inspired by my own experience and is closely linked to my personal life. I started by analysing the movements of my body at the moment of extreme pleasure, at the moment of having an orgasm (or multiple orgasms); my muscles start to activate, my hands look for something to grab and squeeze, my breathing is rhythmic and agitated and I need to



express pleasure vocally through moans and screams. At the moment of climax, I feel as if time stands still, I hold my breath and contract all my muscles, for a few seconds the world ceases to exist, until little by little my body relaxes and I breathe again. My first objective was then to recreate this moment, to bring my body to this point with the only available resource: itself. It was then that I started to play with the different movements I noticed in my body at the moment of orgasm, specifically with the contraction and relaxation of my muscles. Logically, the muscle that is most activated at this moment is the pelvic floor and then it becomes a source of pleasure. I discovered that the conscious activation and relaxation of this muscle intensifies the sensation of pleasure, and that doing so in a meditative state takes the body to a different plane of pleasure, an empowering pleasure. This muscle became the basis and primary element of this practice.

Breathing and voice also play a very important role. Different types of breathing take you to different states and the breath easily becomes a vocal expression; moaning, screaming, singing are all part of this practice. I started researching orgasmic meditation and the type of breathing it handles, I also found inspiration in Dusan Makavejec's film "Mysteries of the organism". Holding the breath plays a very important role in Eros in Motion, as when experiencing extreme

pleasure, my breathing tends to be very irregular, and the act of holding the breath helps to amplify the sensation of pleasure throughout the body, and in the context of this practice, holding the breath and playing with the voice allowed me to explore the management of the voice and to control from the throat the infinite possibility of sounds that my body can create. The combination of different breathing and vocal techniques, together with the activation of the pelvic floor and the search for pleasure in movement, are the root and foundation of this practice, they put my body in a state very similar to that of an orgasm; a state in which moving and dancing is so satisfying and feels so good, that it gives me a sense of power and control over my body that helps me to reclaim it as my own.

I believe that any healing process has to go through the acceptance of the trauma that lives in our bodies. Reliving and accepting my trauma led me to realise how thin the line is between pain and pleasure, and how similar those sensations are in the body. I discovered that the way my body reacts in moments of anxiety, panic or pain is very similar to the way it reacts in moments of pleasure. My breathing becomes agitated and my muscles contract, the difference is that, in the moment of pleasure, there is the prior consent to put my body in that state. Hence the idea of using anxiety, pain, as tools in this research and search for



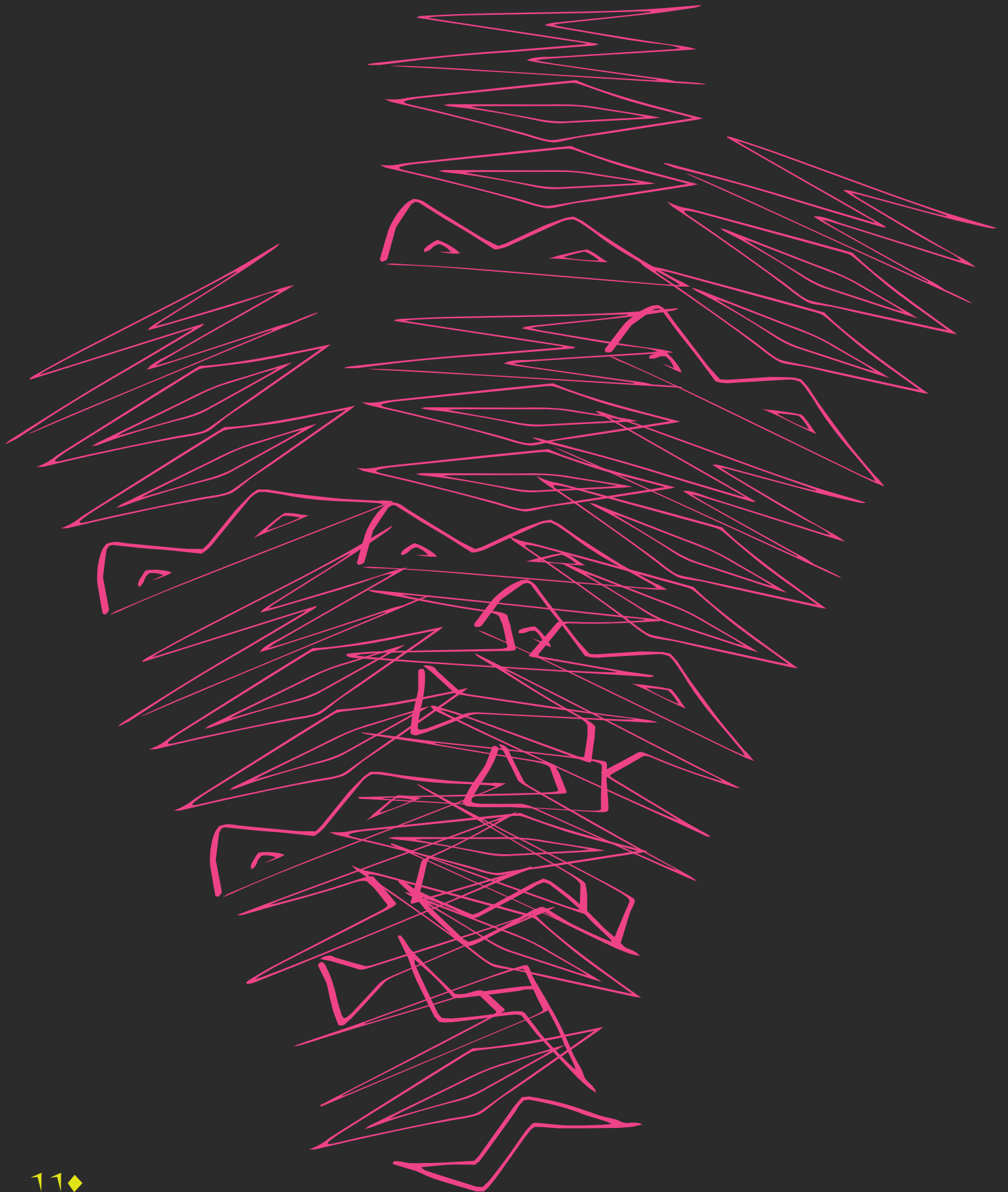
My way of recreating these states of anxiety in a way that is safe and in which I feel in control, is through sound and music. I started listening to artists like Puce Mary and Pharmakon, who make music categorised as Power Electronics or Noise Music. This type of music has an effect on my body that I describe as the perfect combination of anxiety and pleasure. This type of music together with sounds of different frequencies, which can be unpleasant to the ear, combined with breathing, voice and pelvic floor activation create a unique physical and mental state.

Over the past two years, I have had the opportunity to share this practice on different occasions and with different people, which has added another layer to this research: power roles, specifically the relationship between Dominant and Submissive. Up to this point, this practice was focused on an individual experience, what happens when the decision is made to share this experience with others? When meeting and interacting with another person, each person fulfils a role, whether it is to dominate/lead/control or to be dominated/follow/obey; in the context of movement research, this interaction is a constant conversation between participants, as roles can change all the time. As part of this practice, I wanted to explore these power games around playing with the limits of each other, of playing with the fine line between pleasure, fear, pain and doing so in a safe, trusting and consenting way.

Another element I wanted to investigate developing, going more into the power of eroticism and sensuality in relation to anxiety and how to maintain control, is the practice of knot tying known as Shibari. This was the perfect element to accompany Eros in Motion. In my experience, these themes carry a certain weight of shame and guilt, something I relate to the use of chains rather than ropes. The pressure of the chains on the body along with the weight of the chains gives another layer of exploration to this practice. Chains are elements that have a relevant meaning in this practice. Personally I see them as an ambiguous element, beautiful and dangerous at the same time, with both positive and negative connotations, it is an element that has a lot of room for exploration, it has a specific texture, they are heavy but manageable, they have a peculiar and unique sound, in my opinion they perfectly represent that line between pleasure and pain.

At this point in my life, about to graduate from SNDO and after two years engaged in the development of this artistic practice, I can affirm that this research initiated a healing process in my life that I am excited to share with so many people who share with me the same wound, the same trauma. This practice gave me the courage to share my story, which unfortunately is the story of most women in Latin America, it gave me the confidence to believe in myself and to love every inch of my body, it gave me the power to feel in control of my pleasure and the conscious decision to share this pleasure with others.







BIOS

ANALIRA

Visual artist, photographer, curator, radio host, writer and editor based in Recife (PE - Brazil). She is a specialist in Cultural Journalism with an emphasis on Theory and Critique of Culture. It observes (in)visibility as a form of power and pays attention to dynamics involving everyday sensitivities. His practice is based on collective processes and partnerships, having worked with them for more than two decades. In these initiatives, it is dedicated to strengthening collaborative creation practices that observe the between the lines of power relations that affect our communication process, the articulations of everyday life and the way we produce knowledge in the world. She is a member of the collective EhCho.org, Nacional Trovoa and CARNI - Coletivo de Arte Negra e Indígena.

RODRIGO BATISTA

Rodrigo Batista is a Brazilian theatre maker and educator based in Amsterdam. In the context of the DAS Theatre Master Programme, he developed a collection of pieces aiming at bringing insurrection into the performance space. Previous to his work in Europe, he worked for over 10 years with his São Paulo-based group "[pH2]: estado de teatro". They presented theatrical investigations in dialogue with philosophy, cinema and dance, which received several grants and prizes. Rodrigo presented works in Brazil, Mexico, Colombia, Germany, Italy and the Netherlands. Moreover, he worked as a theatre educator in several cultural and social programmes in São Paulo.

PAULA MONTECINOS

Paula Montecinos Oliva is a Chilean choreographer, sonic artist and researcher based in Amsterdam. She works with sound, bodies, vibrations and transduction to explore the performativity, agency and mobilizing potential of movement, voice and embodiment. Her research includes the experimentation with sonic technologies, written matter and somatic movement, creating hybrid formats of performances, concerts and installation that aim to create spaces of relationality beyond the individual. Current projects involve the work with anarchival sonic practices, as counter-narrative to hegemonic and monotonic worldviews and epistemologies. Paula's work has been presented in art institutions, independent venues and public spaces in Chile, Peru, Brazil, Mexico, Germany, Netherlands, Belgium, Spain and England. She graduated from the MA DAS Choreography at the Amsterdam University of the Arts, teaches somatic movement laboratories and works as an artistic advisor in creative process.



MARIANA SENNE

Mariana Senne, born in São Paulo, Brazil, is a Berlin-based theater-maker and performer, who in her current research explores intercultural theatrical practices, developing new forms of staging. In her background Mariana has developed consistent partnerships within the context of theatre groups in São Paulo, participating in different mobilizations of the theatre sector in the fight for public policies for the performing arts field. "Madame B- Fita Demo" (São Paulo/ 2013), "Landscape with Argonauts" (Hildesheim/Giessen/Berlin 2015), "V:U:L:V:A- a lecture performance" (São Paulo 2019) are some of her last works. In 2021 she graduated from Das Theater Master's Degree at the University of the Arts in Amsterdam (supported by the Talent Grant Scholarship) where she created the performance "I Love You But I Need To Kill You Now".

CAROLINA BIANCHI

Carolina Bianchi is a theatre director, dramaturg and performer. Her research inhabits spaces between theatre, performance, dance dealing with problems related to patriarchy, phantasmagoria, historical pacts, gender as crisis, colonial heritages, and eroticism as part of a performative investigation. She is currently based in Amsterdam, the Netherlands. She is in the second year of the Master programme at DAS Theatre at the Amsterdam University of the Arts (through the Orange Tulip Scholarship).

FLAVIA BARBOSA PINHEIRO

Flavia Pinheiro is a Brazilian choreographer and performance artist currently based in Amsterdam. Her research foreground networks of resilience and resistance to systems of knowledge by using images and words from technology and science in order to create speculative fabulation. Using different media, she questions the complexity of the colonial modernity by dismantling hegemonic hierarchies. Specifically, science disenchantment of the world on translating everything that exists in objective, rational knowledge. She radically explores the roots of Western Colonial knowledge systems and unveils the link between racial, gendered, and sexual belonging, differential ways of knowing and imagining the world, and the overarching governing codes that have created, maintained and normalized practices of exclusion. Her artistic practice in an ongoing attempt to create breathing and vital conditions; in an unstoppable dance she creates improbable exchanges with the nonhumans such as bacterias, plants, birds, antelopes and ghosts. She focuses in states of survival and a refusal of captivity by proposing a radical ontological turn.



MARIO LOPEZ

Mario Lopes is a Brazilian born in São Paulo choreographer, articulator and master student at DAS Choreography - Amsterdam University of the Arts. After more than 15 choreographic works realised in Brazil, Germany, France, Mexico, Switzerland and Finland I am now working on the last part of my trilogy called "Movimento" in collaboration with artists from São Paulo, Munich, Maputo, Helsinki and Lyon. Due to the pandemic, "Movimento III_Celebration, post-tsunami foams", became a choreographed film, premiered in August 2021 at FRESTAS, Contemporary Art Triennial of SESC São Paulo, in Brazil, and embraces the concept of Afrotranstopia, which I keep developing with the support of a large collective of Afrodiasporic artists. At the moment, besides developing a digital platform for dance creation with my partner Victor Pardiniho, CEO of Sense of Space, I am working on the adaptation of the film for the stage.

Recent awards and grants: [2022] NPN Stepping Out [2021] Einzelprojektförderung für Freie Tanzschaffende, Kulturreferat München [2021] AVEK - Förderung von Filmproduktionen in Helsinki [2021] Grant Holland Scholarship [2020] Stipendium - Kulturreferat München.

FARIBORZ KARIMI

Fariborz Karimi, born in Tehran, Iran (1990), received his bachelor's degree in Theater Directing and Acting at the University of Tehran (2009-2013). He founded Bohemi Theater Collective with his fellows in 2011 and since then they have produced numerous performances, residencies, and workshops as a collective. Since 2015, his works have been shown in Tehran's public scene and at some international festivals including ITFoK Festival Kerala, BOZAR institute Brussels (Welcome to Tehran), ACT Festival Bilbao, and ITS Festival Amsterdam. Besides his performance career, Fariborz is the co-founder at Reconnect Festival (2020) as well as the founder and artistic director of Theatrical Exchange Residency (2017-2019). Currently he is a Master's candidate at DAS Theater School, Amsterdam University of Arts (2021-2023).

SOFIA CASTRO

SofiCca (Sofia Castro) is a Bolivian artist who in the past two years has been researching and developing a practice that revolves around erotism, pleasure, sensuality, trauma, pain, control, power roles, boundaries, voice, breathing and healing.

Coming from a very conservative environment where women and queer communities are repressed, shamed, or even killed for their sexuality and therefore grown with fear and trauma; with this practice she wants to open up conversations about the power of the erotics and not only learn to embrace it, but accept it and translate it into movement (physical or vocal) rather than living in fear, trying to accommodate to a patriarchal system.



ISIS ANDREATTA

Isis Andreatta (1988) is a Brazilian dance maker [São Paulo/BR] and works as performer, choreographer, therapist and educator. Her artistic practice has been focused on the emergence of movement and writing with an interest in investigating non-hierarchical relationships between perception, imagination and physicality. She's been interested in contexts involving interdisciplinarity among knowledge situated in the frontiers between art, therapy, philosophy and politics such as: contemporary clinical mental health, principles of somatic education, decolonial philosophies and cultural studies. She is co-director and member of Grupo VÃO since 2009 and since 2017 she's co-coordinator of the Open Theater and Clinic Group, a context of artistic and clinical approaches with people undergoing psychiatric treatment.

Currently based in Amsterdam she's doing a master DAS Choreography [2021-2023] at DAS Graduate School (through the Holland Scholarship)

YUJING LIU WHAT

YuJing Liu (1992) born in the southern city of China, Kunming Yunnan Province. She is curious about the world (the universe/nature/animals /). She keeps exploring between the body and the so-called "dance", "movement". She is good at translating different cultural and environmental backgrounds into another world with physical expression, She thought it was some kind of magic. She believes that art and performance have nothing to do with national borders, but are closely linked to culture.

She has been exploring how the body responds in different environments and Spaces between space and time in every present moment. She has also exploring the edge of the body and more possibilities. How can invisible art create a bridge between people...

LEHO DE SOSA

Leho De Sosa is a visual artist, art director, curator and activist from Uruguay currently based in Paris. His works have been exhibited in Uruguay, Argentina, Brazil, Spain and France. He describes himself as immersed in "arte marica sudaka", a Latin American vision of queer art. His projects and works reflect his commitment to human rights, strongly focused on the visibility of the LGBTQI+ collective from a migrant and decolonial perspective.

He is co-founder of the collective L.A. Contracultural, as a cultural manager and curator he is also part of Plataforma Plus in France and created Outburst Americas together with other professionals from Northern Ireland, Brazil, Argentina and Jamaica. He is co-artistic director and curator of SAT (Trans Art Week international festival) in Uruguay and curator at the Festival of Art and Trans Creation in Lyon, France.



