

a

casa

é

sua

make
yourself
at
home

بيتي بيتك

migração e
hos(ti)pitalidade
fora
do lugar

Contents

3	Introduction	Artists
5	Life quest for a home Amanda Abi Khalil	65 Ahmad Ghossein
26	There are no short odysseys Patrick Pessoa	67 Alexandre Canonico
40	Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions Beatrice von Bismarck Benjamin Meyer-Krahmer	69 Arjan Martins
54	البيان الآكل لحم البشر [The Anthropophagic Manifesto] Oswald de Andrade	70 Ayla Hibri
62	Exhibition Floorplan	72 Bouchra Khalili
		74 Daniel Steegmann Mangrané
		76 Forensic Architecture and Forensic Oceanography
		81 Franziska Pierwoss
		83 Gabriela Bettini
		84 Gui Mohallem
		86 Khalil Rabah
		88 Laura Lima
		90 Louise Botkay
		91 Marcos Chaves
		94 No Martins
		96 Omar Mismar
		98 OPAVIVARÁ!
		100 Paulo Nazareth
		101 Rayyane Tabet

Sumário

3	Introdução	Artistas
5	Em busca de Ítaca Amanda Abi Khalil	65 Ahmad Ghossein
26	Não há odisseia que seja breve Patrick Pessoa	67 Alexandre Canonico
40	Hospitalidade: Relações de Acolhimento em Exposições Beatrice von Bismarck Benjamin Meyer-Krahmer	69 Arjan Martins
54	البيان الآكل لحم البشر [Manifesto Antropofágico] Oswald de Andrade	70 Ayla Hibri
62	Mapa da Exposição	72 Bouchra Khalili
		74 Daniel Steegmann Mangrané
		76 Forensic Architecture e Forensic Oceanography
		81 Franziska Pierwoss
		83 Gabriela Bettini
		84 Gui Mohallem
		86 Khalil Rabah
		88 Laura Lima
		90 Louise Botkay
		91 Marcos Chaves
		94 No Martins
		96 Omar Mismar
		98 OPAVIVARÁ!
		100 Paulo Nazareth
		101 Rayyane Tabet

a casa
é

sua

make
yourself
at
home

بيتي بيتك

migração e
hos(ti)pitalidade
fora
do lugar

south-south
dialogue on
hospitality,
migration
and the other



Introdução [Introduction]

“Make yourself at home”, this is a self-limiting invitation... it means: please feel at home, act as if you were at home, but, remember, that is not true, this is not your home but mine, and you are expected to respect my property.

— J. Derrida

The ancient Greeks had their particular concept of hospitality contained in the word *Xenia*, in the Latin form of *hospes*, simultaneously meaning: host, guest or stranger. The notion of hospitality implies hostility as it presupposes the presence of the “other”, “outsider”, “stranger”, “foreigner” or “guest”. Therefore Jacques Derrida coined the term “hos(t)ipitality”.

In Arabic, *Dayāfa* is the word for hospitality; a virtue of welcome and generosity largely described in pre-Islamic poetry (Al Jahiliyya) and rooted in Bedouin practices to ease the difficult living conditions of the desert for the traveller or the guest. Arabs’ pride in the practice of hospitality lies in both duty and honour: It is said that the host must welcome and feed the guest for three days and three nights, after which his obligation is fulfilled and the guest is asked to “make (her/him)self at home”. *A Casa é Sua: Migração e hos(t)ipitalidade fora do lugar* is the exhibition component of a South-South cross-cultural exchange ongoing since 2017, mainly between Lebanon and Brazil. The project looks at hospitality and the tensions in guest-host relations from the perspective of historical and contemporary forms

“A casa é sua” é um convite autolimitado... Significa: sinta-se em casa, faça de conta que a casa é sua, mas, lembre-se, isso não é verdade, esta casa não é sua, é minha, e espera-se que você respeite a minha propriedade.

— J. Derrida

Os gregos antigos tinham seu conceito particular de hospitalidade contido na palavra *xênia*, no sentido da forma latina *hospes*, que significa, ao mesmo tempo, anfitrião, hóspede ou estranho. A noção de hospitalidade implica hostilidade, pois pressupõe a presença do “outro”, do “forasteiro”, do “estranho”, do “estrangeiro” ou do “hóspede”. Sendo assim, Jacques Derrida cunhou o termo “hos(t)ipitalidade”.

Em árabe, a palavra para hospitalidade é *dayāfa*, a virtude do acolhimento e da generosidade, amplamente descrita na poesia pré-islâmica (Al Jahiliyya) e enraizada nas práticas beduínas que atenuavam as difíceis condições de vida do deserto para o “viajante” ou o hóspede. O orgulho dos árabes pela prática da hospitalidade reside no dever e na honra: diz-se que o anfitrião deve receber e alimentar o hóspede por três dias e três noites; depois desse tempo, sua obrigação está cumprida e é pedido ao visitante que “faça de conta que a casa é sua”.

A casa é sua: Migração e hos(t)ipitalidade fora do lugar é o componente da exposição de uma troca multicultural Sul-Sul que vem ocorrendo desde 2017, principalmente entre Líbano e Brasil.

O projeto volta seu olhar para a hospitalidade e as tensões nas relações hóspede-anfitrião do ponto de vista dos modos históricos e contemporâneos de migração específicos para esses dois contextos globais do Sul e que repercutem com práticas xenófobas globais mais amplas em relação ao *outro*.

A exposição apresenta trabalhos de 19 artistas e coletivos internacionais e inclui obras *site specific* encomendadas para espaços públicos da cidade do Rio de Janeiro.

O Paço Imperial – uma construção emblemática da história do Rio de Janeiro, onde a família real portuguesa fixou residência temporária, *sentindo-se em casa* –, é também o local em que foi assinada a Lei Áurea, que aboliu a escravidão no Brasil. A exposição convida o público a transformar o espaço em lar temporário, onde afeto e relações possibilitam o surgimento de imaginários e gestos radicais. Onde desejos por quilombos e pela convivência com o “outro” se manifestam.

Amanda Abi Khalil

of migrations specific to these two southern global contexts and resonating with wider global xenophobic practices towards the *other*, which does not only refer to the refugee or the migrant. The exhibition features the works of nineteen international artists and collectives, including site-specific commissions in public spaces in the city of Rio de Janeiro.

Amanda Abi Khalil

Amanda Abi Khalil

Life quest for a home

A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar tells the story of a cultural exchange project, an exhibition and a journey. It is an odyssey inseparable from the life-events (social, political, health-related) that have traversed it since its inception and the layers of hospitality relations it triggered or unearthed. It is imbued with the exacerbated forms of hostilities these times also brought forth, which forcefully but inevitably made their way into the context-responsive nature of this project.

[As I am writing this text, refugees from Ukraine are fleeing attacks by Russia. Emergency shelters are being deployed in Poland and other places to offer hospitality to European compatriots while blocking entry to non-Ukrainian citizens wanting to escape the war, violating all human-right laws.] [1]

In an attempt at charting the interdependencies between the subjective and the political, and at voicing out the various influences which led this project to evolve, morph and exist within the complex sociopolitical realities of Brazil, Lebanon and the rest of the world today, this text-map is to be read as a diary. A diary of an ongoing curatorial but also life quest for a home; in essence a homeland, habitat or community where relations *with* and to the *other* extend

Em busca de Ítaca

A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar conta a história de um projeto de intercâmbio cultural, uma exposição e uma jornada. É uma odisséia inseparável dos acontecimentos da vida (sociais, políticos, sanitários) que a atravessaram desde o início e das camadas de relações de hospitalidade que ela desencadeou ou revelou. Está marcada também pelas formas exacerbadas de hostilidade que estes tempos também trouxeram à tona e que conseguiram, violenta mas inevitavelmente, penetrar a natureza sensível deste projeto.

[Enquanto escrevo este texto, refugiados da Ucrânia fogem dos ataques da Rússia. Abrigos emergenciais estão sendo instalados na Polônia e em outros lugares para oferecer hospitalidade aos compatriotas europeus, enquanto bloqueiam a entrada de cidadãos não ucranianos que querem escapar da guerra, violando todas as leis de direitos humanos.] [1]

Na tentativa de mapear as interdependências entre o subjetivo e o político e dar voz às diversas influências que levaram este projeto a evoluir, se transformar e existir dentro das realidades sociopolíticas complexas do Brasil, do Líbano e do resto do mundo hoje, este texto-mapa deve ser lido como um diário. O diário de uma busca

curatorial, mas também existencial, por um lar, por uma pátria, um habitat ou uma comunidade onde as relações *com e para* o outro se estendam além do humano e estabeleçam formas radicais de hospitalidade e de relações hóspede-anfitrião.

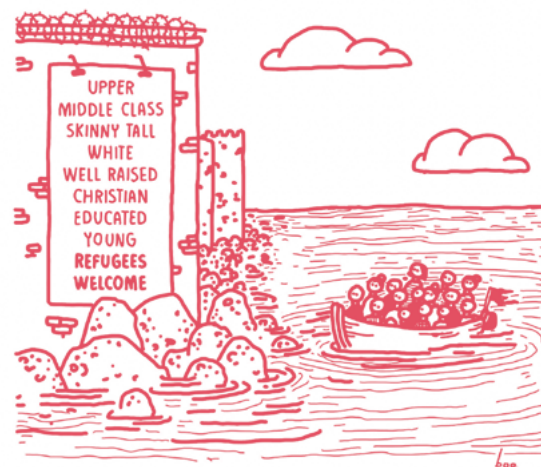
A jornada desta exposição começou em uma noite de verão, em 2017. Eu estava em Kherbet Selem, na casa da família de meu então namorado, no sul do Líbano, quando recebi uma ligação de Mani Pournaghi, diretor do Goethe-Institut em Beirute. Ele me perguntou se eu estaria disposta a embarcar em uma viagem de pesquisa curatorial ao Rio de Janeiro, um convite totalmente inesperado. (Mal sabia ele da história da minha infância carioca, exilada em Copacabana.) [2] Ele e o colega Robin Mallick, diretor do Goethe-Institut no Rio de Janeiro, queriam investigar mais a fundo uma intuição que tinham. Convenhamos que pouquíssimos diretores de instituições culturais semelhantes assumem riscos desse tipo... Eles estavam convencidos da necessidade de examinar mais a fundo as relações culturais Sul-Sul e as alianças intelectuais entre Brasil e Líbano, que já compartilhavam uma rica, porém pouco pesquisada, conexão diaspórica. Programaram a primeira viagem de pesquisa de troca transcultural e selecionaram o dramaturgo, crítico e filósofo Patrick Pessoa para ser meu companheiro de conspiração. Não esperava que fôssemos nos dar tão bem. Abrimos nossas casas um ao outro, *casa* sendo nossos respectivos apartamentos no Jardim Botânico, no Rio de Janeiro, e em Furn el Chebbak, em Beirute, e também compartilhamos nosso apego apaixonado a nossas cidades e às pessoas que promovem seu fazer e seus eternos renascimentos. Permanecem memórias intensas e momentos inesquecíveis dos muitos encontros com pessoas, ideias, obras de arte, filmes e pores do sol nas duas cidades que vivenciamos juntos. Assim começamos a apreciar, fundir, contrastar e aproximar nossos mundos. [3]

Essa primeira fase da pesquisa começou em 2017 e, pelo menos da perspectiva de hoje, trata-se de um passado distante. Foi antes da eleição de Bolsonaro no Brasil, da revolução de outubro de 2019 no Líbano, da hiperinflação, do colapso econômico e da crise

beyond the human to propose radical forms of hospitality and guest-host relations.

The journey of this exhibition started on a summer evening in 2017. I was in Kherbet Selem at my then-boyfriend's family home in the South of Lebanon when I received a phone call from Mani Pournaghi, Director of the Goethe-Institut in Beirut. He asked me if I was willing to embark on a curatorial research trip to Rio de Janeiro; a wildly unexpected invitation. (Little did he know of my Carioca childhood history of exile to Copacabana.) [2] With his colleague Robin Mallick, Director of the Goethe-Institut in Rio de Janeiro, they sought to further investigate an intuition they had. Very few directors of comparable cultural institutions take such risks, let's admit it... But both were convinced of the necessity of further investigating South-South cultural relations and intellectual alliances between Brazil and Lebanon, which already shared a rich but poorly researched diasporic connection. They programmed the first research trip of a cross-cultural exchange, and selected playwright, critic and philosopher Patrick Pessoa to be my fellow conspirator. We matched in a way I did not expect. We opened our homes to each other, *home* being our respective apartments in Jardim Botânico in Rio de Janeiro and Furn el Chebbak in Beirut, but also our passionate attachment to our cities and the people who feed their making and perpetual rebirths. Intense memories and unforgettable moments remain from the many encounters with people, ideas, artworks, films and sunsets from the two cities we started exchanging, revelling in, fusing, contrasting and bringing closer together. [3]

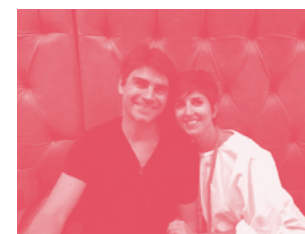
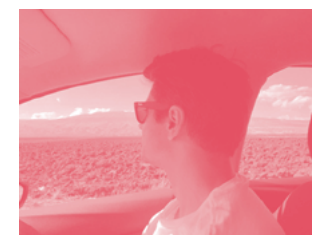
The first phase of this research started in 2017 and, at least from where we stand today, it is a bygone era. It was prior to Bolsonaro's election in Brazil, prior to the October 2019 revolution in Lebanon, prior to the hyperinflation, economic collapse and unprecedented humanitarian crisis my country is witnessing at the moment. It was prior to COVID-19 which turned our neighbours into potentially contaminating *others* and our domestic spaces into fortresses of protection, exacerbating existing inequalities of class, gender and ethnicity, and closing more national and ideological borders.



[1]



[2]



[3]

[1] De @the.art.of.booo, Ilustrador | cartunista de Beirute, 1º de março de 2022 [From @the.art.of.booo, Beirut-based illustrator|cartoonist, March 1, 2022] [2] Souvenir do Pão de Açúcar, arquivo de família, 1989 [Souvenir from Pão de Açúcar, from family archive, 1989] [3] Fotos de Patrick Pessoa e Amanda Abi Khalil no Brasil, 2017, e no Líbano, 2018. [Photos of Patrick Pessoa and Amanda Abi Khalil in Brazil, 2017 and Lebanon, 2018]

humanitária sem precedentes que meu país atravessa neste exato momento. Foi antes da Covid-19, que transformou nossos vizinhos em *outros* com potencial de nos contaminar e nossos espaços domésticos em fortalezas de proteção, exacerbando as desigualdades de classe, gênero e etnia que já existiam e fechando ainda mais fronteiras nacionais e ideológicas.

A intuição que foi nosso ponto de partida consistia em fazer um exame crítico da narrativa fantasiosa da migração libanesa para o Brasil, que, até hoje, tem sido perigosamente celebrada como o *mais perfeito exemplo* da hospitalidade de um país de recursos e generosidade infinitos, onde mascates e comerciantes árabes se integraram sem qualquer tensão, contribuindo para o desenvolvimento econômico e político e as tradições culinárias do Brasil e para sua *mestiçagem multicultural sincrética*. De fato, sabemos que existem pelo menos três vezes mais pessoas de ascendência libanesa no Brasil do que no Líbano e que o Brasil abriga a maior diáspora árabe (principalmente do Levante: Líbano, Síria e Palestina) do mundo. [4] E, no entanto...

1. Desconstruindo o orientalismo brasileiro

A primeira parte da minha pesquisa, a histórica, levou a um entendimento melhor (e menos idílico) das diferentes ondas dessa migração, revelando olhares críticos sobre o orientalismo brasileiro em pesquisas não traduzidas (Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto), bem como em investigações sociológicas mais aprofundadas sobre as influências dos árabes na cultura brasileira. [5] O estudo de John Tofik Karam sobre dança do ventre inspirou *A Casa é Sua* a encomendar um vídeo ao artista libanês Ahmad Ghossein, *Rehearsing with Shabrazad* (*Ensaizando com Shabrazad*), em que a dançarina de origem libanesa Naima Yazbek dá uma oficina de dança do ventre para um grupo de mulheres acostumadas a se movimentar ao som de ritmos brasileiros.

A migração libanesa no Brasil é unilateral, com poucos retornando à terra natal, [6] e a história está repleta de mitos e lendas populares, uma das quais chamou especialmente a minha atenção: a história

The intuition we started from was to critically examine the fantasised narrative of the Lebanese migration to Brazil, which so far has been dangerously celebrated as a *quintessence* of hospitality from a country of endless resources and generosity, where Arab peddlers and merchants integrated without any tension, contributing to Brazil's economic and political development, culinary traditions and its *syncretic multi-cultural métissage*. It is indeed widely known that there are at least three times more Lebanese of Lebanese descent in Brazil than in Lebanon and that Brazil hosts the largest Arab diaspora (mainly from the Levant: Lebanon, Syria and Palestine) in the world. Et voilà. It falls very short... [4]

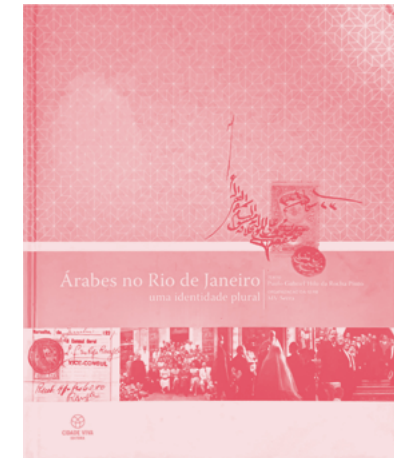
1. Deconstructing Brazilian Orientalism

This first fold of my research, the historical, led to a better (and less idyllic) understanding of the different waves of this migration, uncovering critical takes on Brazilian Orientalism in untranslated research (Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto) as well as more in-depth sociological investigations on the cultural influences Arabs had on Brazilian culture. [5] John Tofik Karam's study on belly dance inspired *A Casa é Sua's* video commission to Lebanese artist Ahmad Ghossein, *Dancing with Shabrazad*, in which Brazilian dancer of Lebanese origin Naima, gives a belly dance workshop to a group of women normally accustomed to moving to Brazilian beats.

Lebanese migration in Brazil is a one-sided one with few returnees to the homeland [6] and the story is infused with popular myths and legends, one of which is particularly interesting to our hospitality investigation: that of Brazil's last emperor Dom Pedro II. Legend has it that on one of his many trips to the Middle East in the 1870's, he took it upon himself to implore peasants from the Beqaa to abandon their arid lands in favour of new lush ones, promising fertility and abundance in the tropics. [7] The truth is that this migration was in fact triggered by the hardships forcing the Lebanese to exile since the 1860's: the famine caused by the locust invasion which stripped the land of all its vegetation in 1915, starving one third of its population and adding to the



[4]



[5a]



[5b]



[5c]

[4] Vendedores ambulantes libaneses em São Paulo, 1960, do artigo "How the Lebanese Conquered Brazil", de Joe Dyke, Executive Magazine, 3 de julho de 2014 [Lebanese peddlers in São Paulo, 1960, from article "How the Lebanese Conquered Brazil" by Joe Dyke, Executive Magazine, 3 July, 2014]

[5a] *Arabes no Rio de Janeiro: uma identidade plural*, Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, publicado por Cidade Viva, 2010. [*Arabs in Rio de Janeiro: a Plural Identity*, publication by Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, published by Cidade de Viva, 2010]. [5b] Carimbos no passaporte de migrante libanês vindo de Beirute, Gênova e Rio de Janeiro em 1927. Do livro de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, publicado por Cidade Viva, 2010 [Stamps on passport of Lebanese migrant coming from Beirut, Genova then Rio de Janeiro in 1927, from publication by Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, published by Cidade de Viva, 2010] [5c] Carimbos nos passaportes de migrantes vindos de Aleppo e em trânsito em Beirute e Marselha antes de chegarem ao porto de Santos, em 1927. Do livro de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, publicado por Cidade Viva, 2010 [Stamps on passports of migrants coming from Aleppo and transiting through Beirut and Marseille before arriving to the port of Santos in 1927, from publication by Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, published by Cidade de Viva, 2010]

da viagem do último imperador do Brasil, Dom Pedro II, ao Líbano. Diz a lenda que, em uma de suas muitas viagens ao Oriente Médio, na década de 1870, ele próprio implorou aos camponeses do Vale do Bekaa que abandonassem suas terras áridas por outras mais exuberantes, prometendo fertilidade e abundância nos trópicos. [7] A verdade é que essa migração foi desencadeada pelas dificuldades que forçaram os libaneses ao exílio desde a década de 1860: a invasão de gafanhotos, que acabou com toda a vegetação em 1915, matando de fome um terço da população e aumentando a perseguição e expropriação econômica alimentada pelo Império Otomano e pelas tensões religiosas dos anos 1950. [8] A situação piorou ainda mais durante a Guerra Civil do Líbano, que durou quinze anos (1975 a 1990), seguida da guerra entre Israel e o Hezbollah, em 2006, durante a qual comunidades inteiras fugiram em busca de um lar mais seguro. Em seu filme *Tcharafna*, o artista paulista Gui Mohallem desconstrói e poetiza memórias fantasiadas do Líbano, terra natal de seu pai; enquanto Ayla Hibri, em sua primeira viagem ao Brasil, testemunha a integração cultural da maior diáspora libanesa com suas fotografias romantizadas.

Hoje, o Líbano assiste a um êxodo em massa, mais uma vez perdendo profusamente sua população, que parte em busca de melhores condições de vida. Um governo corrupto não só confiscou as economias de uma vida inteira da população com o controle do capital em circulação, causando uma queda livre da moeda local sem precedentes no mundo, mas também tirou vidas de forma vergonhosa, por pura negligência: 2.750 toneladas de nitrato de amônio armazenadas em um galpão esquecido no porto explodiram e destruíram uma cidade em um piscar de olhos, em 4 de agosto de 2020. [9] O cotidiano tornou-se insuportável em uma nação sufocada: o salário mínimo despencou de US\$ 450 em 2019 para US\$ 72 em 2022, e mesmo as necessidades básicas não têm mais como ser satisfeitas, desde eletricidade e combustível a comida, medicamentos e internet. O consulado brasileiro em Beirute recebe enxurradas de pedidos de visto desde 2020 e, assim, mais uma vez testemunhamos

As residências no mundo artístico são lugares excepcionais, onde as tensões entre hóspede e anfitrião realmente entram em ação. [Residencies in the artworld are exceptional places where the tensions between guest and host really come into play.]

prosecution and economic expropriation fueled by the Ottoman Empire and the religious tensions of the 50's. [8] This only worsened during the fifteen-year Lebanese Civil War (1975–1990) followed by the 2006 Israeli-Hezbollah war, during which entire communities fled in search of a safer home. In his film *Tcharafna*, São Paulo-born artist Gui Mohallem deconstructs and poeticises fantasised memories of his father's native country, Lebanon; while Ayla Hibri, on her first trip to Brazil, testifies to the cultural integration of the biggest Lebanese diaspora through her romanticized photographs taken in Brazil.

Today, Lebanon is witnessing a mass exodus, once again profusely shedding its population in search of better life conditions. A corrupt government not only took away people's life-savings through capital control, allowing for a globally unprecedented freefall of the local currency, but also shamelessly took away lives through sheer negligence: 2,750 tons of ammonium nitrate stored in a forgotten hangar at the port detonated and shattered a city in the blink of an eye on August 4, 2020... [9] The everyday has become insufferable in a suffocating nation: the monthly minimum wage dropped from \$450 in 2019 to \$72 in 2022 with basic needs from

Dear Amanda,

The Brazilian community in Lebanon is around 16 thousand people. Most of them got the Brazilian citizenship in adulthood; for that, at least one of the parents must be Brazilian. In some cases, a person that was born in the 1930's manages to prove that a parent was born in Brazil in the end of the XIX century and then the whole family becomes Brazilian.

The Brazilian law regarding the issuing of birth certificates changed in 2006, allowing adults to request the Brazilian citizenship directly at our embassies and consulates. Since then, around 5 thousand "new" Brazilians - adults and children - were registered at the consular section of our embassy in Beirut (these people are included in the 16 thousand).

We are trying to identify where our compatriots are located. Find attached a list of what we have now.

Best regards,

Luiz Felipe

Luiz Felipe Czarnobai
Embassy of Brazil in Beirut
Consular Section

De: Amanda Abi Khalil [abihalliamanda@gmail.com]
Enviado: quarta-feira, 8 de novembro de 2017 10:11
Para: Luiz Felipe Czarnobai
Cc: Thiago Antônio de Melo Oliveira
Assunto: Lebanese / Brazilian community in Lebanon

Dear Luiz,
Thiago gave your contact. I am a contemporary art curator and I am working with my Brazilian colleague Patrick Pessoa on a residency and exhibition project between Brazil and Beyrouth taking the theme of migration as a starting point.

For research purposes I might need your help on some numbers regarding the Lebanese / Brazilian community in Lebanon.

Does the embassy have numbers concerning the Lebanese people with Brazilian citizenship who have returned to live in Lebanon. Do we know which Lebanese villages are mainly concerned with migration to Brazil?
I know of many places in the Beqaa but would love more accurate names of villages and numbers.

Any research, survey, statistics or information on Lebanese Migration in Brazil and the return of the migrants with Brazilian citizenship would be really helpful.

Thanks in advance for your response and looking forward to meeting you soon.

[6]



[7]



[8]



[9]

[6] Troca de e-mails entre Amanda Abi Khalil e Luiz Felipe Czarnobai, da Seção Consular da Embaixada do Brasil em Beirute, novembro de 2017 [Email exchange between Amanda Abi Khalil and Luiz Felipe Czarnobai from the Consular Section of the Embassy of Brazil in Beirut, November 2017] [7] Imperador Dom Pedro II e membros da corte, do Brasil, cercados por egípcios locais durante a viagem do Imperador ao Egito em fins de 1871, em frente à Grande Esfinge de Gizé e à Necrópole de Gizé. Fonte: M. Delie e E. Bechard. *De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003. [Emperor Dom Pedro II of Brazil and members of the court, surrounded by local Egyptians during the Emperor's trip to Egypt at the end of 1871, in front of the Great Sphinx of Giza and the Giza Necropolis, Source: M. Delie e E. Bechard. *De volta à luz: fotografias nunca vistas do Imperador*. São Paulo: Banco Santos; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2003] [8] A fome no Líbano, do Khayrallah Center for Lebanese Diaspora Studies News. "For God's Sake Send Me Ten Lira': Women, Migration, and World War I in Mount Lebanon", artigo de Graham A. Pitts, 26 de outubro de 2016 [Famine in Lebanon, from the Khayrallah Center for Lebanese Diaspora Studies News. "For God's Sake Send Me Ten Lira.': Women, Migration, and World War I in Mount Lebanon", article by Graham A. Pitts, October 26, 2016] [9] Forensic Architecture, *The Beirut Port Explosion (A explosão do porto de Beirute)*, 2020, fotograma do vídeo de canal único, 12'. Em parceria com Mada Masr. Equipe Forensic Architecture: Samaneh Moafi (pesquisadora chefe), Kishan San, Nicholas Masterton, Ismael Haidar, Leshla Y., Leila Sibai, Lachlan Kermode, Lola Conte, Robert Trafford. Colaboração: Gareth Collett CBE (especialista em explosivos). [Forensic Architecture, *The Beirut Port Explosion*, 2020, single channel video still, 12'. In partnership with Mada Masr. Forensic Architecture Team: Samaneh Moafi (lead researcher), Kishan San, Nicholas Masterton, Ismael Haidar, Leshla Y., Leila Sibai, Lachlan Kermode, Lola Conte, Robert Trafford. Extended team: Gareth Collett CBE (explosives expert)]

uma onda de migrantes libaneses, que preferem enfrentar a pandemia avassaladora no Brasil do que permanecer no Líbano, juntando-se a parentes mais velhos de gerações anteriores de migrantes.

2. Parênteses: A Mãe Terra como anfitriã suprema

Os guaranis, povos indígenas do Brasil, sugerem escutar a história do *outro*. Como forma de iniciar uma amizade com o reconhecimento das diferenças entre si, por tradição, procuram palmitos no chão junto com o hóspede, conta Sandra Benites, curadora de ascendência guarani. Para os guaranis, a anfitriã suprema é a Mãe Terra. Esse exemplo da receptividade dos indígenas à alteridade, mesmo após séculos de tentativas de escravizá-los e dizimá-los, pode ser visto ao observarmos de perto a vida de Ehuana Yaira e sua família através do olhar feminino de Louise Botkay, sua hóspede no coração da floresta. *Um filme para Ehuana* está em exibição como parte da programação cinematográfica da exposição.

3. Hospitalidade institucionalizada

As residências no mundo artístico são lugares excepcionais, onde as tensões entre hóspede e anfitrião realmente entram em ação. Não é, portanto, por acaso que este projeto tenha sido pontuado por uma série delas, tanto curatoriais como artísticas, tanto residências que organizei quanto residências que receberam a mim e ao projeto.

No início de 2018, a Delfina Foundation, em Londres, me recebeu para a segunda fase da pesquisa para esta exposição. A poucas quadras do palácio da rainha da Inglaterra, almoços comunitários (um formato curatorial institucional de hospitalidade, que cumpre um papel essencial em um programa de residência praticamente baseado em networking) preparados pelas mãos cuidadosas de Poppy encheram as agendas dos residentes e foram fundamentais para conhecer aliados brasileiros em Londres, como os artistas Tonic Lemos Auad, Alexandre Canonico e a curadora independente Kiki Mazzucchelli, entre outros. [10] Foi durante uma

electricity and fuel, to food, medication and internet nowhere to be found. The Lebanese Consulate in Beirut has been perpetually flooded with visa applications since 2020, and just like that, we are once again witness to a new wave of Lebanese migrants now choosing to brave the ravaging pandemic in Brazil rather than stay in Lebanon, joining older relatives from previous migrant generations.

2. Parenthesis: Terra Mãe as ultimate host

The Guaranis, an indigenous people of Brazil, suggest listening to the story of the *other*. As a way of starting a friendship by recognizing each other's differences, they traditionally look for palm hearts in the ground together with their guest, says Sandra Benites, curator of Guarani descent. For the Guaranis, the ultimate host is Mother Earth (Terra Mãe). This example of the indigenous' openness to alterity despite having been enslaved to exhaustion, can be seen as we intimately peer at the life of Ehuana Yaira and her family through the feminine gaze of Louise Botkay, their guest in the heart of the forest. *Um Filme para Ihuana* is on show as part of the film programme of the exhibition.

3. Hospitality institutionalised

Residencies in the artworld are exceptional places where the tensions between guest and host really come into play. It is therefore no coincidence that this project has been punctuated by a series of them, curatorial and artistic, be it residencies I organised or ones that hosted me and the project.

In early 2018, the Delfina Foundation in London invited me for the second research phase of this exhibition. A few blocks from the Queen of England's palace, family lunches (an institutional curatorial format of hospitality that serves an integral role in a residency programme fundamentally based on networking) concocted by the caring hands of Poppy filled the residents' calendars and proved crucial to meet Brazilian allies in London such as artists Tonic Lemos Auad, Alexandre Canonico and independent curator Kiki Mazzucchelli, among others. [10] It was during one of these Delfina meals that Foundation Director Aaron Cezar introduced me to



[10]



[11]



[12]

[10] Fotos dos almoços comunitários da Delfina Foundation durante a residência de Amanda Abi Khalil em 2018. [Photos of Delfina Foundation family lunches taken during Amanda Abi Khalil's residency in 2018] [11] Artigo sobre o Instituto Includartiz recebendo Amanda Abi Khalil e Ahmad Ghossein, no jornal *O Globo*, 26 de junho de 2018 [Article about Instituto Includartiz hosting Amanda Abi Khalil and Ahmad Ghossein in *O Globo*, 26 June, 2018] [12] Artigo de jornal sobre a residência de ajuda emergencial "A Casa é Sua: Práticas radicais de cuidado e hospitalidade", em *Art of the Working Class*, "The Landlord is Coming", n. 14, 2020 [Newspaper article on "Make Yourself at home: radical care and hospitality" emergency relief residency, from *Art of the Working Class*, Issue #14 "The Landlord is Coming", 2020]

dessas refeições na Delfina que o diretor da Fundação, Aaron Cezar, me apresentou à colecionadora incansável Frances Reynolds, que, alguns meses depois, generosamente me hospedou, juntamente com o artista Ahmad Ghossein em sua casa no Jardim Botânico para uma residência de um mês no Rio de Janeiro como parte do programa de residência do Instituto Inclusartiz. [11] Foi durante esse período que a investigação de Ghossein sobre dança do ventre começou, pois estabeleceu o primeiro contato com John Tofik Karam, autor de um artigo acadêmico sobre dança do ventre no Brasil. A residência permitiu uma imersão profunda nos arquivos locais, inclusive o do Museu da Imigração, em São Paulo, onde reunimos cartas escritas pelos primeiros migrantes libaneses que chegaram ao Brasil.

A residência no International Studio & Curatorial Program (ISCP), em 2019, me levou a um lugar muito diferente, Nova York, mas continuei na mesma linha de pesquisa. Foi quando fiz a curadoria de *Living Room: Use It Together (Sala: usem juntos)*, experimento curatorial e exposição que transformou o hall de entrada da instituição em um lugar de hospitalidade por meio das obras de residentes do ISCP e de artistas de arte socialmente engajada com quem eu tinha relação. Todos os elementos aparentemente domésticos que constituíam a exposição tinham uma dupla ontologia: eram obras das quais o “fator arte” fora removido ou às quais o valor de uso fora restituído, para que pudessem atender a uma potencial função.

A explosão devastadora do porto de Beirute e uma série de tragédias aconteceram no ano seguinte, afetando profundamente minha vida pessoal e profissional. Com o mundo estagnado, reagi da única maneira que sei fazer, abrindo, de forma orgânica e contextual, o que acabou sendo o primeiro capítulo desta exposição: uma residência de ajuda emergencial em Boiçucanga, em colaboração com a Kaaysá, em outubro de 2020. Como gesto radical de hospitalidade, *A Casa é Sua: Práticas radicais de cuidado e hospitalidade* transportou e acolheu, do Líbano para os trópicos, sete artistas impactados pela explosão e necessitados de um

unremitting collector Frances Reynolds, who generously hosted me with Lebanese artist Ahmad Ghossein for a month-long residency in Rio de Janeiro at her Jardim Botânico home a few months later, as part of Instituto Inclusartiz’ residency program.

[11] It was during this period that Ghossein’s investigation on belly dance started, as first contact was established with John Tofik Karam, author of an academic research article on belly dance in Brazil. The residency allowed for profound immersion in local archives, including that of the Immigration Museum in São Paulo where we collected letters written by the first Lebanese migrants who arrived in Brazil.

My residency at the ISCP in 2019 landed me in a very different place; New York, but nonetheless saw me carry on the same research thread. This is where I curated *Living Room: Use It Together*, a curatorial experiment and exhibition transforming the entrance hall of the institution into a place of hospitality through the works of ISCP residents and social practice artists I had ties with. All the seemingly domestic elements which constituted the exhibition had a double ontology: they were artworks from which the art coefficient was removed or to which the usership value was restored so that they could serve a potential function.

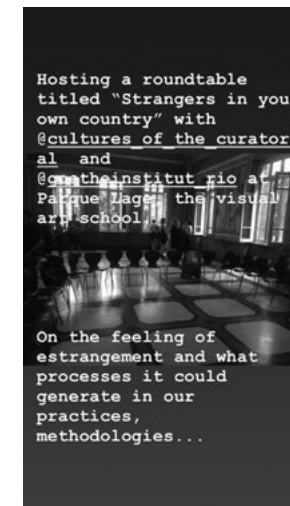
The devastating Beirut Port Explosion and a series of tragedies unfolded in the year that followed, deeply affecting my personal and professional life. As the world stood still, I took action the only way I know how, organically and contextually inaugurating what came to be the first chapter of this exhibition: an emergency relief residency in Boiçucanga in collaboration with Kaaysá in October 2020. As a radical hospitality gesture, *Make Yourself at Home: Radical Care and Hospitality* transported and welcomed seven artists who were impacted by the blast and in need of a safe haven, from Lebanon to the tropics, to recuperate physically and psychologically. Residency founder Lourdina Rabieh was a Lebanese immigrant herself, her family having arrived in São Paulo during the Lebanese War in the 70’s. One of the few to build on their migrant history, she strives to foster her roots by building on cultural connections through the art gallery she



[13]



[14a]



[14b]

[13] Fotos do grupo, “A Casa é Sua: Práticas radicais de cuidado e hospitalidade”, residência de ajuda emergencial, Boiçucanga, Brasil, outubro e novembro de 2020 [Group photos, *Make Yourself at home: radical care and hospitality*, emergency relief residency, Boiçucanga, Brazil, October–November 2020]. [14a] Beatrice von Bismarck e Amanda Abi Khalil, Inhotim, Brasil, 2019 [Photo of Beatrice Von Bismarck and Amanda Abi Khalil, Inhotim, Brazil, 2019] [14b] Stories do Instagram, “Strangers in your own country” (Estranhos no próprio país), mesa-redonda no Parque Lage, Rio de Janeiro, 2019 [Instagram story, “Strangers in your own country” roundtable at Parque Lage, Rio de Janeiro, 2019]

refúgio seguro para se recuperarem tanto física quanto psicologicamente. A própria fundadora da Kaaysá, Lourдина Rabieh, era imigrante libanesa; sua família chegou a São Paulo durante a guerra do Líbano, nos anos 1970. Uma das poucas pessoas a desenvolver sua história migrante, ela busca fomentar suas raízes, desenvolvendo conexões culturais por meio da galeria de arte que fundou em São Paulo e, depois, com esse espaço de residência aninhado no coração da Mata Atlântica, no vilarejo de pescadores de Boiçucanga. [12]

Lara Tabet, Nour Osseiran, Omar Mismar, Maxime Hourani, Betty Ketchedjian, Panos Aprahamian e Nour Sokhon pousaram em 9 de outubro de 2020 no aeroporto relativamente vazio de São Paulo, em meio a determinações e fechamentos de fronteiras em decorrência da Covid. O risco que correram ao embarcaram nessa viagem foi imenso; não havia certezas. O acesso a dinheiro no exterior por meio de cartões de crédito era impossível (devido ao controle de capital em curso no Líbano), não havia garantias de que as fronteiras permaneceriam abertas até o final da viagem, sem contar a complexa administração de um programa inteiro de hóspedes do exterior e de atividades de ajuda emergencial com a ameaça iminente de contaminação coletiva pelo vírus pairando sobre nós.

Mas tudo o que importava nesse tempo juntos na floresta era o cuidado, mesmo em meio a tantas adversidades. O cuidado com os outros, o cuidado com e da natureza. O transtorno do estresse pós-traumático foi tratado com alimento, sono e acesso a psicanalistas. Trabalhos foram produzidos, conversas fluíram e refeições foram preparadas, tudo alinhado em torno de escutar uns aos outros e a nossos hóspedes. [13]

4. Aliados em Leipzig

O encontro com Beatrice von Bismarck, curadora e acadêmica que admiro por ter elevado a outro patamar de importância a pauta da produção do conhecimento no campo da curadoria, certamente foi fundamental. Era uma noite quente em Beirute,

founded in São Paulo, and later through this residency space she nestled in the heart of the Atlantic Forest in the fisherman town of Boiçucanga. [12]

Lara Tabet, Nour Osseiran, Omar Mismar, Maxime Hourani, Betty Ketchedjian, Panos Aprahamian and Nour Sokhon landed on October 9, 2020, to a relatively empty São Paulo airport, amidst COVID regulations and border closures. The risk they took embarking on this journey was immense; nothing was certain. Access to cash abroad via credit cards was impossible (due to on-going capital control in Lebanon), there were no guarantees the borders would remain open until the end of the journey, not to mention the complex navigation of an entire programme of exterior guests and relief activities with the imminent threat of collective virus contamination looming over us.

But all that mattered during this time together in the forest was care, against all odds. Care for each other, with and from nature. PTSD was met with food, sleep and access to psychoanalysts. Works were produced, conversations exchanged and meals prepared, all framed around listening to each other and our guests. [13]

4. Allies in Leipzig

Meeting with Beatrice Von Bismarck, a curator and academic I admire for having pushed the agenda of knowledge production in the curatorial field, was certainly a fundamental encounter. It was a hot Beirut evening in the spring of 2018, when we shared a meal in an Armenian restaurant which no longer exists today. She was a visiting professor at the American University of Beirut at the time, but primarily the founder of Cultures of the Curatorial at the Academy of Fine Arts in Leipzig, and her commitment to critical education in curating was always a great inspiration to me. With her colleague Benjamin Meyer-Krahmer, they edited a reference publication on hospitality in curatorial situations that was and remains of great importance in the field, as well as this project. A year after our first meeting in Beirut, we reconvened in Brazil with a group of students from Leipzig for a research trip I had the immense pleasure of accompanying in Rio de Janeiro, São Paulo,

and Brumadinho (Inhotim). Networking and countless exchanges later, the visit culminated in a roundtable in Parque Lage in Rio de Janeiro. Inspired by the themes I was tackling in my journey along (or even towards) *A Casa é Sua, Strangers in your own country* brought together the voices of curators, artists and collaborators on the project to hash out current experiences of estrangement in relation to one's so called 'home country' [14]. Franziska Pierwoss' commissioned investigation into the German migration history in Brazil translates these feelings of rupture through the political dimension of the culinary.

5. The fruiting body, a revolution itself

17 October, 2019. I am in Rio de Janeiro and managed to get a flight out to Beirut to arrive on the 19th. There is a Revolution. I had been waiting for this moment for as long as I could remember. Will we finally end this corrupt oligarchy ruling us?

I had never felt comparable energy before; my body and soul expanding to become one with more than one million people who took to the streets all over the country. There was hope. What came after was and still is a doomed and unexpected scenario plunging Lebanon into total unrelenting darkness. But I want to believe the revolution is not over. In Rebecca Solnit's words, the revolution is like a mushroom: "What we call mushrooms mycologists call the fruiting body of the larger, less visible fungus. Uprisings and revolutions are often considered to be spontaneous, but less visible long-term organising and groundwork—or underground work—often laid the foundation." [15] Our revolution took a different shape and it is only a matter of time; trusting the unknown is important in the process of radical gestures, just as *Let's have a date in SAARA?*, public site-specific commission to Marcos Chaves consists of planting a migrant date palm with the promise that this foreign element to the ecosystem will give dates for the future generations to come.

6. The virus, this foreign organism

A Casa é Sua was planned to be inaugurated on April 20th of 2020. On March 13th, it was announced that the virus had arrived

na primavera de 2018, quando jantamos juntas em um restaurante armênio que não existe mais. Ela era professora visitante na Universidade Americana de Beirute na época, mas, acima de tudo, fundadora do programa Cultures of the Curatorial (Culturas da Curadoria) na Academia de Belas Artes em Leipzig. Seu compromisso com uma educação crítica na curadoria sempre foi uma grande inspiração para mim. Beatrice e o colega Benjamin Meyer-Krahmer editaram uma publicação de referência sobre hospitalidade em situações curatoriais que foi e continua sendo de grande importância na área, assim como o programa. Um ano após nosso primeiro encontro em Beirute, nos reunimos novamente no Brasil com um grupo de alunos de Leipzig para uma viagem de pesquisa que tive o imenso prazer de acompanhar no Rio de Janeiro, em São Paulo e em Brumadinho (Inhotim). Depois de muita interação e inúmeras trocas, a visita culminou em uma mesa-redonda no Parque Lage, no Rio de Janeiro. Inspirada pelos temas que estava abordando em minha jornada em busca desta exposição *A Casa é Sua, o encontro Strangers in your own country (Estranhos no próprio país)* reuniu as vozes de curadores, artistas e colaboradores do projeto para debater as atuais experiências de estranhamento em relação à chamada "terra natal". A investigação encomendada a Franziska Pierwoss da história da migração alemã no Brasil traduz esses sentimentos de ruptura por meio da dimensão política da culinária. [14]

5. O corpo de frutificação, uma revolução em si

17 de outubro de 2019. Estou no Rio de Janeiro e consegui voo para Beirute chegando no dia 19. Há uma Revolução. Eu esperara por esse momento desde que conseguia me lembrar. Acabaremos finalmente com a oligarquia corrupta que nos governa?

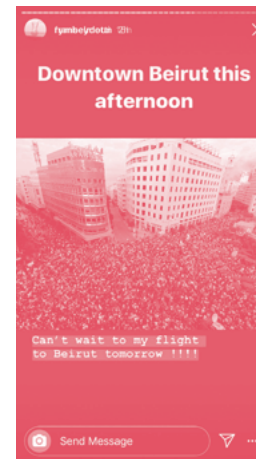
Nunca havia sentido uma energia parecida; meu corpo e minha alma se expandindo para se unir a mais de um milhão de pessoas que saíram às ruas em todo o país. Havia esperança. O que veio depois foi e ainda é um cenário fatídico e inesperado, que jogou o Líbano em uma escuridão total e implacável. Mas quero

acreditar que a revolução não acabou. Nas palavras de Rebecca Solnit, a revolução é como um cogumelo: “O que chamamos de cogumelos, os micologistas chamam de corpo de frutificação do fungo maior e menos visível. Revoltas e revoluções com frequência são consideradas espontâneas, mas a organização e o trabalho de base de longo prazo e menos visíveis – ou trabalho de resistência – muitas vezes estabeleceram os alicerces.” [15] Nossa revolução tomou uma forma diferente e é apenas uma questão de tempo; confiar no desconhecido é importante no processo de realizar gestos radicais, da mesma forma que *Vamos comer uma tâmara no Saara?*, obra pública *site specific* comissionada a Marcos Chaves, consiste em plantar uma tamareira migrante com a promessa de que esse elemento estranho ao ecossistema dará tâmaras para as gerações futuras.

6. O vírus, esse organismo estranho

A Casa é Sua abriria em 20 de abril de 2020. Em 13 de março, foi anunciado que o vírus havia chegado ao Brasil vindo da Europa. Marssares e eu estávamos no metrô do Rio de Janeiro, indo para um concerto no Teatro Municipal, na Cinelândia, quando recebemos a notícia do cancelamento da apresentação. Isso aconteceu poucas semanas depois de minha primeira experiência de carnaval, uma experiência carnal comparável às semanas em que estive nas ruas durante a revolução em Beirute. Dançar e suar juntos, celebrando a vida e a música, passou a ser totalmente proibido da noite para o dia. O *outro* tornou-se um perigo; seus fluidos e respiração, uma ameaça de morte. A casa transformou-se em lugar de confinamento, onde hóspedes não eram bem-vindos e a única campanha que tocava era para anunciar a chegada do entregador. (Essas emoções simultâneas de expectativa e ameaça experimentadas quando a campanha toca podem ser exploradas na obra comissionada a Omar Mismar, *Mundane Sparkles* (*Centelhas do cotidiano*). No Brasil, o presidente negou a pandemia, mas a distinção de classes nas práticas do espaço exterior foi cruel e impiedosa. Iniciava-se uma forma silenciosa de genocídio,

to Brazil from Europe. Marssares and I were on the subway on our way to a concert at the Municipal Theatre in Cinelandia when we received the news that the show had been cancelled. This was a few weeks after my first Carnival experience, a carnal experience comparable to the weeks spent on the street during the revolution in Beirut. Dancing and sweating together while celebrating life and music suddenly became strictly forbidden overnight. The *other* became a menace, his/her bodily fluids and breath a death threat. Home turned into a place of confinement where guests were unwelcome, and where the only bell that rang was to announce the arrival of the delivery person. (These simultaneous feelings of anticipation and threat experienced when a doorbell rings can be explored in Omar Mismar's commissioned work, *Mundane Sparkles*). In Brazil, the President denied the pandemic, yet class distinction within practices of outdoor space became blunt and unforgiving. There started a silent form of genocide as the *other* was made even more vulnerable by class subjugation and dependency on street labor. Indigenous people were targeted as well as our home forest Amazonia, silently and savagely deforested while media outlets focused on the virus (Gabriela Bettini references such exploitation of natural resources through her tragic landscapes in *Pernambuco / San Rafael de las Flores* and *Pernambuco / Maranhão*). In other places, hostilities towards already-discriminated-against social groups increased as well. George Floyd's assassination in the us sparked the movement against normalised police killing of black people in Brazil. In 2021, 800 people were killed by police raids in nine months in poor city communities in the state of Rio de Janeiro. These questions of identity, race, injustice, and representation emerge in No Martins' work, denouncing this ongoing abuse suffered by the black community. In the Middle East, the Gaza attack of May 2021 merely epitomises the Nakba – which literally translates to “The Catastrophe” – in occupied Palestine, a calamity that has been ongoing since 1948, whereby the uninvited guest, in other words the settler, continues to violently expropriate Palestinians with impunity. Khalil Rabah's work, *Bem vindo Vila Nova Palestina*, refers to a camp



[15]



[16]

[15] Stories do Instagram, Revolução, Beirute, Líbano, outubro de 2020. [Instagram stories, Revolution, Beirut, Lebanon, October 2020] [16] OPAVIVARÁ!, *Bem Comum*, 2021, Timelapse, comissionado como parte de *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* como uma intervenção de arte pública ativada quatro vezes nas seguintes datas: 12 de junho, 19 de junho, 26 de junho e 3 de julho de 2021 [OPAVIVARÁ!, *Bem Comum*, 2021, photo of public intervention. Mixed media, drinking water and people. Commissioned as part of *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* as a public art intervention activated four times on the following dates: June 12, June 19, June 26 and July 3, 2021]

pois o *outro* tornou-se ainda mais vulnerável pela subjugação de classe e pela dependência do trabalho na rua. Os povos indígenas foram atingidos, assim como nossa floresta nativa, a Amazônia, desmatada em silêncio e com brutalidade, enquanto os meios de comunicação focavam no vírus (Gabriela Bettini faz referência a essa exploração dos recursos naturais com suas paisagens trágicas em *Pernambuco/San Rafael de las Flores e Pernambuco/Maranhão*). Em outros lugares, as hostilidades contra grupos sociais já discriminados também aumentaram. O assassinato de George Floyd, nos EUA, inflamou ainda mais o movimento contra a normalização da morte de negros pela polícia no Brasil. Em 2021, oitocentas pessoas foram mortas em operações policiais em nove meses em comunidades carentes de cidades do estado do Rio de Janeiro. Essas questões de identidade, raça, injustiça e representação emergem na obra de No Martins, denunciando esse abuso contínuo sofrido pela comunidade negra. No Oriente Médio, o ataque a Gaza, em maio de 2021, é simplesmente uma síntese da Nakba – literalmente, “A Catástrofe” – na Palestina ocupada, uma calamidade em curso desde 1948, em meio à qual o hóspede não convidado, ou seja, o colonizador, continua expropriando os palestinos com violência e impunidade. A obra de Khalil Rabah, *Bem vindo Vila Nova Palestina*, refere-se a um acampamento em São Paulo ocupado por 7 mil brasileiros desalojados, estabelecido em 2014, marcando a globalização da condição dos campos palestinos além de fronteiras e nações.

7. Posso te oferecer um copo d'água?

Nesses meses de muito silêncio, o número de moradores em situação de rua aumentou dramaticamente em grandes cidades como o Rio de Janeiro. O bairro da Glória e o Centro da cidade não ficaram desertos, mas sim cheios de desabrigados. Coletivos de arte como o OPAVIVARÁ!, cujas práticas se baseiam em processos relacionais e experiências coletivas, estavam parados. *Bem comum*, obra comissionada ao OPAVIVARÁ!, nasceu de uma conversa sobre a precariedade de artistas

occupied by 7,000 displaced Brazilians located in São Paulo and established in 2014, marking the globalization of the condition of Palestinian camps across borders and nations.

7. Can I offer you a glass of water?

During these very silent months, the number of homeless people drastically increased in big cities like Rio de Janeiro. The Glória neighbourhood and the city centre were not deserted, but filled with people without a roof. Artist collectives such as OPAVIVARÁ!, whose practices are based on relational processes and collective experience were at a halt. *Bem Comum*, commissioned to OPAVIVARÁ!, was born out of a conversation on the precarity of artists in places like Brazil or Lebanon during such crises, as well as the worsening situation of homelessness in times of necessary home confinement. Now finding its home on the patio of the Paço Imperial for the length of the exhibition, the intervention materialised as a public mobile fountain circulating the streets of central Rio de Janeiro and distributing water to the homeless along the path of dried fountains such as the Fountain of Mestre Valentim. [16]

8. At four years old I was a fan of Xuxa

The journey leading up to this exhibition lasted nearly six years, counting from the very first curatorial research trip to Brazil. As I navigated the complex process of developing this project, Rio de Janeiro unassumingly became a home, gently wrapping arms and networks of solidarity and kinship around me. It revived memories of my body as a child exiled during the Lebanese Civil War in 1989 and in retrospect, all the work, research and interventions had inadvertently been informed by my family history; one of migration from Zahlé, the Beqaa Valley in Lebanon, to Brazil in the 1950's. My grandmother's six brothers and sisters – Ibrahim, Jean, Joseph, Eugénie, Yvonne and Rose – left Lebanon in the 50's and tio Jean was the first to settle in Brazil before the others followed (except for my grandmother). Ibrahim went to Argentina and many have never met him.

My father's uncles and aunts welcomed us with no reservations the year we left the shelter in Beirut to undertake that harrowing boat crossing during the Civil War. We reached the island of Cyprus before boarding the plane to Copacabana from Frankfurt where we applied for visas. [17] I was four years old. We settled in Copacabana and went to Teresopolis regularly. My memories of this time are few and far between, but, I remember I was a fan of Xuxa. [18] Little did I know that Brazil would be the first of many journeys of attempted exile; entirely unaware of the unshakable memories these traumatic crossings leave on your body and soul, on language, on translations; how they would come to bear upon my mother-tongue and my relationship to home. Bouchra Khalili, Rayyane Tabet and Laura Lima aptly address mother-tongues, translation and the human body as ways of extending hospitality in their respective works. *Speeches - Chapter 1: Mother Tongue, Sósia and Cadeiras de Rodas*, amplifying these isolated yet shared experiences of estrangement.

As I am writing this, my baby is kicking in my womb. For the last eight months, my body has been morphing to become a home, growing everyday to welcome an(*other*) being; another fascinating journey of guest-host dynamics from yet another vantage point. [19] And the journey does not end here.

Since its inception, *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* was conceived as an itinerant exhibition; a long-term project comprised of different phases unfolding in different places, with a selection of core unchanging works travelling to temporarily settle alongside works specific to the city in question. Despite the international nature of the exhibition, all of the works have been produced on site or personally transported by people within the country, dismissing the expenses of international shipping giants. It is a life-time curatorial project which will hopefully constantly be reactivated; its discourse extended and its actions adapted to address context-specific topics of guest-host tension of social, political or subjective nature, just as Daniel Steegmann Mangrané's work,

em lugares como o Brasil ou o Líbano durante essas crises, bem como o agravamento da situação dos desabrigados em tempos de necessário confinamento em casa. Encontrando agora seu lar no pátio do Paço Imperial durante a exposição, a intervenção se materializou como fonte pública móvel, percorrendo as ruas do Centro do Rio de Janeiro e distribuindo água aos moradores em situação de rua ao longo do caminho de fontes inativadas, como o Chafariz do Mestre Valentim. [16]

8. Aos 4 anos de idade, eu era fã de Xuxa

A jornada que levou a esta exposição durou quase cinco anos desde a primeira viagem de pesquisa curatorial ao Brasil. Enquanto eu administrava o complexo processo de desenvolvimento deste projeto, o Rio de Janeiro, sem alarde, se tornou a minha casa, me envolvendo gentilmente em abraços e redes de solidariedade e afinidade. Isso reavivou memórias de meu corpo como criança exilada durante a Guerra Civil do Líbano, em 1989, e, em retrospecto, todo o trabalho, pesquisa e intervenções foram, sem que eu me desse conta, influenciados por minha história familiar; uma história de migração de Zahlé, no Vale do Bekaa, no Líbano, para o Brasil, na década de 1950. Os seis irmãos e irmãs de minha avó – Ibrahim, Jean, Joseph, Eugénie, Yvonne e Rose – saíram do Líbano nos anos 1950 e o tio Jean foi o primeiro a se fixar no Brasil, seguido depois pelos outros (exceto minha avó). Ibrahim foi para a Argentina e muitos nunca o conheceram.

Os tios e tias de meu pai nos receberam de braços abertos no ano em que deixamos o abrigo em Beirute para fazer a angustiante travessia de barco durante a Guerra Civil. Chegamos à ilha de Chipre, antes de embarcar no avião para o Rio de Janeiro, vindos de Frankfurt, onde pedimos os vistos. [17] Eu tinha 4 anos de idade. Fomos morar em Copacabana e íamos a Teresópolis com frequência. Tenho poucas memórias dessa época, mas lembro que era fã de Xuxa. [18]

Mal sabia eu que o Brasil seria a primeira de muitas viagens de tentativa de exílio; sem

perceber as memórias inexoráveis que essas travessias traumáticas deixam em nosso corpo e em nossa alma, na língua, nas traduções; como elas viriam a influenciar minha língua materna e meu relacionamento com a terra natal. Bouchra Khalili, Rayyane Tabet e Laura Lima abordam com habilidade línguas maternas, tradução e o corpo humano como formas de estender a hospitalidade em suas respectivas obras, *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue (Falas – Capítulo 1: Língua materna)*, *Sósia e Cadeiras de rodas*, amplificando essas experiências isoladas, porém compartilhadas, de estranhamento. Conforme escrevo isso, meu bebê está chutando na minha barriga. Há oito meses, meu corpo vem se transformando para se tornar um lar, crescendo a cada dia para acolher um (outro) ser; mais uma jornada fascinante da dinâmica hóspede-anfitrião de outro ponto de vista. [19] E a jornada não termina aqui.

Desde o início, *A Casa é Sua: Migração e hos(t)ipitalidade fora do lugar* foi concebida como exposição itinerante; um projeto de longo prazo, composto por diferentes fases que se desenvolvem em diferentes lugares, com uma seleção de obras centrais e constantes que viajam e são instaladas temporariamente ao lado de obras específicas para a cidade em questão. Apesar do caráter internacional da exposição, todas as obras foram produzidas localmente ou transportadas pessoalmente por indivíduos no país, evitando os custos das gigantes do transporte internacional. É um projeto curatorial de uma vida, que espero que seja constantemente reativado. Seu discurso deve ser sempre ampliado, e suas ações, adaptadas para abordar temas de natureza social, política ou subjetiva específicos ao contexto da tensão hóspede-anfitrião em cada nova situação – a obra de Daniel Steegmann Mangrané, *Morfogenesis-Cripsis*, nos lembra que corpos estranhos e o contato com eles podem ser usados para construir um lar se a pessoa abrir espaço para hospedá-los e depender deles. A “adaptabilidade” do formato não foi pensada para ser uma mera metodologia curatorial experimental – o que, aliás, se enquadra no tema da exposição ao adotar a posição do

Morfogenesis-Cripsis, reminds us that foreign bodies and contact with them can be used to build a home if one makes the space to host and depend on them. The “adaptability” of the format was not intended as a mere experimental curatorial methodology – which in fact pertains to the exhibition’s theme by adopting the position of the “good” guest – but was also a means to continually adjust to the many financial, institutional and political impediments intrinsic to working in the field of arts and culture in the Global South. This evokes Alexandre Canonico’s sculptural exercises which touch on the fragility and dependency – thus adaptability – of otherwise incompatible matter and forms.

The hosting institution, Paço Imperial – an iconic building in the history of Rio de Janeiro where kings of the colonial period settled by making themselves at home – is also the place in which the law definitely banning slavery from Brazil was signed (lei Aurea) (Arjan Martin’s work conveys this history of colonization and slavery from the point of view of the oppressed). In a way an exhibition conceived as both a host and guest, *A Casa é Sua* invites the public to turn the space of the exhibition into a temporary home where affect and relations allow for imaginaries and radical gestures to emerge; where desires of *Quilombos* and living together with the *other* are manifested.

With immense gratitude to the people who accompanied me during this journey and with whom I shared conversations, meals, samba and forró dancing, a revolution and countless other things.

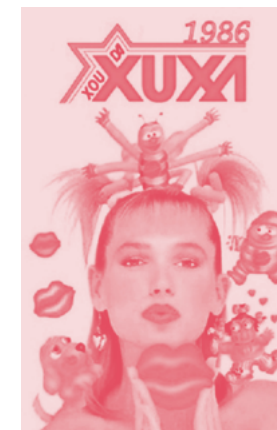
Amanda Abi Khalil
Rio de Janeiro, 2022



[17a]



[17b]



[18]



[19]

[17a] Arquivo de família da curadora, 1985/89 [Curator family archive, 1985/89] [17b] Conversa no WhatsApp entre a curadora e seu pai, março de 2022 [WhatsApp exchange between the curator and her father, March 2022] [18] Xuxa, 1986, foto da internet. [Xuxa, 1986, Photo from the internet] [19] Ultrassom, março de 2022. [Ultrasound, March 2022]

“bom” hóspede –, mas foi também um meio de nos ajustarmos continuamente aos muitos impedimentos financeiros, institucionais e políticos intrínsecos ao trabalho no campo das artes e da cultura no Sul Global. Isso evoca os exercícios esculturais de Alexandre Canonico, que aludem à fragilidade e à dependência – portanto, à adaptabilidade – de matérias e formas de outro modo incompatíveis.

A instituição que abriga a exposição, o Paço Imperial – uma construção emblemática da história do Rio de Janeiro, onde reis do período colonial fixaram residência, sentindo-se em casa – é também o local em que foi assinada a Lei Áurea, que formalmente teria abolido a escravidão no Brasil (a obra de Arjan Martins comunica essa história de colonização e escravidão do ponto de vista dos oprimidos). De certa forma concebida tanto como anfitriã quanto como hóspede, a exposição *A Casa é Sua* convida o público a transformar seu espaço em lar temporário, onde afeto e relações possibilitam o surgimento de imaginários e gestos radicais; onde desejos por quilombos e pela convivência com o *outro* se manifestam.

Com imensa gratidão às pessoas que me acompanharam durante esta jornada e com quem compartilhei conversas, refeições, samba, forró, uma revolução e inúmeras outras coisas.

Amanda Abi Khalil
Rio de Janeiro, 2022

Bibliography

- Beatrice Von Bismarck and Benjamin Meyer-Krahmer (eds.). *Cultures of the Curatorial Series, Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Sternberg Press, December 2016.
- Édouard Glissant, *Esthétique I, Une nouvelle région du monde*, Collection Blanche, Gallimard, Parution, 12 October 2006.
- Félix Guattari and Suely Rolnik. *Molecular revolution in Brazil*. Semiotext(e), 2008.
- Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality, Cultural memory in the present*, Stanford University Press, 2000.
- Joe Dyke. *How the Lebanese Conquered Brazil*. Article, Executive Magazine, 3 July, 2014.
- John Tofik Karam. *Belly Dancing and the (En)Gendering of Ethnic Sexuality in the “Mixed” Brazilian Nation*. Article, Journal of Middle East Women’s Studies, Volume 6, Number 2, p. 86-114. Published by Indiana University Press, Spring 2010.
- Oswald de Andrade and Leslie Bary. *Cannibalist Manifesto*. Latin American Literary Review, Vol. 19, No. 38, pp. 38-47, Jul-Dec 1991.
- Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. *Arabs in Rio de Janeiro: a Plural Identity*. Cidad de Viva, 2010.
- Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. *El Labirinto de Espelbos: Orientalismos, Imigração e Discursos sobre a Nação no Brasil*. Article, Revista de estudios internacionales mediterráneos, p. 21, 47-57, 2016.
- Roberto Schwarz. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture (Critical Studies in Latin American and Iberian Culture)*. Verso, 15 October 1992.

Referências bibliográficas

- VON BISMARCK; MEYER-KRAHMER, Benjamin (orgs.). *Cultures of the Curatorial Series, Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*. Berlim: Sternberg Press, dez. 2016.
- GLISSANT, Édouard. *Esthétique I: Une nouvelle région du monde*. Collection Blanche. Paris: Gallimard, 2006.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. *Molecular revolution in Brazil*. Los Angeles: Semiotext(e), 2008.
- DERRIDA, Jacques; DUFOURMANTELLE, Anne. *Of Hospitality, Cultural memory in the present*. Stanford: Stanford University Press, 2000.
- DYKE, Joe. *How the Lebanese Conquered Brazil*. *Executive Magazine*, 3 jul. 2014.
- KARAM, John Tofik. *Belly Dancing and the (En)Gendering of Ethnic Sexuality in the “Mixed” Brazilian Nation*. *Journal of Middle East Women’s Studies*, Indiana University Press, v. 6, n. 2, p. 86-114, 2010.
- ANDRADE, Oswald de; BARY, Leslie. *Cannibalist Manifesto*. *Latin American Literary Review*, v. 19, n. 38, p. 38-47, jul.-dez. 1991.
- PINTO, Paulo Gabriel Hilu da Rocha. *Árabes no Rio de Janeiro: uma identidade plural*. Rio de Janeiro: Cidade Viva, 2010.
- _____. *El Labirinto de Espelhos: orientalismos, imigração e discursos sobre a nação no Brasil*. *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, n. 21, p. 47-57, 2016.
- SCHWARZ, Roberto. *Misplaced Ideas: Essays on Brazilian Culture (Critical Studies in Latin American and Iberian Culture)*. Londres: Verso, 1992.

AMANDA ABI KHALIL é curadora e trabalhadora da arte independente baseada entre Beirute, Paris e Rio de Janeiro, cujo trabalho se concentra em práticas socialmente engajadas. É fundadora da Temporary Art Platform (TAP), organização sem fins lucrativos que visa deslocar o discurso artístico e curatorial para questões sociais e contextuais por meio de residências, projetos de pesquisa e encomendas, principalmente na região do Sul Global

AMANDA ABI KHALIL is a curator and independent art worker based between Beirut, Paris and Rio de Janeiro, whose work focuses on socially engaged practices. She is the founder of TAP (Temporary Art Platform), a non-profit organization that aims to shift artistic and curatorial discourse towards social and contextual issues through residencies, research projects, and commissions, primarily in the Global South region.

Não há odisseia que seja breve

“O arquiteto japonês: Você não viu nada em Hiroshima. Nada.

A atriz francesa: Eu vi tudo. Tudo.

O arquiteto japonês: Você não viu nada em Hiroshima. Nada

A atriz francesa: Eu vi o hospital, eu vi, tenho certeza. Existe um hospital em Hiroshima.

Como eu poderia ter evitado ver?

O arquiteto japonês: Você não viu nenhum hospital em Hiroshima. Você não viu nada em Hiroshima.

A atriz francesa: Eu fui quatro vezes ao museu de Hiroshima, quatro vezes. Vi as pessoas passeando, pensativas, em meio às fotografias, às reconstituições, às explicações. Quatro vezes no museu de Hiroshima. Vi o ferro fundido, o ferro retorcido, o ferro tornado vulnerável como a carne. Vi o cogumelo atômico. Vi. Senti calor na Praça da Paz. Dez mil graus na Praça da Paz. Eu sei. A temperatura do sol na Praça da Paz. Como ignorar tudo isso? Eu vi.

O arquiteto japonês: Você não viu nada em Hiroshima. Nada.”

–

No princípio era o amor.

There are no short odysseys

“The Japanese architect: You saw nothing in Hiroshima. Nothing.

The French actress: I saw everything. Everything.

The Japanese architect: You saw nothing in Hiroshima. Nothing.

The French actress: I saw the hospital, I am sure. There is a hospital in Hiroshima. How could I have missed it?

The Japanese architect: You did not see a hospital in Hiroshima. You saw nothing in Hiroshima.

The French actress: I have been to the Hiroshima Museum four times. Four times. I saw the people walking pensively around the photographs, the reconstructions, the explanations. I have visited the Hiroshima Museum four times. I have seen the molten, twisted iron, the iron made soft as flesh. I have seen the mushroom cloud. I have seen it. I have felt the heat of Peace Square. Ten thousand degrees in Peace Square. I know. The temperature of the sun in Peace Square. How could I not see all this? I saw it.

The Japanese architect: You saw nothing in Hiroshima. Nothing.”

–

In the beginning, there was love.

–

What can we do to help us see?

To perceive the truth of something?

To write about what we have seen?

To glimpse something that is merely suggested?

To describe the undepictable?

–

He was at the port in Beirut. On this occasion, no navigation app seemed to be working. His anxiety reminded him of an old dream that he was unable to recall exactly. He felt like a sailor who had lost his way home under a starless sky.

He was looking for a famous gallery designed by the ubiquitous architect Bernard Khoury. For the first time in almost two weeks, his host was not with him.

As in a well-curated art show, which does not underestimate the intelligence of the visitors, he had to find his own way. No-one said that such freedom would be easy.

–

Once, he saw a clown saying that the first thing that he had to do when he began a show was to calm the audience down. The audience, not the artists, who have generally been preparing their whole lives for this, are the ones who enter a so-called art space feeling most nervous. As each show is a new world to be discovered, the audience feels that they have lost their bearings. And the artist, as the host, has to present his or her home or world, in such a way that the system of orientations leaves the audience feeling at ease and free to enjoy the presentation or not, as the case may be.

–

He was lost. Amidst the interminable building sites popping up all over Beirut and façades riddled with bullets that do not seem capable of being home to a retrospective show of the acclaimed Walid Raad. He was lost.

The verb used by the Ancient Greeks to describe the way people move through a labyrinth meant both wandering and getting lost. He remembered a Hellenist friend who had taught him that, and smiled at the thought. If only erudition always served such a practical purpose! It would finally cease to be the mechanism of

¹ [Translator's Note: the Portuguese original here plays on the words 'ver' [see], 'percever' [perceive], 'escrever' [write], 'entrever' [glimpse], and 'descrever' [describe]. It is impossible to replicate this in English.]

–

Como é que a gente faz para ver?

Ver de verdade alguma coisa?

Escrever o que viu?

Entrever o apenas sugerido?

Descrever o irrepresentável?

–

Ele estava no porto de Beirute. Daquela vez, nenhum aplicativo de localização parecia funcionar. Sua angústia remetia à de um sonho antigo que ele não era capaz de recordar. Sentia-se como um marinheiro que perdera o caminho de casa sob um céu sem estrelas.

Ele buscava uma galeria famosa, projetada pelo onipresente arquiteto Bernard Khoury. Pela primeira vez em quase duas semanas, sua anfitriã não estava com ele.

Como numa bem curada exposição de artes visuais, dessas que não negligenciam a inteligência dos espectadores, ele teria de encontrar sozinho o próprio caminho. Ninguém falou que essa tal liberdade seria fácil.

–

Uma vez, ele viu um palhaço falando que a primeira coisa que tinha que fazer quando começava uma apresentação era acalmar o público. O público, mais do que os artistas, que em geral se preparam a vida toda para aquilo, é que entra mais nervoso em um espaço dito artístico. Como cada apresentação é um novo mundo ainda a descobrir, o público sente falta de coordenadas. E o artista, como anfitrião, é aquele que tem que apresentar a sua casa, o seu mundo, o sistema de orientações que vai deixar as pessoas confortáveis para gozar (ou não) com as propostas que lhes são apresentadas.

–

Ele errava. Em meio aos intermináveis canteiros de obras que pululam por toda Beirute e a prédios com fachadas cravejadas de balas que não pareciam ter condições de abrigar uma retrospectiva do célebre Walid Raad, ele errava.

Errar era o verbo usado pelos antigos gregos para descrever o ato de percorrer labirintos.

Lembrou-se de seu amigo helenista que lhe ensinara

aquilo e sorriu. Se a erudição tivesse sempre uma finalidade prática como aquela, aí sim. Deixaria enfim de ser a máquina de opressão colonial que sempre havia sido nas universidades do Sul.

Ele viu três operários fumando do lado de fora de uma construção. Eles não falavam inglês e os sons “galeria Sfeir-Semler” que saíam de sua boca sotacada não lhes diziam nada. Até que um deles coçou a barba, traduziu para os outros dois a sonoridade árabe correta do nome “Sfeir-Semler” e apontou para um prédio de tijolos vermelhos que destoava um pouco do entorno.

—
“É sério que você vai me mandar para o Rio de Janeiro para trabalhar com um acadêmico?! Um professor de filosofia que mexe com teatro?! Eu sou uma curadora independente de arte contemporânea. Con-tem-po-râ-ne-a!”, desabafou ela diante da escolha de seu parceiro de residência. “Até o Tinder funciona melhor!”

—
Nem todos os começos são belos. Assim nascem os mitos.

—
Mani Pournaghi, diretor do Goethe Institut de Beirute, e Robin Mallick, diretor do Goethe Institut do Rio de Janeiro, tiveram uma ideia improvável: recrutar uma pessoa ligada às artes em Beirute e uma pessoa ligada às artes no Rio de Janeiro para promover um intercâmbio cultural. A proposta, segundo Sergio Allison, assistente de Robin, que foi o primeiro a contatar o candidato selecionado no Rio de Janeiro, era fazer um mapeamento cruzado das cenas artísticas de Beirute e do Rio de Janeiro ao longo de três semanas de imersão no local. Não se sabe o que Mani Pournaghi explicou para ela, mas supõe-se que algo parecido.

—
“Mapeamento da cena artística em apenas três semanas?!”, a primeira reação dele foi de incredulidade. “E cena artística significa o quê? A cena de todas as artes? Teatro, música, cinema, literatura, artes visuais, performance...?! Você só pode estar brincando”, ele esboçou dizer. Mas não disse nada.

colonial oppression that it always has been in the universities of the Global South.

He saw three workmen smoking outside a construction site. They did not speak English and the sounds of the words “Sfeir-Semler Gallery” that came out of his heavily-accented mouth meant nothing to them. Until one of them scratched his chin, pronounced “Sfeir-Semler” correctly in Arabic and pointed to a redbrick building that stood out somewhat from the surroundings.

—
“Are you really going to send me to Rio de Janeiro to work with an academic?! A professor of philosophy who dabbles in theater?! I am an independent curator of contemporary art. Con-tem-po-ra-ry!”, she exclaimed when she heard who was to be her residency partner. “Even Tinder works better!”

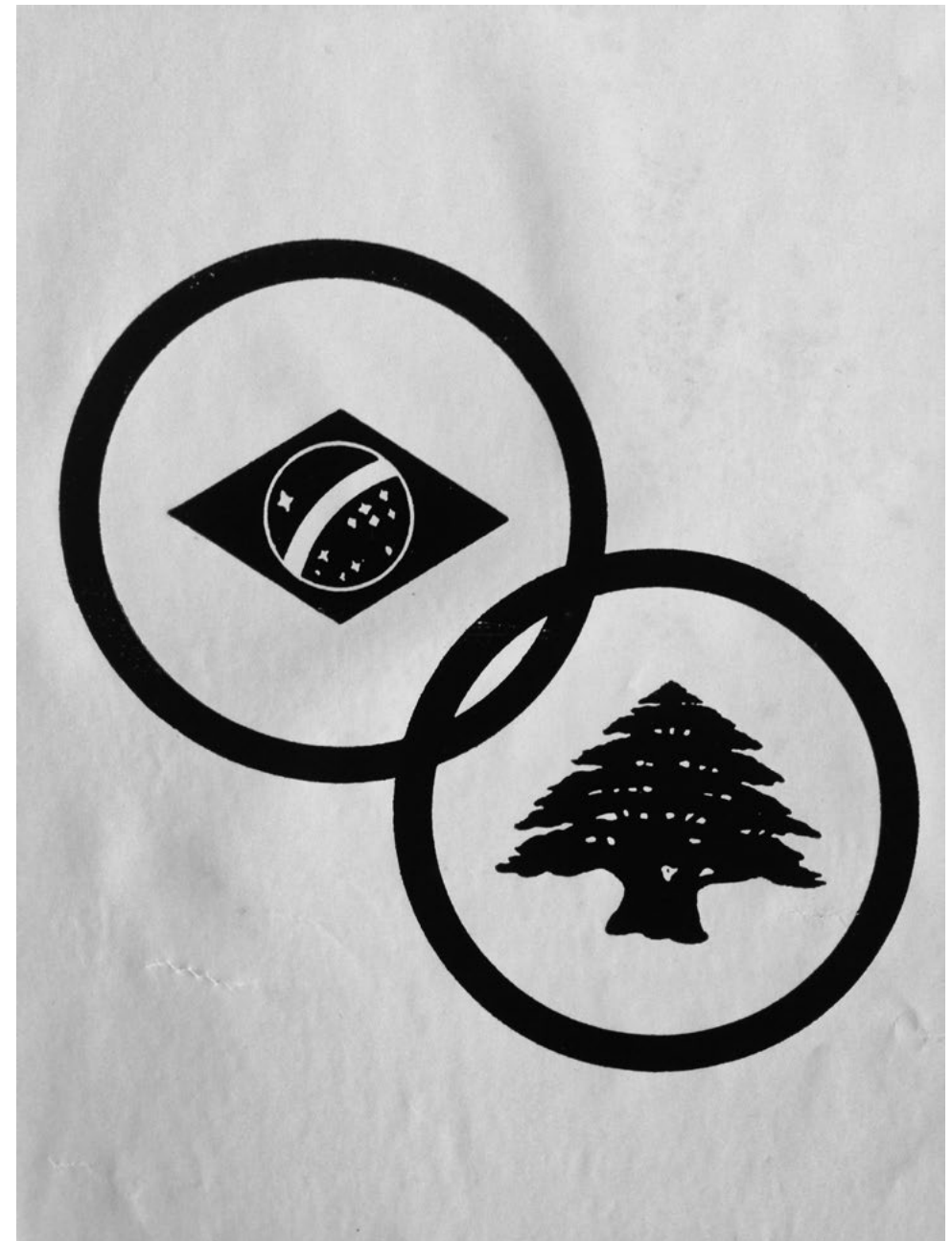
—
Not all things start out so smoothly. That is how myths come about.

—
Mani Pournaghi, director of the Goethe-Institut in Beirut, and Robin Mallick, director of the Goethe-Institut in Rio de Janeiro had come up with an improbable idea: matching someone involved in the Beirut art world with a similar individual in Rio de Janeiro for a cultural exchange. The proposal, according to Sergio Allison, Mallick’s assistant, who was the first to enter into communication with the candidate selected in Rio de Janeiro, was to cross-map the Beirut and Rio de Janeiro art scenes through three weeks of immersion in the localities. We do not know how Mani Pournaghi explained it, but we can guess that the situation was something like this.

—
“Map the art scene in just three weeks?!”, his initial reaction was one of disbelief. “The art scene means what? All the arts? Theater, music, cinema, literature, the visual arts, performance...?! You’ve got to be kidding”, were words that went through his mind. But he said nothing.

Life is never long enough to map anything from beginning to end, he thought. We always come in after the show has already begun and are kicked out before it ends.

He thought that the most he could honestly do would be to put together some scraps of meaning and assemble



RAYYANE TABET | *Diagrama de Venn*, 2020. Bandeira [Flag]. 130 × 200 cm, mastro [mast] 500 cm. Comissionada para [Commissioned for] *A casa é sua: migração e bos(ti)pitalidade fora do lugar*.

Pensou que na vida nunca dá mesmo tempo de mapear nada do início ao fim – a gente entra sempre depois que o espetáculo já começou e é expulso antes do término.

Pensou que o máximo que dava para fazer honestamente era juntar alguns fragmentos de sentido e montar esses fragmentos da melhor forma possível.

Pensou que a impossibilidade de realizar uma pesquisa totalizante do que quer que seja dá uma enorme liberdade para a invenção.

Pensou ainda na possibilidade de conhecer o Oriente Médio a trabalho, sempre a melhor maneira de conhecer qualquer lugar. “Quando é que eu embarco?”

– Na galeria finalmente encontrada, havia um pequeno cinema. Depois de tanta errância pelo porto de Beirute, foi lá que ele decidiu se abrigar. Até pelo menos sua respiração se acalmar. A sala não tinha mais do que quarenta lugares. Lembrava o (cinema) Estação Botafogo de sua adolescência.

Sentir o ar-condicionado acariciando sua pele enquanto sua camisa empadada de suor secava, lentamente desgrudando-se de seu corpo, o fez lembrar de Bruce Naumann filmando em câmera lenta o balé de seu saco escrotal.

– A experiência de atravessar paredes grudando-se a elas e imaginando-se do outro lado pode ser extremamente erótica, alerta Bruce Naumann no programa de uma performance que ela lia diariamente.

Esse programa, emoldurado com simplicidade, ficava pendurado em frente à privada do ateliê de Marcos Chaves, que foi “a casa é sua” dela em muitas de suas posteriores temporadas cariocas.

Sim, depois de sua primeira incursão, ela se tornaria figurinha fácil no Rio de Janeiro. A tal ponto ela se misturou com a cidade que o filho que hoje traz em seu ventre se chama assim: Rio.

– Grandes caixas de madeira ocupavam o espaço expositivo. Algumas encontravam-se semi-abertas,

these fragments as best he could.

He thought that the impossibility of conducting fully comprehensive research into anything furnished enormous scope for invention.

He also entertained the possibility of getting to know the Middle East by working, as this is always the best way to get to know a place. “When do I leave?”

– In the gallery he finally found, there was a small cinema. After so much wandering about the port of Beirut, it was there that he decided to stop off. At least until he had got his breath back. The screening room seated no more than forty. It reminded him of the Botafogo Station cinema of his youth.

Feeling the cool of the air-conditioning caressing his skin as his sweat-drenched shirt dried and slowly peeled off his body, he was reminded of Bruce Naumann filming in slow-motion the ballet that his scrotal sac performed.

– The experience of sticking to walls as you pass through them and imagining yourself seen from the other side can be extremely erotic, Bruce Naumann remarks in the program accompanying a performance that she would read daily.

This program, simply framed, hung in front of the restroom in artist Marcos Chaves’s studio, which served as her “make yourself at home” on many of her subsequent visits to the city of Rio.

To be sure, after her first outing, she easily became a feature of the Rio de Janeiro scenery. She became so attached to the city that the child that she currently carries in her womb is called Rio.

– Large wooden boxes occupied the exhibition space. Some were half opened, with the artworks still inside. Others remained closed. And some works were scattered about along the walls of the gallery.

He believed he was looking at “works of art” more from the context than on account of any sensible quality those objects might possess. They were not exactly paintings, nor sculptures, nor even ready-mades. These initially indecipherable objects were something else.

He felt that he was talking to them,

but unable to understand their language.

He put his ear closer. The sound was clear, but the words indistinct. It was definitely a foreign language. Could it be Arabic?

He looked around and saw two women carefully reading a small label attached to the wall.

He approached the explanatory text.

– The label said that these were some works of art that had been transported in large wooden boxes from the Louvre in Paris to the new Louvre in Abu Dhabi. On the way, an inexplicable change had occurred. While crossing the desert, some of the works had exchanged appearances, through the effect of some mysterious chemical process. They had become intermingled. Traces of one now appeared on the other, to the extent that they had both become some other thing still lacking a name. The objects arranged inside the boxes along the gallery walls were the result and material proof of this strange miscegenation.

The explanatory text in English was sophisticated. He squinted and frowned in disbelief. Something had escaped him.

He could not contain himself and blurted out “This sounds like fiction!” to the two ladies standing beside him.

They chuckled at the naivety of this foreigner: “It doesn’t seem like fiction. It is!”

In that instant, despite the embarrassment of having been fooled by the fantastic story that had taken concrete form in Walid Raad’s objects, he felt a pleasure such as he had not felt in a long while. It was as though the wooden boxes of his perception had suddenly been opened.

He realized something essential to Lebanese contemporary art. And laughed.

– Lebanon is not for beginners.

– As a young Lebanese film-maker explained to him a few days later, it had been the paramount mission of his generation to kill their fathers from the previous generation, foremost among them Walid Raad.

What could possibly be done after the cards of “fiction” and “reality” had been so pleasingly and irreversibly shuffled?

– Was Jorge Luis Borges from Lebanon?

com as obras ainda dentro. Outras permaneciam fechadas. E havia ainda algumas outras obras espalhadas ao longo das paredes da galeria.

Ele acreditava estar vendo “obras de arte” mais pelo contexto do que por qualquer propriedade sensível que aqueles objetos pudessem ter. Não eram exatamente pinturas, nem propriamente esculturas, nem tampouco ready mades. Aqueles objetos a princípio indecifráveis eram outra coisa.

Sentia que estavam falando com ele, mas era incapaz de entender a sua língua.

Aproximou os ouvidos. O rumor era nítido, mas as palavras indistintas. Sem dúvida uma língua estrangeira. Seria árabe?

Olhou em torno e viu duas mulheres lendo atentamente uma pequena etiqueta afixada à parede. Aproximou-se da explicação.

– A etiqueta dizia que aquelas eram algumas das obras que haviam sido transportadas em grandes caixas de madeira do Louvre de Paris para o novo Louvre de Abu Dhabi. No caminho, ocorrera um cruzo inexplicável. Por força de algum processo químico desconhecido, durante a travessia do deserto, algumas obras haviam trocado seus rostos. Havia se misturado, deixando suas marcas umas nas outras até virarem, ambas, uma outra coisa ainda sem nome. Os objetos dispostos dentro das caixas e ao longo das paredes da galeria seriam justamente o resultado e a prova material daquela estranha miscigenação.

O inglês da explicação era sofisticado. Ele apertou os olhos e franziu o cenho, incrédulo. Alguma coisa lhe escapara.

Não se conteve e, num balbucio, exclamou para as duas mulheres a seu lado: “Mas isso parece ficção!”

Elas riram da ingenuidade daquele estrangeiro: “Isso não parece ficção. Isso é ficção!”

Naquele instante, apesar do embaraço por ter sido ludibriado pela estória fantástica materializada em objetos por Walid Raad, ele sentiu um prazer que há muito não sentia. É como se as caixas de madeira de sua percepção tivessem subitamente aberto suas portas.



FRANZISKA PIERWOSS | Restaurante Siedlertal [Siedlertal restaurant], Pomerode, Brasil. Pesquisa para [research for] *No vale de colono*, 2022, comissionado à artista [commissioned to artist]. Cortesia da artista e [courtesy of the artist and] Trip Advisor.

Ele entendeu algo de essencial sobre a arte contemporânea libanesa. E sorriu.

O Líbano não é para principiantes.

Como um jovem cineasta libanês lhe explicou alguns dias mais tarde, o imperativo de sua geração era matar os pais da geração anterior, Raad em primeiro lugar.

O que seria ainda possível fazer depois que as cartas “realidade” e “ficção” haviam sido embaralhadas de modo tão gozoso quanto irremediável?

Jorge Luis Borges era libanês?

“We are absolute beginners”.

Sim, Bowie, não há nada melhor do que isso.

“We are absolute beginners”.

Sure, Bowie, there’s nothing better than this.

Derrida, in a text on “hospitality” which had been very important to the pair of them when they were still only dreaming of this exhibition in Beirut, sets out from a disconcerting observation. Rereading the Ancient Greeks, who had a single word, (ζέως “xénos”), to designate foreign, strange, host and guest, conceived of initially as being foreign and strange to one another, Derrida provokes his readers, by remarking that, whenever we arrive as a guest in someone’s home and our host kindly bids us “make yourself at home”, there is a menacing undercurrent. When

² [Translator’s Note: the Portuguese equivalent to English ‘make yourself at home’ ‘a casa é sua’ means literally ‘the house is yours,’ similar to Spanish ‘mi casa su casa’]

someone tells you to “make yourself at home”, the unspoken implication is that “you can make yourself at home, but don’t forget that the house belongs to me”; or “you can make yourself at home, but woe betide if you think that you can do whatever you like in my home”. The host’s welcome is always tinged with a certain hostility. Hosts are generally only capable of accepting someone into their home under certain conditions. The host may in fact be kind, so long as the host is able to accept certain rules. The problem is that, in most cases, these rules go unspoken and are not written down. They are merely presumed. Hence the difficulty in dealing with the otherness of the other, whether it be at an interpersonal level, as in guest-host relations or, in more complex fashion, at an intercultural level, as when the inhabitants of one country have to live alongside migrants from another who have sought refuge there.

—
“There is no racism in Brazil, because the negro knows his place”.

This statement by Millôr Fernandes is quoted by the philosopher Lélia Gonzalez in two seminal essays on structural racism in Brazilian society. As she sees it, this sardonic quip neatly encapsulates Brazil’s “cultural neurosis”: a veiled racism, which she calls “racism by denial”. A racism that hides behind the mask of the myths of “racial democracy” and “cordial miscegenation”. A racism that is all the more effective the more it is capable of denying that it is racism. A “disguised racism” that, unlike the racism in North America or South Africa, which Lélia calls “overt racism”, is rooted in a series of unwritten prohibitions that exclude black and indigenous people from positions of real power, as if this were only natural and the natural consequence of that ideological chimera known as “meritocracy”.

It is as if the black people taken captive in Africa and the original peoples of the African continent, invaded and despoiled by Europeans, are still regarded today, five centuries later, as unwanted migrants.

It is no accident that, when, years later, black and indigenous people would come to emphatically reject the place historically assigned to them by white elites in course of the bloody history of colonialism and when they would come to occupy places to which

Derrida, em um texto sobre a “hospitalidade” que foi muito importante quando ela e ele sonharam ainda em Beirute com esta exposição, parte de uma percepção desconcertante. Relendo os velhos gregos, que tinham uma única palavra, “xénos”, para designar o estrangeiro, o estranho, o anfitrião e o hóspede, pensados como a princípio estranhos e estrangeiros um ao outro, Derrida faz uma provocação a seus leitores. Diz que sempre que, como hóspedes, chegamos na casa de alguém, e nosso anfitrião simpaticamente nos diz “a casa é sua”, ou “sinta-se em casa”, ou ainda, em bom português, “mi casa su casa”, há um não-dito ameaçador sob essa frase. Quando alguém te diz “a casa é sua”, o que diz sem dizer é: “a casa é sua, mas não se esqueça de que ela é minha”; ou “a casa é sua, mas aí de você se achar que você pode fazer qualquer coisa na minha casa”. O acolhimento do anfitrião, do “host”, é sempre marcado pela hostilidade. O anfitrião em geral só se julga capaz de acolher alguém em sua casa sob certas condições. O anfitrião até pode ser simpático, desde que o hóspede seja capaz de respeitar certas regras. O problema é que, no mais das vezes, essas regras não são ditas nem escritas. São pressupostas apenas. Daí a dificuldade de lidar com a alteridade do outro. Seja em um nível interpessoal, como o que marca a relação entre um host e um guest, um anfitrião e um hóspede; seja, de forma ainda mais complexa, em um nível intercultural, como o que marca a relação entre os habitantes de um país e os migrantes que lhes vêm pedir abrigo.

—
“Não existe racismo no Brasil, porque o negro conhece o seu lugar”.

Essa frase de Millôr Fernandes é citada pela filósofa Lélia Gonzalez em dois ensaios seminais para a compreensão do racismo estrutural de nossa sociedade. Ela via nesse chiste amargo a síntese da “neurose cultural brasileira”: um racismo velado que ela chama de “racismo por denegação”. Um racismo mascarado pelos mitos da “democracia racial” e da “miscigenação cordial”. Um racismo tanto mais eficaz quanto mais é capaz de (de)negar-se a si próprio enquanto racismo. Um “racismo disfarçado” que, ao

contrário dos racismos norte-americano e sul-africano, que Lélia chama de “racismos abertos”, ancora-se em uma série de proibições não escritas que vedam a negros e indígenas, como se isso fosse apenas natural e fruto dessa quimera ideológica chamada “mérito”, a ocupação de reais posições de poder.

É como se os negros sequestrados em África e os povos originários deste continente invadido e espoliado pelos europeus continuassem sendo vistos até hoje, cinco séculos depois, como migrantes indesejados.

Não por acaso, depois que negros e indígenas passaram a recusar enfaticamente o lugar que lhes foi historicamente atribuído pelas elites brancas ao longo da sangrenta história da colonização e passaram a ocupar espaços que antes lhes eram vedados (como as universidades públicas), a reação dos reacionários foi fazer eleger um capitão – do mato – chamado Jair Messias.

–
Ele sempre fica muito nervoso, muito desorientado, quando entra em um cubo branco. Ele sente falta de um anfitrião, de alguém que lhe dê algumas indicações preciosas sobre como se comportar. Na ausência desse anfitrião de carne e osso, ele fica desamparado. Sente saudades daquele palhaço de rua que acalmava o público antes de suas apresentações.

–
Como muito mais tarde os dois entenderiam olhando para o outeiro da Glória do alto de um belo terraço em Santa Tereza, a ideia inicial de Robin e Mani era simples: que primeiro ele fosse o anfitrião e ela a hóspede; depois que ela fosse a anfitriã e ele o hóspede. No âmbito de um Instituto criado para disseminar a cultura alemã pelo mundo, financiar uma parceria entre dois países do Sul Global que tinham pouco ou nada a ver com a Alemanha era um ato revolucionário.

–
“E lá estava um daqueles momentos que são o oposto da cegueira”.

–
Memória ou fantasia? Antes de cruzar o Atlântico, uma imagem povoava a cabeça dela. Um árabe

they had previously been denied access (such as public universities), the reaction of the reactionaries was to elect as president a captain – of the forest – called Jair Messias.

–
He always gets very nervous, very disoriented, when he enters a white cube. He feels the lack of a host, of someone to provide some precious guidance as to how to behave. In the absence of any such flesh-and-blood host, he feels helpless. He misses that street clown who would calm the audience before the show.

–
As, much later, the pair of them would understand, looking out over Glória Hill from a beautiful verandah in Santa Teresa, Robin and Mani’s initial idea was simple: he first would be the host and she the guest; then she would be the host and he the guest. In the context of an Institute set up to promote German culture around the world, funding a partnership between two countries from the Global South, which had little or nothing to do with Germany, was a revolutionary idea.

–
“And that was one of those moments of something that is the opposite of blindness”.

–
Memory or fantasy? Prior to crossing the Atlantic, a single image was constantly on her mind. An Arab walking without a camel across the scalding sands of the desert, carrying a heavy plastic container on his back.

–
Love, like death, imbues reality with a degree of unpredictability that we are not always able to bear.

–
She wanted to eat a kibbeh sold by a street vendor dressed as an Arab on Copacabana beach.

–
He wanted to eat a Beirute³ sandwich in Beirut.

–
She found her Kibbecabana.

–
He sought in vain for his Beirute in Beirut.

–
It is probable that they had a lot in common without knowing it.

³ [Translator’s Note: a ‘beirute’ is a kind of pitta bread sandwich popular in Brazil]

“I like the feeling that works are doing whatever they want and what they must do”, said Gertrude Pedra.

–
Even though a word rarely fulfills the promise contained in its sound. Still less in its meaning.

–
She smiled when she saw her replica in a beautiful Gertrude Stein utopia.

–
Two French restorers discuss how Persian carpets have “lost their voice” and how it might be possible to recover it.

–
The constant refrain in the short film he saw in the gallery’s tiny cinema still haunted his dreams long after his odyssey reached its end.

–
“Transsexuality is a silent shooter who shoots straight into the heart of children looking at themselves in the mirror or those who count their steps when they walk. No matter whether they were conceived in a test-tube or the product of a marriage in a Catholic church. It makes no difference whether they are from single-parent families or whether dad dressed in blue and mom dressed in pink. Neither the cold of Sochi nor the heat of Cartagena can cause the hands of this shooter to shake. The shooter opens fire in the same way in Israel and in Palestine. Transsexuality is a sniper blind as a smile, generous with love, tolerant and affectionate as a dog. Now and then, it shoots a country professor or a mother with a family – and bang!

–
For anyone who has the courage to see the wound in their chest, the bullet is transformed into a master key that opens a door onto hitherto unseen worlds. All the veils fall away, the mold is broken. But some of those who take a bullet in the chest decide to live as though there was no bullet inside them. Some have died of taking this bullet”.

–
Like Paul Preciado’s snipers, Mani and Robin took aim at what they saw and hit something that they did not see.

–
A barbarian, etymologically someone who goes “blablabla”, barbarically babbling something that the people of the so-called civilized world do not understand. The question that the so-called civilized individual – so called by whom?! – does not ask is the overriding question for any

caminhando sem camelo pelas areias escaldantes do deserto carregando um pesado isopor nas costas.

–
O amor, como a morte, insere na realidade um grau de imprevisibilidade que nem sempre temos como suportar.

–
O desejo dela era comer um kibe vendido por um ambulante vestido de árabe na praia de Copacabana.

–
O desejo dele era comer um (sanduíche) Beirute em Beirute.

–
Ela reencontrou sua Kibecabana.

–
Ele procurou em vão por seu Beirute em Beirute.

–
Sem saber, é provável que eles já tivessem muito em comum.

–
“Gosto da sensação das palavras fazendo o que elas querem e o que têm de fazer”, disse Gertrude Pedra.

–
Mesmo que uma palavra raramente realize a promessa contida em seu som. E menos ainda no seu significado.

–
Ela sorriu diante de sua réplica à bela utopia de Gertrude Stein.

–
Duas restauradoras francesas discutem como os tapetes persas tinham “perdido a sua voz” e como seria possível recuperá-la.

–
O mote do curta-metragem que ele viu no pequeno cinema da galeria ainda povoaria seus sonhos muito tempo depois de finda aquela odisseia.

–
“A transexualidade é um atirador silencioso que dispara direto no peito das crianças que se olham no espelho ou daquelas que contam os passos quando caminham. Não sabe se elas nasceram in vitro ou de um casamento apostólico romano. Não lhe importa se são de famílias monoparentais ou se papai vestia azul e mamãe vestia rosa. Nem o frio de Sochi nem o calor de Cartagena fazem sua mão tremer. Ela abre fogo da mesma forma em Israel e na Palestina. A transexualidade é um franco-atirador cego como o riso, generoso com o amor, carinhoso e tolerante como uma cadela. De vez em quando,



atira num professor do interior ou numa mãe de família – e bum!

Para quem tem a coragem de olhar a ferida de frente, a bala se transforma numa chave mestra que abre uma porta para mundos nunca antes vistos. Caem todos os véus, a matriz se desfaz. Mas alguns dos que levam uma bala no peito resolvem viver como se não a tivessem dentro de si. Há quem tenha morrido por levar bala”.

Como os franco-atiradores de Paul Preciado, Mani e Robin miraram no que viram e acertaram o que não viram.

Bárbaro, etimologicamente, é aquele que blablablando barbarizando balbucia algo que o assim chamado civilizado não entende. O que o assim chamado civilizado – assim chamado por quem?! – não se pergunta é a pergunta das perguntas para qualquer projeto civilizatório de verdade: como entender o que não se entende?

Uma pista. O verbo entender, numa das assim chamadas línguas civilizadas – ou simplesmente colonialistas – diz justamente ouvir. Já seria um começo.

truly civilizing project: how to understand something that cannot be understood?

One clue. The verb *entendre*, in one of the supposedly civilized – or simply colonialist – languages of the world simply means hear. This would be a start.

Strange.

Being a barbarian is awesome [bárbaro]!
Strange.
A great compliment.

He was surprised to be so well received in Beirut.

It was always a great pleasure when people spoke to him in Arabic in the street, clearly indicating that they did not view him as a foreigner, that he had the right to ‘feel at home’ there.

He was even happier when everyone understood him: when he spoke English or French with the heavy Rio accent that indigenous Europeans make a point of not being able to understand, the

4 [Translator’s note: in colloquial Brazilian Portuguese, the term ‘bárbaro’ (barbarian, barbarous, barbaric) can be used in a positive sense to mean ‘cool’ or ‘awesome’, in a manner somewhat akin to the inverted use of the adjective ‘wicked’ in colloquial English. This usage is, in particular, associated with the emergence of the anti-colonialist youth movement of the 1960s and 70s.]

Lebanese understood him perfectly with a smile on their faces.

They taught him another possible translation for the verb *entendre*: welcome.

Europe’s error (and that of the Global North in general) is to forget that all relationships are relative.

What did Ulysses want when he traveled?

And Macunaíma, who transmigrated from one body to another—what did he want?

On a trip that cannot be classified as tourism, barbaric/awesome estrangement does occur.

Is it really the case that, wherever you go, someone coming to stay is always viewed with greater suspicion than a horde of Japanese tourists compulsively taking photos?

This was not what I felt in Rio.

The indigenous person (a child of the earth/land) is the other of the alien (who is the other who comes from beyond the earth/land) just as the alien is the other of the indigenous person⁵. Everyone has the potential to be indigenous or alien, depending on the context. The pale-faced indigenous people of Europe believe they are the only people to be indigenous to the idea of humanity and consider all others to be primitive aliens, practically non-human, like the ETs of Hollywood films. This includes, above all, those who are called indigenous in other parts of the world, such as Brazil.

When will Narcissus stop loving something that is only a mirror?

If the essence of being a tourist lies in not being moved by anything, in absolute indifference with regard to the difference of the other, the ideal museum-goer should rather be seen as a migrant. Not

5 [Translator’s Note: the author plays here on the double meanings of the Portuguese words ‘alienígena’ (which may mean ‘foreigner’ or ‘extraterrestrial’) and ‘terra,’ which may refer to ‘land’ in the sense of territory, ‘earth’ in the sense of ‘soil,’ or ‘earth’ in the sense of ‘planet earth.’ We are also reminded that the term ‘indigenous’ (*indígena*) etymologically means ‘born within.’ ‘*Alienígena*’ (alien, born elsewhere) would thus be the opposite of ‘*indígena*’ (indigenous, born within)]

Estranho.

Ser bárbaro é bárbaro!

Estranho.

Grande elogio.

Ele ficou surpreso de ser tão bem acolhido em Beirute.

Era sempre uma felicidade quando falavam com ele em árabe na rua, clara demonstração de que não o estavam lendo como estrangeiro, de que, ali, ele tinha o direito de se sentir em casa.

Mais feliz ainda ele ficava quando todos entendiam a sua língua: o mesmo inglês e o mesmo francês com forte sotaque carioca que os indígenas europeus se esforçavam para não entender, os libaneses entendiam com um sorriso no rosto.

Ensinaram-lhe outra possível tradução para o verbo *entendre*: acolher.

O erro da Europa (do Norte em geral): esquecer que toda relação é relativa.

O que Ulisses quer quando viaja?

E Macunaíma, que atravessou todos os corpos, o que querará?

Na viagem que não é turística, o bárbaro estranhamento acontece.

Será mesmo que em todo lugar quem vem para ficar é sempre olhado com mais desconfiança do que o japonês compulsivo por fotografias?

Não foi assim que ela se sentiu no Rio.

O indígena (o filho da terra) é o outro do alienígena (o outro/fora da terra) do mesmo modo que o alienígena é o outro do indígena. Todos são potencialmente indígenas e alienígenas, dependendo do contexto. Os caras-pálidas, indígenas da Europa, creem-se os únicos indígenas da ideia de humanidade, e consideram todos os outros como alienígenas primitivos, quase não humanos, como os ETs de Hollywood. Inclusive e sobretudo aqueles que denominam indígenas em outras paragens, como o Brasil.

Quando é que Narciso vai parar de amar só o que é espelho?

–
Se a alma do turista é não ser tocado por nada, numa indiferença absoluta pela diferença do outro, talvez o espectador ideal de uma exposição seja mais como o migrante. Não alguém que está de passagem, mas alguém que veio para ficar. Não alguém que está pensando na próxima viagem, mas alguém que precisa viver esta viagem aqui como se fosse a última.

–
O que ficará impresso na tua retina minutos antes do fim?

–
“Certas imagens, nunca as esqueço. Como aquela foto do menino de braços levantados e terror nos olhos no gueto de Varsóvia sendo evacuado pelos nazistas. Ou o vídeo daquele monge se queimando em frente à embaixada americana em Saigón pela fé que professava. Diante dessas imagens, minha arte se torna algo de indiferente, de supérfluo”.

Essa passagem do diário de trabalho de Bergman enquanto filmava *Persona* não está no filme, mas sabemos bem o que ela silenciosamente causa no filme. Elizabeth Vogler, a célebre atriz vivida por Liv Ullmann, se cala. Se recusa a seguir compactuando com a mentira da representação das dores de Electra, das dores da tragédia que é seu mundo. Elizabeth se cala.

E os artistas aqui presentes, o que dizem, onde estão?

Meu caro anfitrião: onde está você agora?
Já ensinava Peninha: “Quando a gente ama, é claro que a gente cuida”.

–
O erro da branquitude (não apenas da Europa): sempre que dizemos “eu te amo”, o eu vem primeiro.

–
Contra o Narciso em cada branco de nós, o antropófago.

–
Só me interessa o que não é eu.

–
É preciso crer para ver.

Patrick Pessoa
Leme, 07/03/2022

someone who is just passing through, but someone who has come to stay. Not as someone who always has one eye on the next trip, but as someone who needs to live this trip as if it were the last.

–
What will be imprinted on your retina minutes before the end?

–
“There are some images that I will never forget. Such as that photo of a boy with his arms raised and terror in his eyes in the Warsaw ghetto as it is being evacuated by the Nazis. Or the film footage of a monk setting himself on fire in front of the us embassy in Saigon in the name of faith. Compared with these images, my art seemed something indifferent, superfluous”.

This extract from the work diary that Ingmar Bergman kept when he was filming *Persona* does not appear in the film, but we know the effect that it silently had. Elisabeth Vogler, the famous actress played by Liv Ullmann, will not speak. She refuses to go along with the lie of producing a representation of the sufferings of Electra, of the sufferings brought about by the tragedy that is her world. Elisabeth remains silent.

And the artists here? What do they say? Where are they?

My dear host: where are you now?

Peninha has already taught us: “When we love, it is obvious that we also care”.

–
The error of the white man (not only in Europe) is that whenever we say “I love you”, the I comes first.

–
The anthropophage counters the Narcissus in each one of us white people.

–
I am only interested in that which is not me.

–
Believing is seeing.

Patrick Pessoa
Leme, 07/03/2022

POSTSCRIPT

This text was written for my partner in many adventures, Amanda Abi-Khalil.

She has made so many incisive comments in her own text (which is also included in this catalogue) and, especially, in the curatorial discourse contained in the exhibition “Make Yourself at Home” as a whole, that I have allowed myself to allude occasionally here to a character inspired by her. She, Amanda, speaks for herself.

This text was written using the various voices that pass through me. Of those who are not mentioned by name in the text, I am especially thankful to Marguerite Duras, John the Evangelist, Avner the Eccentric, Alexandre Costa, Rami El Sabbagh, Lélia Gonzalez, Anne Carson, Jacques Lacan, Walid Sadek, Gertrude Stein, Paul Preciado, Mário de Andrade, Pedro Kosovski, Oswald de Andrade, Peninha, Caetano Veloso and Simone Brantes.

POST SCRIPTUM

Este texto foi escrito para a minha parceira de tantas aventuras Amanda Abi-Khalil.

Ela disse tantas coisas pungentes em seu próprio texto (que também está neste catálogo) e sobretudo em seu discurso curatorial encarnado na exposição “A casa é sua” como um todo, que me permitiu fazer poucas alusões à personagem inspirada por ela em meu texto. Ela, Amanda, fala por si.

Este texto foi escrito com várias vozes me atravessando. Dentre as que não foram nominalmente evocadas no próprio texto, agradeço especialmente a Marguerite Duras, São João Evangelista, Alexandre Costa, Rami El Sabbagh, Lélia Gonzalez, Anne Carson, Jacques Lacan, Walid Sadek, Gertrude Stein, Paul Preciado, Mário de Andrade, Pedro Kosovski, Oswald de Andrade, Peninha, Caetano Veloso e Simone Brantes.

PATRICK PESSOA, professor de filosofia da UFF, é dramaturgo, crítico teatral e ensaísta. Tem seis livros publicados: *A segunda vida de Brás Cubas: A filosofia da arte de Machado de Assis* (Rocco, 2008), finalista do Prêmio Jabuti de Teoria e Crítica Literária; *A História da Filosofia em 40 filmes* (Nau, 2013), *Oréstia: adaptação dramática* (Giostri, 2013) e *Labirinto* (Giostri, 2017), em parceria com Alexandre Costa; *Nômades* (Cobogó, 2015), em parceria com Marcio Abreu; e “*Dramaturgias da crítica*” (Cobogó, 2021).

PATRICK PESSOA, professor of philosophy at UFF, is a playwright, theatre critic and essayist. He has published six books: *A segunda vida de Brás Cubas: A filosofia da arte de Machado de Assis* (Rocco, 2008), finalist for the Jabuti Literary Theory and Criticism Prize; *A História da Filosofia em 40 filmes* (Nau, 2013), *Oréstia: adaptação dramática* (Giostri, 2013) and *Labirinto* (Giostri, 2017), in partnership with Marcio Abreu; and “*Dramaturgias da crítica*” (Cobogó, 2021).

Beatrice von Bismarck
Benjamin Meyer-Krahmer

Hospitalidade: relações de acolhimento em exposições

Situações curatoriais são sempre também situações de hospitalidade. Elas envolvem convites (para artistas, trabalhos artísticos, curadores, público e instituições), recebem, dão as boas-vindas e reúnem temporariamente pessoas e objetos, alguns dos quais deixam seu entorno habitual para adentrarem um processo de relocação, no sentido de que se tornam convidados. Assim, as situações curatoriais fornecem o tempo e o espaço para encontros entre entidades não familiarizadas entre si. Elas oferecem recursos para satisfazer tipos muito distintos de necessidades, fornecem apoio físico e material, mas também respondem à necessidade de respeito,

Este texto é a introdução à publicação *Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*, o terceiro volume da série de livros “Cultures of the Curatorial”, publicado em Dezembro de 2016 pela Sternberg Press e Kulturen des Kuratorischen, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Tradução de Bruno Mattos. Revisão de Angela Nery.

This text is the introduction to publication *Hospitality: Hosting Relations in Exhibitions*, the third volume in the “Cultures of the Curatorial” book series, published in December 2016 by Sternberg Press and Kulturen des Kuratorischen, Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig. Translation by Bruno Mattos. Proofreading by Angela Nery.

Hospitality: hosting relations in exhibitions

A curatorial situation is always one of hospitality. It implies invitations—to artists, artworks, curators, audiences, and institutions; it receives, welcomes, and temporarily brings people and objects together, some of which have left their habitual surroundings and find themselves in the process of relocation in the sense of being a guest. Thus the curatorial situation provides both the time and the space for encounter between entities unfamiliar with one another. It offers resources to satisfy very different kinds of needs, gives material and physical support but also responds to a need for recognition, respect, or attention. Finally, and very importantly, it operates with the aporia

between unconditionality and regulated conditionality that is inherent to all thinking around hospitality: between an unconditional welcoming and acceptance of the other on the one hand (accommodating anything and everything that is on the move and interested in accepting hospitality) and, on the other, the marginalizations and exclusions legitimized through various rules and regulations in the field.¹

Viewed from the perspective of hospitality, the curatorial can be discussed in analogy to the current socio-political situation. It reflects key topics evoked in discussions concerning the current migrant situation: the conditions along the borders and accommodations for refugees, including issues of de-contextualization, displacement, and rootlessness, encounters with the foreign and foreign people, the satisfaction of basic human needs, and processes of access restriction, inclusion, and exclusion. The goal of this publication is to shed light on the socio-political relevance of curatorial hospitality within this analogous relationship. Drawing first on the eponymous conference held at the Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academy of Fine Arts Leipzig,² the publication is composed of contributions exploring the question of how the curatorial can contribute to the urgent discussion surrounding hospitality in the face of the current refugee crisis.

The discussion within the curatorial field can begin with what have until now been rather scattered arts initiatives at the level of art institutions. On the one hand, we find hospitality used in the context of marketing-strategic welcoming practices, the primary purpose of which is to secure both broader and more diverse

¹ This also touches on Jacques Derrida’s fundamental distinction between absolute, unconditional hospitality and legally mandated hospitality, which is key to any critical look at hospitality. Cf. Jacques Derrida and Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, trans. Rachel Bowlby (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

² “Hospitality—Hosting Relations in Exhibitions,” International Conference: Cultures of the Curatorial, Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academy of Fine Arts Leipzig, December 13-14, 2012.

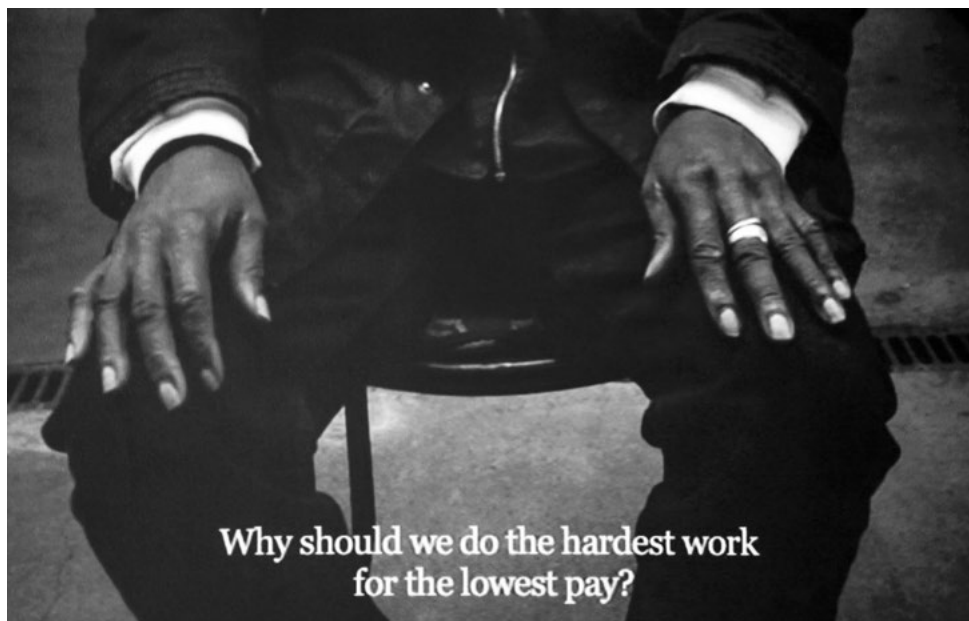
reconhecimento ou atenção. Por fim, mas não menos importante, funcionam com a aporia entre a incondicionalidade e a condicionalidade regulada que é inerente a todos os pensamentos acerca da hospitalidade: entre as boas-vindas e a aceitação do outro, de um lado (acomodando toda e qualquer entidade em movimento e interessada em aceitar a hospitalidade) e, de outro, as marginalizações e exclusões legitimadas através de diversas regras e regulações do campo¹.

Da perspectiva da hospitalidade, a curadoria pode ser discutida em analogia à atual situação sociopolítica. Ela reflete tópicos cruciais evocados em discussões referentes à situação migratória de hoje: as condições nas fronteiras e alojamentos de refugiados, incluindo questões de descontextualização, deslocamento e desarraigamento, encontros com o estrangeiro e com pessoas estrangeiras, a satisfação das necessidades humanas básicas e processos de inclusão, exclusão e restrição de acesso. O objetivo desta publicação é jogar luz sobre a relevância sociopolítica da hospitalidade curatorial dentro desta relação análoga. Buscando de início inspiração na conferência homônima realizada na Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academia de Belas Artes de Leipzig², a publicação é composta por contribuições que exploram a questão de como a curadoria pode contribuir para a discussão urgente sobre a hospitalidade adjacente frente à crise contemporânea de refugiados.

A discussão dentro do campo curatorial pode

¹ Isso também alude à distinção fundamental de Jacques Derrida entre a hospitalidade absoluta e incondicional e a hospitalidade imposta por lei, que é chave para qualquer visão crítica de hospitalidade. Cf. Jacques Derrida e Anne Dufourmantelle, *Of Hospitality: Anne Dufourmantelle Invites Jacques Derrida to Respond*, traduzido por Rachel Bowlby (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000).

² “Hospitality—Hosting Relations in Exhibitions,” International Conference: Cultures of the Curatorial, Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academia de Belas Artes de Leipzig, 13-14 de dezembro de 2012.



BOUCHRA KHALILI | *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue*, de [from] *The Speeches Series* (três filmes digitais)[3 digital films], 2012-2013. Fotograma [film still], 25'. Cortesia da artista e da galeria Mor Charpentier [Courtesy of the artist and Mor Charpentier Gallery].

começar pelo que hoje é considerado como iniciativas artísticas no nível das instituições de arte. De um lado, vemos a hospitalidade sendo usada no contexto das práticas de boas-vindas estratégicas de marketing, cujo propósito fundamental é atrair públicos ao mesmo tempo mais amplos e diversificados, e das oportunidades de incentivo ao turismo que elas propiciam. No entanto, o conceito de recepção hospitaleira também está se embrenhando nas práticas institucionais, inclusive para além de sua utilidade comercial. O comprometimento de Charles Esche com uma prática museológica sensível ao fenômeno da migração (algo que ele enfatizou em inúmeros contextos distintos) destaca a hospitalidade enquanto princípio norteador, sendo um exemplo testado e comprovado de uma estratégia de longo prazo para viabilizar situações de hospitalidade além do reflexo *ad*

audiences and the tourism-promotion opportunities they present. Yet the concept of hospitable reception is also finding its way into institutional practices, even beyond its commercial usefulness. Charles Esche's commitment to a migration-sensitive museum practice—which he has emphasized in a number of different contexts—stresses hospitality as a guiding principle and is a tried-and-true example of a long-term strategy for enabling hospitable situations beyond the ad hoc reflex that guarantees refugees free admission to museums and exhibition spaces.³ Part of this is an understanding

³ For more on Charles Esche's hospitality-oriented museum practice in terms of New Institutionalism, see for example "Charles Esche: Temporariness, Possibility and Institutional Change," in *In the Place of the Public Sphere?*, ed. Simon Sheikh (Berlin: b. books, 2005), 122–41, esp. 124–25; and Alex Farquharson, "Institutional Mores," *ONCURATING.org* 21 (December 2013): 55–59, here 57.

of the exhibition as a site of participatory encounter as practiced and defined by curators Maria Lind, the collective What How & For Whom, or (in the theater context) Matthias Lilienthal. What's more, food and eating—the "materialization of 'being a guest'"⁴—are often used as a hook in artworks exploring the notion of hospitality, and such works have featured prominently in exhibition programs in recent years.⁵ Within this context not only the ambivalence of the gift with its associated social demand for reciprocity, but also the consumerist perception of hospitality are made subjects of critical discussions, however, not infrequently they are also being used in affirmative ways.

Until now, neither artistic nor institutional practice has considered the unique potentialities that the curatorial, with its hospitable structure, could bring to the discourse and the socio-political practice of hospitality. This is where *Hospitality—Hosting Relations in Exhibitions* comes in. How can thinking of the curatorial in terms of hospitality be used to critically analyze the parameters of curatorial practice, and thus lend insight into its socio-political relevance in particular? From this perspective, and besides the aforementioned art institutional and artistic approaches, the question of the curatorial-hospitality relationship is expanded in three different ways: as an immanent ethical question, the task is

⁴ See Irmtraud Hnilica, "Von Mäusen und Männern: Prolegomena zu einer Narratologie der Gastlichkeit," http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3053, a review of *Gastlichkeit: Erkundungeneiner Schwellensituation*, ed. Peter Friedrich and Rolf Parr (Heidelberg: Synchron, 2009), in particular her view on the contribution by Wolfgang Braungart and Sascha Monhoff, "'Wir sind nur Gast auf Erden': Symbolon, Symbol und die Theo-Poetik der Gastlichkeit," 89–102.

⁵ Here we mention only the most recent of such exhibitions: "Arts and Foods: Rituals Since 1851," Triennale di Milano, Milan, April 9–November 1, 2015, curated by Germano Celant as part of the Expo Milano 2015, held under the motto "Feeding the Planet, Energy for Life." See *Arts and Foods: Rituals Since 1851*, ed. Germano Celant (Milan: Electa, 2015). For more exhibitions that use food as a metonym for hospitality, see the contribution by Beatrice von Bismarck in this publication, "Showing Showing: Louise Lawler and the Art of Curatorial Hospitality," 101–16.

hoc que permite aos refugiados entrada livre em museus e espaços de exposição³. Parte disso significa entender a exposição como um espaço de encontro participativo, como definido e posto em prática por curadores como Maria Lind, o coletivo What How & For Whom ou (no contexto do teatro) Matthias Lilienthal. Além disso, comidas e refeições (a "materialização de 'ser um convidado'"⁴) são usadas com frequência como um gancho em obras de arte que exploram a noção de hospitalidade, e esses trabalhos têm aparecido com proeminência em catálogos de exposições nos últimos anos⁵. Neste contexto, não apenas a ambivalência do presentear com sua demanda social associada à reciprocidade, mas também a percepção consumista de hospitalidade se tornam objeto de discussões críticas – muito embora esses elementos também sejam usados de maneiras afirmativas.

Até o momento, nem as práticas artísticas, nem as institucionais levaram em conta as potencialidades únicas que a curadoria, com

³ Para mais sobre a prática museológica voltada para a hospitalidade de Charles Esche à luz da Nova Institucionalidade, ver por exemplo "Charles Esche: Temporariness, Possibility and Institutional Change," em *In the Place of the Public Sphere?*, ed. Simon Sheikh (Berlin: b. books, 2005), 122–41, esp. 124–25; e Alex Farquharson, "Institutional Mores," *ONCURATING.org* 21 (dezembro de 2013): 55–59, aqui 57.

⁴ Ver Irmtraud Hnilica, "Von Mäusen und Männern: Prolegomena zu einer Narratologie der Gastlichkeit," http://www.iaslonline.de/index.php?vorgang_id=3053, uma análise de *Gastlichkeit: Erkundungen einer Schwellensituation*, ed. Peter Friedrich e Rolf Parr (Heidelberg: Synchron, 2009), sobretudo sua visão das contribuições de Wolfgang Braungart e Sascha Monhoff, "'Wir sind nur Gast auf Erden': Symbolon, Symbol und die Theo-Poetik der Gastlichkeit," 89–102.

⁵ Aqui mencionamos apenas as mais recentes dessas exposições: "Arts and Foods: Rituals Since 1851," Triennale di Milano, Milão, 9 de abril – 1º de novembro de 2015, com curadoria de Germano Celant, como parte da Expo Milano 2015, realizada sob o mote "Alimentar o Planeta, Energia para a Vida". Ver *Arts and Foods: Rituals Since 1851*, ed. Germano Celant (Milão: Electa, 2015). Para mais exposições que usam a comida como uma metonímia da hospitalidade, ver a contribuição de Beatrice von Bismarck nesta publicação, "Showing Showing: Louise Lawler and the Art of Curatorial Hospitality," 101–16.

sua estrutura de hospitalidade, pode trazer ao discurso e à prática sociopolítica da hospitalidade. É aqui que entra *Hospitality – Hosting Relations in Exhibitions*. Como o pensamento da curadoria em termos de hospitalidade pode ser usado na análise crítica dos parâmetros da prática curatorial e, assim, trazer novo insight à sua relevância sociopolítica? Dessa perspectiva, e além das supracitadas abordagens artística e institucional, a questão da relação entre hospitalidade e curadoria apresenta três desdobramentos distintos: como uma questão ética imanente, a tarefa é inicialmente explorar e depois desenvolver o conjunto de questões em torno da ética curatorial, conforme discutido recentemente, e desenvolvê-las a partir da perspectiva da hospitalidade⁶. Em segundo lugar, o discurso sociológico, antropológico e filosófico em torno dos presentes e doações fornece pontos de referência para uma análise sobre como, para início de conversa, a prática curatorial pode contribuir para a criação da hospitalidade. Em terceiro lugar, e finalmente, nenhuma discussão sobre as características específicas da hospitalidade curatorial estaria completa sem a questão da responsabilidade inerente atribuída a ela e que ela aceita.

As conotações a princípio fundamentalmente positivas que a hospitalidade conclama, inclusive no campo curatorial (onde parece representar, sobretudo, uma posição de generosidade que leva em consideração os interesses de públicos, artistas e trabalhos em sua condição de convidados, e dissolvem-se nesses mesmos interesses), apoiam-se em uma ideia incondicional de hospitalidade do mesmo tipo que Jacques Derrida conclama em *Of Hospitality*. Aqui, encontramos uma atualização do conceito aberto de acolhimento de todos aqueles que viajam.

⁶ Para mais sobre o atual debate acerca da ética curatorial, ver *MJ Manifesta Journal*, n° 12 (2012), e também a conferência “Curatorial Ethics”, Kunsthalle Wien, 9-11 de abril de 2015, <http://www.kunsthallewien.at/#/en/events/curatorial-ethics>.

first to take up and further develop the set of questions surrounding curatorial ethics, as has recently been discussed, and to develop it further from the perspective of hospitality.⁶ Second, sociological, anthropological, and philosophical discourse surrounding gifts and giving offers points of reference for an analysis of what the curatorial offers to create hospitableness in the first place. Third, and finally, no discussion of the specific characteristics of curatorial hospitality would be complete without the question of the inherent responsibility attributed to it, and that it accepts.

The at first fundamentally positive connotations that hospitality conjures —also in the curatorial field (where it appears to stand mostly for a position of generosity that takes the interests of audiences, artists, and works as guests into consideration, and dissolves in these same interests)—stem from an idea of unconditional hospitality of the kind Jacques Derrida calls for in *Of Hospitality*. Here, we find an update of the open concept of accommodating all those who travel. Understood as an anthropological, fundamental right, this concept persisted into the Middle Ages, although laws redefining hospitality in the sense of alien’s or foreigner’s law emerged as early as antiquity.⁷ This increasingly restrictive, nation-regulated right to hospitality led to the “birth of the foreigner” and, at the same time, to the “dismissal/deportation” of the guest.⁸ This negatively connoted understanding of a legally mandated hospitality (in terms of “exclusion”) draws its legitimacy mostly from the guest’s intangibility. This touches on the temporary circumstances of the guest, who, in order to be a guest, is only present and allowed to be present for a limited time. The temporariness, transience, and fleetingness that characterize hospitality designate the guest as something

⁶ For more on the current debate surrounding curatorial ethics, see *MJ Manifesta Journal*, no. 12 (2012), and also the conference “Curatorial Ethics,” Kunsthalle Wien, April 9–11, 2015, <http://www.kunsthallewien.at/#/en/events/curatorial-ethics>.

⁷ Evi Fountoulakis and Boris Previsic, “Gesetz, Politik und Erzählung der Gastlichkeit: Einleitung,” in *Der Gast als Fremder: Narrative Alterität in der Literatur*, ed. Evi Fountoulakis and Boris Previsic (Bielefeld: transcript, 2011), 7–27, here 9.

⁸ Hans-Dieter Bahr, *Die Sprache des Gastes: Eine Metaethik* (Leipzig: Reclam, 1994), 236, quoted in Fountoulakis and Previsic, *Der Gast als Fremder*, 9.

O foco aqui não são tanto as identidades, mas antes as práticas – a forma como alguém ou algo se torna um convidado ou anfitrião, opera como convidado ou anfitrião, os atos pelos quais e nos quais uma relação hospitaleira se encontra em andamento e é continuamente (re)desempenhada. [What is in focus here is less identities than practices—the way in which someone or something becomes a host or a guest, operates as host or guest, the acts by and within which the hospitable relationship is in progress and being continuously (re)performed.]

Entendido como um direito fundamental e antropológico, esse conceito persistiu até a Idade Média, embora leis redefinindo a hospitalidade tenham surgido ainda na antiguidade como leis para estrangeiros ou forasteiros⁷. Esse direito à hospitalidade, cada vez mais restritivo e nacionalmente imposto, levou ao “nascimento do estrangeiro” e, ao mesmo tempo, à “rejeição/deportação” do convidado⁸. Tal entendimento de conotações negativas sobre uma hospitalidade de ordem legal (em termos de “exclusão”) extrai sua legitimidade, sobretudo, da intangibilidade do convidado. Isso nos leva às circunstâncias temporárias do convidado que, para sê-lo, só se encontra presente e só tem a permissão para estar presente durante um tempo limitado. O caráter temporário, a transitoriedade e a fugacidade que caracterizam a hospitalidade designam o convidado como algo que não pode ser vinculado ao tempo e ao espaço. É o momento do inefável que torna o encontro com o convidado misterioso e desencadeia um impulso de controle e regulação⁹.

Por consequência, efeitos de poder têm permeado a hospitalidade ao menos desde o advento da modernidade. Em grande parte, eles estão voltados para a alocação de recursos a todos aqueles considerados “convidados”, ou para a definição de sua identidade e status. No campo curatorial, a intangibilidade e os esforços de controle por eles desencadeados, da restrição à assimilação, não se aplicam somente às pessoas, mas também aos objetos. Entendida como uma prática que une pessoas, coisas, espaços e discursos junto

⁷ Evi Fountoulakis e Boris Previsic, “Gesetz, Politik und Erzählung der Gastlichkeit: Einleitung”, em *Der Gast als Fremder: Narrative Alterität in der Literatur*, ed. Evi Fountoulakis e Boris Previsic (Bielefeld: transcript, 2011), 7–27, aqui 9.

⁸ Hans-Dieter Bahr, *Die Sprache des Gastes: Eine Metaethik* (Leipzig: Reclam, 1994), 236, citado em Fountoulakis e Previsic, *Der Gast als Fremder*, 9.

⁹ Cf. Fountoulakis e Previsic, *Der Gast als Fremder*, 12.

ao público¹⁰, a curadoria recebe e acolhe não apenas agentes humanos, mas também obras de arte, artefatos e objetos de exposição. No ambiente expandido, esses “convidados” também podem incluir objetos que são incorporados apenas temporariamente à situação curatorial, tendo sido introduzidos por outros participantes como os visitantes, por exemplo, ou através de outro tipo de esquema de uso temporário como refeições ou programações paralelas de eventos. Os meios e processos de alocação e definição usados para encontrar a intangibilidade e a transitoriedade daquilo que se movimenta lança uma nova luz sobre as atividades tradicionalmente associadas à curadoria: vistos no contexto da hospitalidade, os atos de selecionar, coletar, organizar, preservar e mediar revelam mais explicitamente sua ambivalência entre cuidado e custódia de um lado e, de outro, a classificação em sistemas de valor existentes (e, portanto, alienação). Análogos ao contexto sociopolítico, os atos de nomear e identificar, categorizar, ordenar e avaliar são exemplos de formas de subjugação a critérios e parâmetros prévios, constituindo uma base para a exclusão e a hierarquização.

Dessa forma, esses mesmos atos também constituem a base para a alocação do espaço – recurso importante da hospitalidade¹¹. Ter espaço, ou a oportunidade de ocupar um espaço, refere-se em primeira instância a um lugar físico que, no contexto curatorial, pode significar tanto o espaço público como o espaço institucional da arte. Além disso, de forma bem mais abrangente, o “espaço”, no contexto da hospitalidade, se refere a uma abertura perante o convidado que inclui as áreas de ação social, física e política,

10 Cf. Beatrice von Bismarck, “Kulturen des Kuratorischen”, em *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, ed. ARGE schnittpunkt (Stuttgart: UTB, 2012), 166.

11 Cf. Derrida e Dufourmantelle, *Of Hospitality*, 25.

unfixable in time and space. It is this moment of the ungraspable that makes the encounter with the guest uncanny, and triggers the impulse for regulation and control.⁹

Consequently, power effects have pervaded hospitality since no later than the dawn of modernity. They are largely aimed at the allocation of resources to, or defining the identity and status of, those considered to be “guests.” In the curatorial field, intangibility and the control efforts it triggers—from restriction to assimilation—apply not only to people, but also to objects. Understood as a practice that brings people, things, spaces, and discourses together and into the public,¹⁰ the curatorial accommodates and hosts not only human actors but also artworks, artifacts, and display objects. In the expanded environment, these “guests” might also include objects that are only temporarily incorporated into the curatorial situation, having been introduced by other participants such as visitors, for example, or through another kind of interim use set-up, such as meals or an accompanying program of events. The means and processes of allocation and defining used to encounter the intangibility of the mobile and transitory cast activities traditionally associated with the curatorial in a different light: viewed in the context of hospitality, the acts of selecting, collecting, organizing, preserving, and mediating more manifestly reveal their ambivalence between care and custody on the one hand and classification into existing value systems (and thus alienation) on the other. Analogous to the socio-political context, acts of naming and identifying, categorization, ordering, and assessment exemplify forms of subjugation to existing criteria and standards, and thus form the basis for both hierarchization and exclusion.

Accordingly, these acts also form the basis for allocating space—the key resource for hospitality.¹¹ Having space, or the opportunity to take up space, refers in the first instance to a physical place that, in the context of the curatorial, can mean public

9 Cf. Fountoulakis and Previsic, *Der Gast als Fremder*, 12.

10 Cf. Beatrice von Bismarck, “Kulturen des Kuratorischen”, in *Handbuch Ausstellungstheorie und -praxis*, ed. ARGE schnittpunkt (Stuttgart: UTB, 2012), 166.

11 Cf. Derrida and Dufourmantelle, *Of Hospitality*, 25.



GUI MOHALLEM | *Tcharafna*, 2014, fotograma [film still]. Vídeo de canal único [Video, single channel]. 17'37"

space as much as art institutional space. But beyond that, and far more comprehensively, “space” in the context of hospitality refers to an openness towards the guest that includes the social, physical, and political areas of action and, quite fundamentally, the realm of thinking.¹² Giving the guest “space” is a determinant for the qualitative and quantitative allocation of those other resources (time, finances, or materials) that are required for a temporary stay and allow the guests to appear, with the resultant forms of encounter, communication, exchange, and mediation between all participants in the curatorial situation.

The particular position of making these allocations—who they accept or how they can reject, who they benefit and which benefits are at stake for each individual

bem como, em essência, o âmbito do pensamento¹². Dar “espaço” ao convidado é uma determinante para a alocação qualitativa e quantitativa desses outros recursos (tempo, finanças ou materiais) exigidos para uma estadia temporária, e isso permite as visitas dos convidados e todas as formas decorrentes de encontro, comunicação, intercâmbio e mediação entre todos os participantes de uma situação curatorial.

A posição especial de quem determina tais alocações (quem deve ser aceito ou como se pode rejeitar, a quem beneficiar e quais benefícios estão em jogo para cada indivíduo envolvido na situação de hospitalidade curatorial) é mais bem entendida nos termos da lógica paradoxal do ato

12 Cf. for example *Vom Geben und Nehmen: Zur Soziologie der Reziprozität*, ed. Frank Adloff and Steffen Mau (Frankfurt: Campus, 2005); Anne Dufourmantelle, “Hospitality—Under Compassion and Violence,” in *The Conditions of Hospitality: Ethics, Politics, and Aesthetics on the Threshold of the Possible*, ed. Thomas Claviez (New York: Fordham University Press, 2013), 13–23.

12 Cf. por exemplo *Vom Geben und Nehmen: Zur Soziologie der Reziprozität*, ed. Frank Adloff e Steffen Mau (Frankfurt: Campus, 2005); Anne Dufourmantelle, “Hospitality—Under Compassion and Violence”, em *The Conditions of Hospitality: Ethics, Politics, and Aesthetics on the Threshold of the Possible*, ed. Thomas Claviez (Nova York: Fordham University Press, 2013), 13–23.

de dar. Na medida em que o pensamento acerca do ato de dar está atrelado à reciprocidade na tradição sociológica e antropológica, a acessibilidade receptiva ao convidado também é uma relação compensatória¹³. Nesse sentido, o ato de dar espaço gera uma obrigação social ou um compromisso, que se manifesta através de uma troca mútua, definida por regras¹⁴. Para o campo curatorial, essa funcionalização do dar enquanto parte de uma economia de trocas indica que a hospitalidade também envolve oportunidades para os anfitriões, não apenas em termos de garantir a existência, sobrevivência, respeito e apreciação do convidado, mas também de estabilizar o anfitrião social e financeiramente e propiciar prestígio e status. Tanto os curadores como as instituições de arte perceberam que oferecer convites e disponibilizar sua própria casa para o encontro é uma forma eficaz de aumentar o prestígio pessoal ou institucional. Da mesma forma, a aceitação ou rejeição de um convite e a formulação específica de nosso próprio status de convidado também podem fazer com que artistas, curadores autônomos, representantes de instituições e comunidades culturais, mas também públicos diversos, adquiram capital social, econômico, cultural e – de forma bem significativa – simbólico e passem por uma reavaliação mútua. O que se revela aqui é a característica específica da doação curatorial: ela consiste em criar relações tendo como objetivo a percepção do público. O presente oferecido pela hospitalidade curatorial é a facilitação das relações no âmbito público entre os diversos participantes, indivíduos e objetos envolvidos na situação curatorial.

As precondições para a percepção do público

¹³ Cf. Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (Nova York: Norton, 1967).

¹⁴ Para mais acerca dessa interpretação do conceito de “dar” em um contexto sociológico, ver a introdução em Adloff e Mau, *Vom Geben und Nehmen*, 9–59.

involved in the curatorial-hospitality situation—is best understood in terms of the paradoxical logic of giving. To the extent that the thinking around giving is tied to reciprocity in the anthropological and sociological tradition, hospitable openness toward the guest is also in a compensatory relationship.¹³ In this sense, the giving of space creates a social obligation or commitment, which is manifested in a mutual exchange defined by rules.¹⁴ For the curatorial field, this functionalization of giving as part of an exchange economy points to the fact that hospitality also entails opportunities for hosts, not only in terms of guaranteeing the existence and survival, respect and appreciation of the guest, but also of stabilizing the host socially and financially, of gaining prestige and status. Both curators and art institutions find that extending invitations and making one’s own house available for the encounter is an effective means of boosting personal or institutional prestige. Vice versa, the acceptance or rejection of an invitation and the particular formulation of one’s own guest-status can also mean that artists, freelance curators, representatives of cultural institutions and cultural communities, but also various audiences, acquire social, economic, cultural and—quite significantly—symbolic capital, and experience their mutual reevaluation. What is revealed here is the specific feature of curatorial giving: it consists in creating relationships with the goal of public perceptibility. The gift that comes to bear in curatorial hospitality is the facilitation of relations in the public between the various participants, individuals, and objects involved in the curatorial situation.

Preconditions for the public perceptibility of curatorial constellations are the collective structure of the curatorial and its participation in shaping the appearance and pictoriality of those involved. It is, in other words, a special kind of “giving

¹³ Cf. Marcel Mauss, *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies* (New York: Norton, 1967).

¹⁴ For more on this interpretation of the concept of “giving” in a sociological context, see the introduction in Adloff and Mau, *Vom Geben und Nehmen*, 9–59.



OMAR MISMAR | *Schmitt, You and Me* [Schmitt, você e eu], 2016-2017, fotograma [film still]. Vídeo HD, 54’.

of perception” (Wahrgebung), to borrow Kathrin Busch’s term coined for the concept of the gift in the register of the visual,¹⁵ a term which is here expressly used to describe the relationships between participating individuals and objects, and the fabric these create. Artists, curators, and visitors, but also gallerists, funders, critics, and scholars appear together with the exhibits, display objects, spaces, and discourses, creating relations that constitute the curatorial situation.

The codifying power effects are clearly visible in the relationships curatorial hospitality enables. The gift can be reduced to an economized reciprocity tailored to usability and calculated purpose,¹⁶ and analogous to the various resource allocations, it can be subjected to criteria brought into force by naming, ordering,

¹⁵ Cf. Kathrin Busch, *Geschicktes Geben: Aporien der Gabe bei Jacques Derrida* (Munich: Fink, 2004), 10.

¹⁶ Kathrin Busch argues against a reduction of giving in the field of contemporary visual art in her essay “Dass Gut Schenken Eine Kunst Ist: Für eine Ästhetik der Gabe,” *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50, no. 1 (2005): 25–55.

quanto às constelações curatoriais são a estrutura coletiva da curadoria e sua participação na moldagem da aparência e pictorialidade daqueles envolvidos. Em outras palavras, é uma forma especial de “dar percepção” (*Wahrgebung*), para tomarmos emprestado o termo cunhado por Kathrin Busch para o conceito de doação no registro do visual¹⁵, um termo que aqui é usado expressamente para descrever os relacionamentos entre indivíduos e objetos participantes e a trama criada por eles. Artistas, curadores e visitantes, mas também galeristas, patrocinadores, críticos e acadêmicos figuram ao lado de exposições, objetos expostos, espaços e discursos, criando relações que constituem a situação curatorial.

Os efeitos codificadores de poder podem ser vistos claramente nas relações curatoriais possibilitadas pela hospitalidade. O presente ofertado pode ser reduzido a uma reciprocidade

¹⁵ Cf. Kathrin Busch, *Geschicktes Geben: Aporien der Gabe bei Jacques Derrida* (Munich: Fink, 2004), 10.

economizada, moldada para o uso e um propósito calculado¹⁶ e análoga às alocações de recursos variados; ele pode estar sujeito a critérios impostos pela nomeação, ordenação e avaliação. Esse processo estabelece os pré-requisitos e as condições da situação curatorial, as hierarquias e dependências entre os envolvidos, os limites do espaço (do visitante) e os papéis: de convidado ou anfitrião, artista ou curador, sujeito ou objeto, local ou estrangeiro. Atribuições e aceitações de responsabilidades são peças primordiais para a hospitalidade curatorial nesses processos que, em última instância, seguem a estratégia de apropriação do intangível, de tornar o intangível familiar às nossas próprias normas e regras. Assumir a responsabilidade curatorial por exposições e objetos de coleção traz à tona a palavra latina *curare*, “cuidar de”, a gênese histórica da profissão. A responsabilidade sedimenta, por assim dizer, a orientação do serviço tradicional da profissão curatorial; ela o faz, em primeiro lugar – e acima de tudo –, em prol dos artefatos e objetos de arte, e então, em seu sentido mais abrangente, em prol de artistas, instituições e do público, bem como em termos de conteúdo temático. Reivindicar responsabilidade apelando ao termo *curare* reconfirma uma autoridade que oferece proteção, respeito e reconhecimento de um lado, mas também determina o status e a

16 Kathrin Busch argumenta contra a redução da generosidade no campo da arte visual contemporânea em seu ensaio “Dass Gut Schenken Eine Kunst Ist’: Für eine Ästhetik der Gabe”, *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 50, n° 1 (2005): 25–55.

and evaluation. This process establishes the prerequisites and conditions of the curatorial situation, the hierarchies and dependencies between those involved, the limits of the (guest) space, and the roles: as guest or host, artist or curator, subject or object, local or foreigner. Attribution and acceptance of responsibility are key to curatorial hospitality in these processes—which ultimately follow the strategy of appropriating the intangible, of making the intangible familiar with one’s own norms and rules. Taking curatorial responsibility for exhibits and collection objects invokes the Latin word *curare*, “to take care of,” where the profession has its historical genesis. Responsibility grounds, if you will, the curatorial profession’s traditional service orientation; it does so first and foremost in the interest of art objects and artifacts, then in the expanded sense for artists, institutions, and the public, and not least in terms of thematic content. To claim responsibility in recourse to the term *curare*, reconfirms an authority that offers protection, respect, and recognition on the one hand, but at the same time also determines the status and say or lack of say given to those taken responsibility for.¹⁷

Just as (to follow Pierre Bourdieu’s argument) an invitation can never be turned down completely, because even rejection is still an answer within the logic

17 Gayatri Chakravorty Spivak addresses the aporetic character of responsibilities when she begins her text with the words: “Responsibility annuls the call to which it seeks to respond.” Gayatri Chakravorty Spivak, “Responsibility,” *Boundary 2*, vol. 21, no. 3 (1994): 19–64, here 19. For more on the understanding of responsibility in the area of the curatorial invoked by the Latin term *curare* without reflecting on its own subject and object-ascriptions, see Miguel A. Hernández-Navarro, “The Curator’s Demands: Towards an Ethics of Commitment,” *MJ Manifesta Journal* 12 (2012): 5–12, here 7: “The only mandate and principle the curator has, which he shouldn’t betray, is that of fidelity and respect towards the other. Curatorial ethics therefore comes from an ethical experience of the subject, which is that of responsibility. In a world where responsibility is questioned and has disappeared from the individual sphere, curators have the single duty of being responsible individuals. That is why curating is an ethical profession, because, from the very etymology of the term, its task is to take care and be in charge of things, ‘to be responsible for’ things.”



AHMAD GHOSSEIN | Fotogramas do YouTube de entrevista com a dançarina de dança do ventre Shahrazad [YouTube stills from an interview with belly dancer Shehrazadeh]. Pesquisa para [research for] *Rebearsing with Shabrazad* (Ensaio com Shahrazad), 2020, comissionada ao artista para [commissioned to artist for] *A Casa é Sua: Migração e hos(t)pitalidade fora do lugar*. Cortesia do artista e do [courtesy of the artist and] YouTube.

of giving,¹⁸ attempts to ignore, blank out, or neutralize the paradoxes and aporias moored in hospitality also fall short. In terms of a critical analysis of hospitality in the context of the curatorial, it appears to be more promising to take its specific possibilities seriously, which consist in mapping and carrying out the contradictory nature of hospitality relations on a meta-level. What is in focus here is less identities than practices—the way in which someone or something becomes a host or a guest, operates as host or guest, the acts by and within which the hospitable relationship is in progress and being continuously (re)performed. With this praxeological perspective, the space of hospitality constitutes itself through active

18 Cf. Pierre Bourdieu, “Marginalia: Some Additional Notes on the Gift,” in *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, ed. Alan D. Schrift (New York: Routledge, 1997), 231–44, esp. 238.

fala, ou a ausência de fala, dispensada àqueles por quem se assume tal responsabilidade¹⁷.

17 Gayatri Chakravorty Spivak aborda o caráter aporético das responsabilidades quando começa seu texto com as palavras: “A responsabilidade anula o chamado ao qual busca responder”. Gayatri Chakravorty Spivak, “Responsibility”, *Boundary 2*, vol. 21, n° 3 (1994): 19–64, aqui 19. Para mais sobre o entendimento da responsabilidade no campo da curadoria invocado pelo termo latino *curare* sem que haja reflexões sobre as imputações a seus próprios sujeito e objeto, ver Miguel A. Hernández-Navarro, “The Curator’s Demands: Towards an Ethics of Commitment”, *MJ Manifesta Journal* 12 (2012): 5–12, aqui 7: “O único princípio e mandamento do curador, que ele não deve trair, é o respeito e a fidelidade para com o outro. A ética curatorial, portanto, vem de uma experiência ética do sujeito, que é aquela da responsabilidade. Em um mundo em que a responsabilidade é questionada e desapareceu da esfera individual, os curadores têm a única obrigação de serem indivíduos responsáveis. É por isso que a curadoria é uma profissão ética: porque, a começar pela própria etimologia do termo, a sua tarefa é cuidar e se encarregar das coisas, ‘ser responsável pelas’ coisas”.

Assim como (para seguirmos o argumento de Pierre Bourdieu) um convite jamais pode ser recusado de todo, porque mesmo a rejeição ainda é uma resposta dentro da lógica do ato de dar¹⁸, também são vãs as tentativas de ignorar, invalidar ou neutralizar os paradoxos e aporias calcados na hospitalidade. Em termos de uma análise crítica da hospitalidade no contexto curatorial, parece ser mais promissor levar a sério suas possibilidades específicas, que consistem em mapear e levar a cabo a natureza contraditória das relações de hospitalidade em um âmbito meta. O foco aqui não são tanto as identidades, mas antes as práticas – a forma como alguém ou algo se torna um convidado ou anfitrião, opera como convidado ou anfitrião, os atos pelos quais e nos quais uma relação hospitaleira se encontra em andamento e é continuamente (re)desempenhada. A partir dessa perspectiva praxiológica, o espaço da hospitalidade se constitui através de referências ativas e relações temporárias entre atores e actantes, e pode ser entendido em termos de uma continuação do conceito pós-colonial de uma “zona de contato” entre coisas e pessoas¹⁹. Papéis e posições surgem expressamente como resultado de atribuições determinadas pelo conflito e pelo poder que são mutuamente intercambiáveis (entre anfitrião e convidado, curador, artista, visitante ou até mesmo objeto exposto) e, sobretudo, em oposição às tradições ou regras vigentes²⁰. Por consequência, isso libera as tarefas de uma conexão estática com os papéis e posições, de modo que os atos de convidar e receber, alocar

18 Cf. Pierre Bourdieu, “Marginalia: Some Additional Notes on the Gift,” em *The Logic of the Gift: Toward an Ethic of Generosity*, ed. Alan D. Schrift (Nova York: Routledge, 1997), 231–44, esp. 238.

19 O termo foi cunhado por Mary Louise Pratt em “Arts of the Contact Zone”, *Profession* (1991): 33–40.

20 Segundo Derrida, a responsabilidade é inconcebível “sem uma ruptura dissidente e inventiva com tradição, autoridade, ortodoxia, lei e doutrina”, Jacques Derrida, *The Gift of Death* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 27.

references and temporary relations between participating actors and actants, and can be understood in terms of a continuation of the post-colonial concept of a “contact zone” of people and things.¹⁹ Roles and positions appear expressly as the result of power and conflict-determined attributions that are mutually interchangeable (between host and guest, curator, artist, visitor, or even exhibited object), and especially in opposition to prevailing traditions or rules.²⁰ This consequently releases tasks from a fixed connection to roles and positions, so that acts of inviting and hosting, resource allocation or designation can be repeated and assumed in many ways from various sides. Authority, authorial power, or the concession to subjectivization are explicitly temporarily defined; the attribution, assumption, or concession of these powers are part of the practices within which the conflicts and negotiations at play in the curatorial-enabled encounters get reflected.

With this understanding, hospitality appears temporalized, in the sense of a hosting. Processed, complexified, and multiplied, it is, in the words of Mireille Rosello, “played and replayed at many different levels, among a multitude of actors whose position of power and powerlessness is not only relative but also disconnected from their identity.”²¹ The relations which format the curatorial constellation are accordingly dynamic. The unique potential of curatorial hospitality lies in the ability to both make operative and portray these relations in all their conflicts, ambivalences, and paradoxes. Their political relevance consists in the performativity of their analogous relationship to existing social conditions.

19 The term was coined by Mary Louise Pratt in “Arts of the Contact Zone,” *Profession* (1991): 33–40.

20 According to Derrida, responsibility is inconceivable “without a dissident and inventive rupture with respect to tradition, authority, orthodoxy, rule, and doctrine.” Jacques Derrida, *The Gift of Death* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), 27.

21 Mireille Rosello, “Conviviality and Pilgrimage: Hospitality as Interruptive Practice,” in Claviez, *The Conditions of Hospitality*, 127–44, here 132–33.

ou designar recursos podem ser repetidos e presumidos de muitas formas por várias facetas. A autoridade, o poder autoral ou a concessão à subjetivação são temporariamente definidos de forma explícita; a atribuição, presunção ou concessão desses poderes fazem parte das práticas nas quais se refletem os conflitos e as negociações em jogo nos encontros viabilizados pela curadoria.

Com esse entendimento, a hospitalidade surge temporalizada, no sentido de um ato de recepção. Ela é processada, complexificada e multiplicada, ou seja, nas palavras de Mireille Rosello, “executada e reexecutada em muitos níveis distintos, em meio a uma infinidade de atores cuja posição de poder e impotência não é apenas relativa, mas também desconectada da sua identidade²¹”. As relações que dão formato à constelação curatorial são correspondentemente dinâmicas. O potencial único da hospitalidade curatorial reside na capacidade tanto de colocar em operação quanto de retratar essas relações com todos os seus conflitos, ambivalências e paradoxos. Sua relevância política consiste na performatividade de suas relações análogas às condições sociais existentes.

21 Mireille Rosello, “Conviviality and Pilgrimage: Hospitality as Interruptive Practice,” em Claviez, *The Conditions of Hospitality*, 127–44, aqui 132–33.

BEATRICE VON BISMARCK é professora de história da arte e estudos visuais na Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academia de Belas Artes Leipzig. É a idealizadora e uma das fundadoras do programa de mestrado Cultures of the Curatorial (Culturas da Curadoria), lançado em 2009.

BEATRICE VON BISMARCK is a professor of art history and visual studies at the Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academy of Fine Arts Leipzig. She is the initiator and one of the founding members of the post-graduate MA program “Cultures of the Curatorial,” which was inaugurated in 2009.

BENJAMIN MEYER-KRAHMER é professor do programa Cultures of the Curatorial (Culturas da Curadoria) na Hochschule für Grafik und Buchkunst (HGB) / Academia de Belas Artes Leipzig e coordena o curso de mestrado correspondente com Beatrice von Bismarck. É presidente da HGB desde 2017.

BENJAMIN MEYER-KRAHMER is professor for “Cultures of the Curatorial” at the Hochschule für Grafik und Buchkunst / Academy of Fine Arts Leipzig (HGB) and runs the corresponding MA program together with Beatrice von Bismarck. Since 2017 he has been vice-president of HGB.



O texto a seguir é uma tradução por Mamede Mustafa Jarouche do *Manifesto Antropófago* de português para árabe, originalmente publicado em 1928 pelo poeta e polemista brasileiro Oswald de Andrade. [This text is a translation by Mamede Mustafa Jarouche of *Manifesto Antropófago* (The Anthropophagic Manifesto) from Portuguese to Arabic, originally published in 1928 by the Brazilian poet and polemicist Oswald de Andrade.]

ترفض الروحُ أن تتصوّر الروحَ من غير الجسد. التشبيهية. الاحتياج إلى اللقاح الآكل للحم البشر. بغية التوازن ضدّ الديانات الخلاصية. ومحاكم التفتيش الخارجية.

يُمكننا أن نستجيب فقط للعالم الأُدني.

كان لنا العدل بصفته تنظيماً للانتقام. العلم تنظيماً للسحر. أكل لحوم البشر. التحويل المستمرّ للمحرّم إلى طوطم.

ضدّ العالم المتقلّب والأفكار المُشبّهة. الموحّلة إلى جثث. توقيف الفكر مع أنه ديناميكي. الفرد ضحية المنظومة. مصدر الإحباط الكلاسيكية. الإحباطات الرومنطقية. ونسيان المكاسب الباطنية.

سيناريوهات. سيناريوهات. سيناريوهات. سيناريوهات. سيناريوهات. سيناريوهات. سيناريوهات.

غريزة الهنود الكارائيبا.

حياةُ الفرضياتِ وموتها. من مُعادلة "أنا" جزء من الكون إلى مسلمّة الكون جزء من "أنا". الإعاشة. المعرفة. أكل لحوم البشر.

ضد النخب التي من النبات. في حوارٍ مع الأرض.

لم نستوعب التعاليم الدينية البتة. ما علمناها هو الكرنفال. الهندي اللابس بذلة مجلس الشيوخ أثناء الإمبراطورية. متظاهر انه پث. أو حاضر في أوبرات آلينكار مليء بشعور الحسنة البرتغالية.

قد كان لنا الشيوعية. قد كان لنا اللغة السوريبالية. العصر الذهبي.

Catiti Catiti

Imara Notiá

Notiá Imara

Ipejú

السحر والحياة. كان لنا المحكمة وتوزيع الممتلكات المادّية والأخلاقية والعالية الشأن. وكُنّا نعرف كيف نجتاز السرّية والموت بفضل بعض الصيغ التحوية.

سأثُ رجلاً ما هي الحقوق. أجباني انها ضمان ممارسة ما هو ممكن. كان اسم هذا الرجل غالي ماتياس. فأكلئهُ.

لا وجودٌ للحتمية، فقط حيث توجد السرّية. ولكن ما شأننا وهذا؟

ضد حكايات الإنسان التي تبدأ في كابو فينيستيرا. العالم غير المؤرّخ. وغير الموقّع عليه. من دون نابليون. من دونبوليوس قيصر.

إثبات التقدّم بواسطة الجداول والأجهزة التلفزيونية. الآلات فقط. والأجهزة الناقلة للدم.

ضدّ حقيقة الشعوب التبشيرية، التي حدّتها فطنة أحد أكلي لحم البشر ألا وهو الفيكونت دي كايرو: إنها الكذبة المكرّرة مرارًا.

لم يكن الصليبيون من أتى. بل المهترّبون من حضارة نأكلها، لأننا أقبوياء ومنتمقون كالسحفاة السوداء.

إن كان الله هو وعي العالم غير المخلوق، فإن غواراسيئهُ هي أم الأحياء.وجاسيئهُ هي أم النباتات.

لم يكن لدينا التأملُ، بل التكلُّن. كان لدينا السياسة، التي هي علم التوزيع. إنها منظومة اجتماعية- كوكبية.

الهجرات. الهروب من الحالات الممّلة. ضدّ التسلّبات المدنيّنة. ضدّ المعاهد الموسيقية، والمملّك التأملّي.

من وليم جيمس إلى فُورونوف. تغبّرُ صورة المحرّم إلى طوطم. أكل لحوم البشر.

ربّ الأسرة واختلاق أخلاق اللقلاق: الجهل التام للأمور + انعدام الخيال + الشعور بالسلطة أمام الذرّية الفضولية.

يجب الانطلاق من إلحادٍ عميقٍ للتوصّل إلى فكرة إله. ولكن الهندي الكارائيبا لم يكن بحاجة إى ذلك، كان لديه غواراسيئهُ.

الهدف المخلوق يفعل كمثل ملائكة السقوط. وفيما بعد يهيم موسى. ما شأننا وهذا؟

قبل أن يكتشف البرتغاليون البرازيل، كانت البرازيل قد اكتشفت السعادة.

ضد الهندي الحامل للфанوس. الهندي ابن مريم، ابن كاترين دي ميديتشي بالمعمودية وصهر دون انطونيو دي ماريز.

السعادة هي الاختبار الحاسم.

في نظام بيندوراما الأُمومي.

ضد الذاكرة منبعاً للعادات. التجربة الفردية المتجددة.

إننا واقعيون. تستبدّ الأفكار ثم تتفاعل وتحرقنا في الميادين العامّة. نُزيل الأفكار وشلالاً أخرى. من أجل السيناريوهات. أن تُصدّق الرموز، أن تُصدّق الأدواتالنجوم.

ضد غوته، و وأمّ الأخوين غراكو، وبلاط دون جواو السادس.

السعادة هي الاختبار الحاسم.

الكِفاح بين ما قد يسمّى بغير المخلوق وبين الكائن – الذي يمثّله التناقض الدائم بين الإنسان وما هو محرّم عليه. الحُبُّ اليومي وطريقة العيش في الرأسمالية. أكل لحوم البشر. استيعاب العدو المقدّس. بغية تحويله لِنطوطم. المُغامرة الإنسانية. الغاية الدينوية. ولكن النخب المحضة هم فقط من استطاعوا تحقيق أكل لحوم البشر حرفيًّا، الفعل الذي يحمل في حدّ ذاته المعنى الأسمى للحياة ويتفادى كلّ الشرور التي قام فرويد بتشخيصها، وهي شرورٌ تبشيريّة دينيةٌ. ما يحدث ليس تسامياً للغريزة الجنسية. إنها ميزان الحرارة للغريزة الآكلة للحوم البشر. تتحوّل هذه الغريزة من جسدية إلى اختيارية فتخلق الصداقة. الحُبُّ هو العاطفي. العلم هو التأملّي. تُغيّر مجراها ومكانها. وصلنا إلى

المهانة. إن أكل لحوم البشر الدنيء هو ما تحتشد فيه خطايا التبشير الديني – الحسد والرَبّي والنميمة والقتل. طاعون من يسمّون بالشعوب المثقّفة والمسيحية، وضدّها تعمل. أكلو لحم البير.

ضدّ أنشيبينا وهو يتغنّى بالإحدى عشر ألف عذراء السماويات، في بلد إيراسيما – الشيخ الوقور جواو راماليو، مؤسّس ساو باولو.

استقللنا لم يُعلن عنه بعد. الجملة النمطية لدون جواو السادس: – يا ابني، ضغّ هذا التاج على رأسك قبل أن يقوم بهذا مغامرٌ ما! قد طردنا السلالة الحاكمة. يجب الآن أن نطرذ روح سلالة براغانسا، ومراسيمها وسعوط ماريا دا فونتي.

ضدّ الواقع الاجتماعي، المكسو بالملابس والظالم، والمسجّل من قِبل فرويد – واقع نظام بيندوراما الأُمومي، المجرّد من العقد ومن الجنون ومن البغاء ومن السُجون.

أوزفالد دي أندرادي

في پيراتينينغا

في السنة الـ374 من ابتلاع الأسقف ساردينيا.

مجلة أكل لحوم البشر، العدد الأوّل، السّنة الأولى، أيّار/مايو، 1928.

ترجمة ومقدمة محمد مصطفى الجاروش.

محمد مصطفى الجاروش أستاذ في جامعة ساو باولو، ، حيث تخرج ونال الدكتوراه في الأدب البرازيلي. ترحم إلى البرتغالية بعض المؤلّفات التراثية العربية، منها «كتاب ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، وإلى العربية الرواية القصيرة «كأس من الغضب»، للكاتب البرازيلي من أصول عربية رضوان نصار. حقّق مؤخرًا، مع صفاء جُبران، مخطوطة ذكريات حنا دياب تحت عنوان «من حلب إلى باريس»، وسيصدر العمل عن منشورات الجمل.

MAMEDE MUSTAFA JAROCHE é professor na Universidade de São Paulo, onde se licenciou e doutorou em literatura brasileira. Traduziu para português alguns livros importantes da herança árabe, incluindo "O Livro das Mil e Uma Noites" e "Kalila wa Dimna", bem como o pequeno romance "Um copo de cólera" do escritor brasileiro de origem árabe, Radwan Nassar.

MAMEDE MUSTAFA JAROCHE is a professor at the University of São Paulo, where he graduated and received a doctorate in Brazilian literature. He translated into Portuguese some major Arab heritage books, including “The Book of One Thousand and One Nights” and “Kalila wa Dimna,” as well as the short novel “A Cup of Rage” by the Brazilian writer of Arab origin, Radwan Nassar.

محمد مصطفى الجاروش أستاذ في جامعة ساو باولو، حيث تخرج ونال الدكتوراه في الأدب البرازيلي. ترحم إلى البرتغالية بعض المؤلّفات التراثية العربية، منها «كتاب ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة»، وإلى العربية الرواية القصيرة «كأس من الغضب»، للكاتب البرازيلي من أصول عربية رضوان نصار. حقّق مؤخرًا، مع صفاء جُبران، مخطوطة ذكريات حنا دياب تحت عنوان «من حلب إلى باريس»، وسيصدر العمل عن منشورات الجمل.

أوزفالد دي أندراي

البيان الآكل لحم البشر

ولد أوزفالد دي أندراي (واسمه الكامل جوزيه أوزفالد دي سوزا أندراي) في مدينة ساو باولو، عاصمة ولاية ساو باولو، البرازيل، سنة 1890، وبها توفي سنة 1954. كانت أسرته غنية جدًا، ممَّا أتاح له الظروف المادّيَّة للسفر والدراسة في أوروبا، باريس تحديدًا، حيثُ تعرّف على الطلائع الفنيَّة والأدبية في أوائل القرن العشرين، لا سيَّما الحركة بالمسماة بـ«المستقبلية»، التي كان يتَّأسها الشاعر الإيطالي جيوزيبي مارينيتي. هذا إلى جانب حركات أخرى مثل الدادائيَّة والسريالية وما شابه. بُعيد عودته إلى ساو باولو، بدأ يعمل في إطار الصحافة الأدبية. شجّع حركة الفنانين والكتَّاب الشبان، الذين كانوا يُناضلون من أجل تجديد الفنِّ والأدب في البرازيل، بُغية تقريبه من الواقع المُعاش فعلاً، وترك التصنُّع والتكلُّف والأسلوب الأكاديمي المغرب عن المسائل الاجتماعية، التي كانت السمات الرئيسيَّة للنشاط الفني في البرازيل آنذاك. انضم إلى جملة من نظِّم وأيدَّ تأييدًا حاسمًا (بها فيه التأييد المالي) في ساو باولو ما عُرف بـ«أسبوع الفنِّ الحديث» سنة 1922، في المسرح البلدي. كان هذا الحدث يمثَّابة فضيحة أخلاقية وفنية أثارَتْ السخط في بعض الدوائر الثقافية، ولكنه مع ذلك اعتُبر البداية الحقيقية للحداثة الفنية في البرازيل، ومع مرور الزمن أخذت البرازيل تعترف رسميًا بأهمية «أسبوع الفنِّ الحديث» لسنة 1922 كحدث من أهم الأحداث الثقافية في البلد. وما بدأ بصفته شيئًا هامشيًّا غير مرخَّب به، أصبح وما زال أمرًا يُحتفى به لمركزيته في الحياة الروحية البرازيلية. كان أوزفالد رجلًا جدليًّا وقوي الشكيمة طوال حياته، ولم يتأخَّر عن الدخول في المناقشات والمجادلات وحتى المشاجرات العنيفة، خصوصًا من خلال الصحافة. توفي في ساو باولو سنة 1954 بعد مشاكل

صحية تعرَّض لها بسبب داء السكري. ترك من الكتب عدة روايات منها «ذكريات عاطفية لجواو ميرامار»، و«سيرافيم پونتي غراندي»، و«المدانون». ومن المسرحيات أهمها «ملك الشمعة». ومن الشعر، «خشب البرازيل»، ومن المذكرات، «رجل ليس له مهنة: تحت أوامر الماما». هذا بالإضافة إلى كتب في المجادلات والنقد الأدبي والتنقيب التاريخي. علاوةً على «البيان الآكل لحم البشر»، المترجم أدناه والذي كُتب سنة 1928، له أيضًا بيانٌ آخر كتبه سنة 1924 سُمِّي «بيان شعر خشب البرازيل».

وسياق «البيان الآكل لحم البشر» معروف، فهو بيان واضح السخرية ينتقد إعجاب النخبة البرازيلية – وهو إعجاب منقطع النظر – بكلِّ ما هو أوروبي، باعتبار أن أوروبا هي مصدر الحضارة التي يجب تقليدها – فيوظِّف لهذا الانتقاد آراء ومفاهيم مستخرجة من صميم حضارة الشعوب التي كانت تقطن المنطقة قبل الاحتلال البرتغالي، محاولًا بذلك فهم منطقتهم واستيعابه، أخذًا به إلى أبعد الحدود. فعملية أكل لحوم البشر، في حد ذاتها، يعتبرها في المقام الأول ممارسة لها طقوسها المقدسة، وليست مجرد عملية همجية تقترفها أقوام لا تعرف «الحضارة». وبالمناسبة، من الجلي أنه حاول دائمًا مقارنة همجية الهنود المفترضة بممارسات ما يسمى بالـ«حضارة»، ليخرج من المقارنة منتصرًا للهنود ومنندًا بقساوة الأوروبيين وجرائمهم تجاه الشعوب المستعمرة، ما يمكن حسبهانه موقفًا مؤيدًا لما سمي فيما بعد «العالم الثالث».

ونوه أن مقاطع كثيرة في البيان شديدة الاقتضاب، بسبب المبالغة في أسلوب الجمل القصيرة التلغرافية، ولذا عمدنا إلى الإكثار من وضع الهوامش والشروح التي تعين على فهمها.

البيان الآكل لحم البشر – أوزفالد دي آنْدْرادي (1928)
الأمر الوحيد الذي يجمعنا هو أكل لحوم البشر. اجتماعيًّا. اقتصاديًّا. فلسفيًّا.

القانون الوحيد للعالم. التعبير المُقنَّع لكل الفرديات، ولكل الجماعيات. لكل الديانات. لكل معاهدات السلام.

أن تكون (توبيي) أو لا تكون: هذه هي المسألة.¹

ضدَّ كُلِّ الحملات التبشيرية.² وضدَّ أمِّ الشقيقتين غراكو.³

إنما يهَمّني ما ليس مُلْكِي. قانون الإنسان. قانون أكل لحم البشر.

سئمنا جميعًا من كل الأزواج الكاثوليكيين المرتابين الموضوعين في دراما. لقد حلَّ فرويد⁴ نُغزَّ المرأة وارتعابات أخرى للسيكولوجيا المنشورة.

الملابس هي ما كان يشوِّش علينا حقًّا، هذا المشمَّع بين العالم الداخلي والعالم الخارجي. ردةُ الفعل ضدَّ الإنسان المكسو بالملابس. السينما الأمريكية سوف تزوِّدنا بالمعلومات.

أبناء الشمس، أمُّ الأحياء. الذين وُجدوا ثم أُحِبُّوا بشراسة، وبكل مُناقفة الحنين، من قِبل المهاجرين ومن قِبل الذين هُرِّبوا ومن قِبل السياح. في بلد الحية الكبيرة.⁵

ذلك لأننا لم يكن لنا إطلاقًا كتب النحو ولا مجموعات النباتات القديمة. ولم نعرف إطلاقًا ما هو خاض بالمدينة، ولا ما هو خاص بالضاحية، ولا ما هو خاص بالحدود، ولا ما هو خاص بالقارة. إننا كسالي أمام خريطة العالم هذه التي هي البرازيل.

وعَيٌّ ناشطٌ، إيقاعٌ دينيٌّ.

ضدَّ كُلِّ مستوردي الوعي المملَب. الوجود الملموس للحياة. والذهنية ما قبل المنطقية لكي يدرسها السيد ليثي-برول.⁶

نُرِيد ثورةَ الهنود الكارائيبا.⁷ أكبر من الثورة الفرنسية. توحيد كلِّ التمردُات الناجعة نحو الإنسان. من دوننا لم يكن لأوروبا حتى إعلانها البائس لحقوق الإنسان.

العصر الذهبي الذي بشرت به القارةُ الأمريكية. العصر الذهبي. وكل ال-girls.⁸

البُنُوَّة. الاتصال بالبرازيل الهندي الكارائيبِي. Oú Villegaignon print terre. ميشيل دي مونتِن. الإنسان الطبيعي. روسو. من الثورة الفرنسية إلى الحركة الرومنطيقية، إلى الثورة البولشفية، إلى الثورة السوربالية، والبربري التقني كيسرلنخ. إننا نسير.

لم نستوعب التعاليم الدينية البتة. نعيش بواسطة حقوق مسرَّمة. جعلنا المسيح يولد في باهيا. أو في بيت لحم عاصمة ولاية پاراهُ.

ولكن لم نقبل بولادة المنطق بيننا. ضدَّ الراهب فييرا. الذي هو المسؤول عن قرضنا الأول، لكي يكسب العُمولة. كان الملك الأمِّي قد قال له: «دُون هذا على الورق ولكن من دون مبالغة في الكلام المُغرَّر». فقاموا بالقرض. وأطبقت على السكرُ البرازيلي الضرائب الثقيلة. ترك فييرا المال في البرتغال وجلب لنا الكلام المُغرَّر.

^[1] محاكاة لقول المسرحي الإنكليزي وليم شكسبير(1616-1564) الشهير في تحفته "هاملت".

^[2] يجوز كذلك "التعاليم الدينية" في تحفته "هاملت".

^[3] "أم الشقيقتين غراكو": إشارة إلى كورنيليا، وهي والدة تيبيريوس وكايوس غراكو، الشقيقان اللذان حاولا مرارًا فرض الإصلاح الزراعي في الإمبراطورية الرومانية وفشلا دومًا. قُتل تيبيريوس سنة 133 قبل الميلاد، وانحر شقيقه كايوس سنة 121 قبل الميلاد. يبدو أن المؤلف ينسب إلى هذه الأم (التي ربَّت ولديها تربية صارمة من الناحية الأخلاقية) ما يراه سلبيا، إذ إنها تمثل نموذجًا للمرأة المخلص إلى المبادئ الأبوية التي ينفر منها وينتقدها.

^[4] سيغموند فرويد (1939-1856)، طبيب نمساوي من أصل يهودي أسس التحليل النفسي، الذي كان آنذاك شيئًا مستجدًّا في الميدان الثقافي البرازيلي، أوزفالد يذكره باستمرار(مباشرة أو تلميحًا) هنا وفي كتابات أخرى، موظفًا مفاهيمه (خصوصًا مفهوم اللا شعور) لتبرير بعض ما يدافع عنه.

^[5] "خرافة الحية الكبيرة" أو "خرافة الحنش الكبير"، إشارة إلى حكاية كان يحكيها الهنود عن أصل العالم والليل، وهي من أجمل ما في أساطيرهم.

^[6] لوسيان ليثي-برول(1939-1857)، عالم اجتماع وفيلسوف فرنسي من أصل يهودي، كان له اهتمام خاص بالديانات البدائية وتأثير اللا عقلانية فيها. من الطريف أن يُذكر أنه اهتمَّ كذلك بالعالم العربي وأشرف على اطروحة منصور فهمي، "أحوال المرأة في الإسلام".

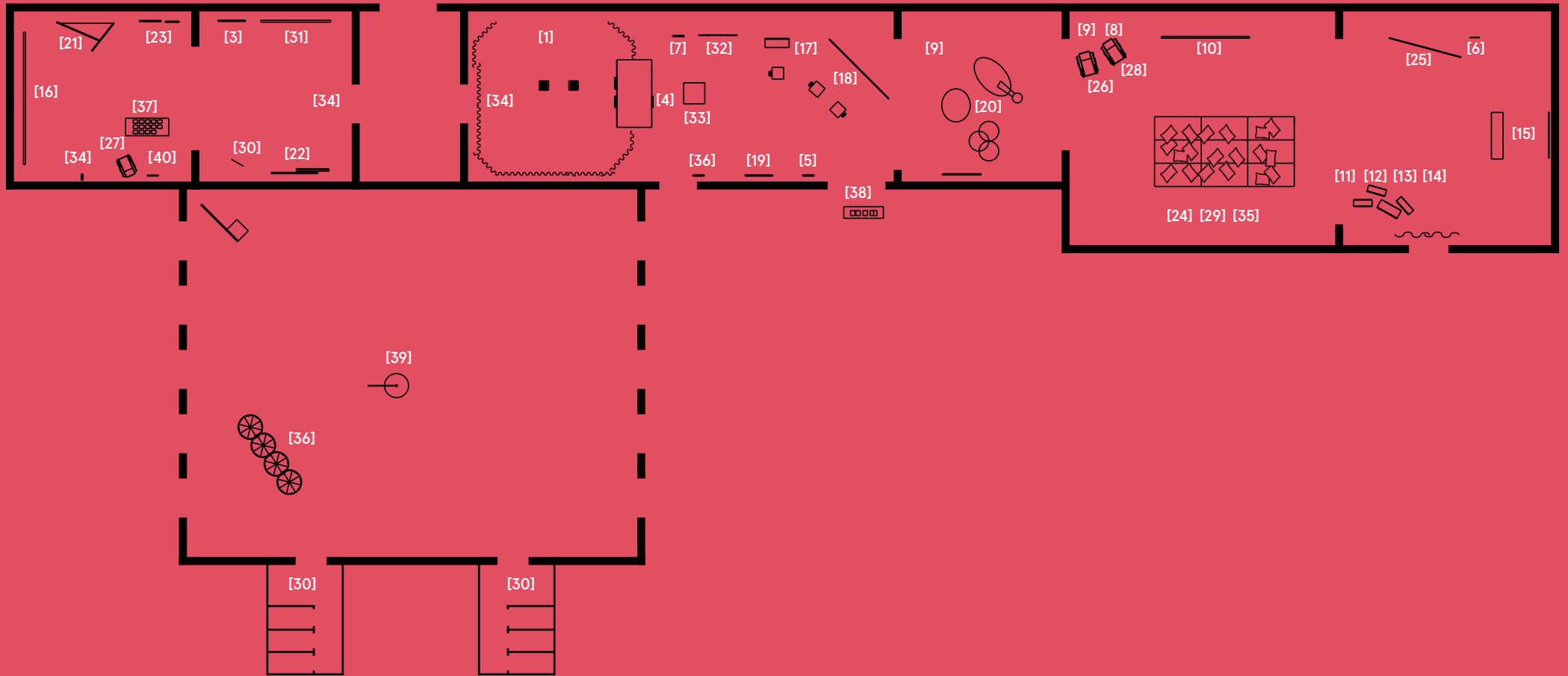
^[7] مصطلح "هنود" يريد المؤلف، في طبيعة الحال، الإشارة إلى السكان الاصليين للمكان الذي سُمي فيما بعد "البرازيل". أما "كارائيبا" فهي مفردة استخدمها المستعمرون البرتغاليون الأوائل للإشارة إلى هذه الشعوب.

^[8] "الفتيات". بالانكليزية في الأصل.



E é isso que está acontecendo agora
com essas crenças religiosas radicais.





Ahmad Ghossein [1]
 Alexandre Canonico [2] [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9]
 Arjan Martins [10]
 Ayla Hibri [11] [12] [13] [14]
 Bouchra Khalili [15]
 Daniel Steegmann Mangrané [16]
 Forensic Architecture [17] [19]
 Forensic Oceanography [17] [18]
 Franziska Pierwoss [20]
 Gabriela Bettini [21] [22] [23]

Gui Mohallem [24]
 Khalil Rabah [25]
 Laura Lima [26] [27] [28]
 Louise Botkay [29]
 Marcos Chaves [30]
 No Martins [31] [32] [33]
 Omar Mismar [34] [35]
 OPAVIVARÁ! [36]
 Paulo Nazareth [37]
 Rayyane Tabet [38] [39] [40]

Artistas [Artists]

Ahmad Ghossein
Alexandre Canonico
Arjan Martins
Ayla Hibri
Bouchra Khalili
Daniel Steegmann Mangrané
Forensic Architecture
Forensic Oceanography
Franziska Pierwoss
Gabriela Bettini
Gui Mohallem
Khalil Rabah
Laura Lima
Louise Botkay
Marcos Chaves
No Martins
Omar Mismar
OPAVIVARÁ!
Paulo Nazareth
Rayyane Tabet

Ahmad Ghossein



[1] *Rehearsing with Shabrazad*, 2020
Video Installation
Commissioned for the exhibition.

Cinematography: Louise Botkay (DAFB)
Sound: Anne Santos
Editing: Jad Youssef
Workshop Teacher: Naima Yazbek

Text read by Naima Yazbek:
John Tofik Karam. Belly Dancing and the (En)Gendering of Ethnic Sexuality in the "Mixed" Brazilian Nation. Article, *Journal of Middle East Women's Studies*, Volume 6, Number 2, p. 86-114. Published by Indiana University Press, Spring 2010.

Workshop Participants:
Adriana Ferreira Lima, Ana Lúcia Alves dos Santos, Analia Melo de Souza, Izabel Campello, Jorgelita Pereira Souza, Rosimere Gomes Viana

Support: Instituto Inclusartiz, Redes da Maré, Marfa' Beirut

With special thanks to Naima Yazbek and the students of the Escola Livre de Dança da Maré

[1] *Rehearsing with Shabrazad*
[Ensaio com Shahrazad], 2020

Videoinstalação
Comissionada para a exposição.

Cinematografia: Louise Botkay (DAFB)
Som: Anne Santos
Edição: Jad Youssef
Professora do workshop: Naima Yazbek

Texto lido por Naima Yazbek:
John Tofik Karam. Dança do ventre e (en)genderização da sexualidade étnica na nação "mista" brasileira. *Journal of Middle East Women's Studies*, Indiana University Press, v. 6, n. 2, p. 86-114, 2010.

Participantes do Workshop:
Adriana Ferreira Lima, Ana Lúcia Alves dos Santos, Analia Melo de Souza, Izabel Campello, Jorgelita Pereira Souza e Rosimere Gomes Viana

Apoio: Instituto Inclusartiz, Redes da Maré, Marfa' Beirute

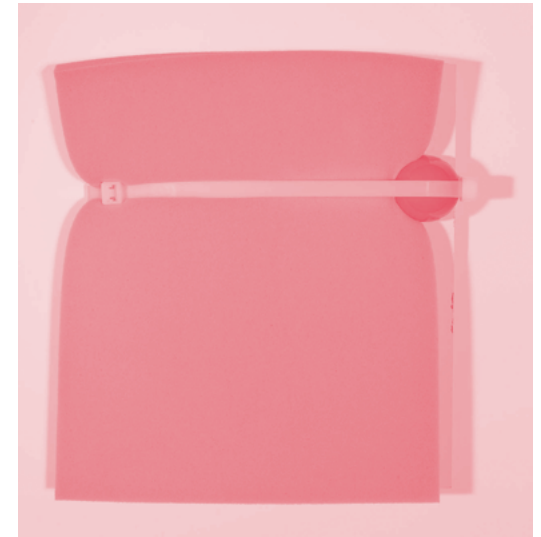
Com especial agradecimento a Naima Yazbek e aos alunos da Escola Livre de Dança da Maré.

A obra comissionada *Rebearing with Shabrazad* (Ensaio com Shahrazad), de Ahmad Ghossein, investiga a dança do ventre como instrumento de integração cultural da comunidade árabe no Brasil depois de introduzida e popularizada por Shahrazad Shahid Sharkey em meados do século passado. A obra de Ghossein busca identificar e entender o momento em que o hóspede deixa de ser hóspede (mas tampouco se torna de fato um cidadão do lugar) e o anfitrião deixa de ter qualquer autoridade. Também se volta para questões de gênero e de classe com relação a essa arte em particular. De fato, a dança do ventre era praticada e difundida principalmente entre a classe média branca e permaneceu nesse círculo, com a música sendo tocada apenas por homens. O vídeo é fruto de uma oficina de três dias conduzida no Complexo da Maré por Naima Yazbek, bailarina de dança oriental brasileira de origem libanesa, na qual ela introduz a dança do ventre para participantes amadoras e novatas nesse tipo de dança. Morando atualmente em Beirute, no Líbano, como “hóspede” em seu país de origem, Naima volta ao Brasil como professora, invertendo, mais uma vez, os papéis de hóspede e anfitrião. Os corpos que vemos aqui estão tendo contato com essa forma de dança pela primeira vez e tentam se integrar e se adaptar. O suor intenso ilustra não só o cansaço que sentem essas dançarinas amadoras, mas também o desafio da integração. Examinando as tensões inerentes às relações hóspede-anfitrião, esta obra se concentra nessa etapa intermediária, quando os imigrantes, temendo a perda de identidade, divulgam suas práticas antes que elas sejam completamente absorvidas pela sociedade anfitriã.

AHMAD GHOSSEIN (1981) é artista e cineasta libanês radicado em Beirute. Usando fatos, documentos e filmes encontrados (“found footage”), sua obra é movida pela experiência pessoal e emocional, mas preocupa-se essencialmente com a dinâmica política mais ampla de seu tempo.

AHMAD GHOSSEIN (b.1981) is a Lebanese artist and filmmaker based in Beirut. Using facts, documents, and found footage, his work is driven by personal and emotional experience, but is essentially concerned with the larger political dynamics of his time.

Ahmad Ghossein's commissioned work, *Rebearing with Shabrazad*, examines belly dance as an instrument of cultural integration for the Arab community in Brazil, after it was first introduced and made popular by Shahrazad Shahid Sharkey in the middle of the last century. Ghossein's work attempts to identify and understand the moment when the guest is no longer a guest (but neither does he truly become a local), and when the host no longer holds any authority. It also looks at gender and class issues with regards to this art specifically. Indeed, belly dancing was practiced and spread amongst the white middle class mostly and remained within this circle, with the music being played solely by men. The video is the result of a three-day workshop conducted in the Complexo da Mare by Naima Yazbek, a Brazilian oriental dancer of Lebanese descent, in which she introduced belly dance to amateurs new to this dance genre. Naima currently resides in Beirut, Lebanon, as a “guest” in the country she is originally from and returns to Brazil as an instructor, reversing the roles of guest and host once again. The bodies seen here are ones encountering this form of dance for the first time, and trying to blend in and adapt. The heavy sweat illustrates not only the fatigue felt by these amateur dancers, but also the challenge of integration. Looking at the tensions inherent to guest/host relations, this work focuses on this liminal stage when immigrants disseminate their practices, fearing identity loss, before these practices are completely absorbed by the hosting society.



Alexandre Canonico

[2] *Echo*, 2018
MDF, wood filler, nails
35 × 27 cm

[3] *Divide*, 2017
Steel tubes and velcro
112,5 × 93 cm

[4] *Ob Well (red ball)*, 2017
Chipboard, foam, cable tie and pool ball
36 × 33 cm

[5] *Over*, 2017
Plywood, cable ties, steel rings, screws
30 × 50 cm

[6] *Sem título [Untitled]*, 2018
Chipboard and nails
35 × 29 cm

[7] *Untitled (disrupt)*, 2018
Chipboard, screws and washers
46 × 23 cm

[8] *Escape*, 2017
Plywood, cable ties and hole in the wall
30 × 65 cm

[2] *Echo*, 2018
MDF, massa plástica, pregos
35 × 27 cm

[3] *Divide*, 2017
Tubos de aço e velcro
112,5 × 93 cm

[4] *Ob Well (red ball)*, 2017
Aglomerado de madeira, espuma,
braçadeira e bola de sinuca
36 × 33 cm

[5] *Over*, 2017
Compensado, braçadeiras,
anéis de aço, parafusos
30 × 50 cm

[6] *Sem título*, 2018
Aglomerado de madeira e pregos
35 × 29 cm

[7] *Untitled (disrupt)*
[Sem título (atrapalhar)], 2018
Aglomerado de madeira,
parafusos e arruelas
46 × 23 cm

[8] *Escape*, 2017
Compensado, braçadeira e furo na parede
30 × 65 cm

[9] *Cut Drop (XAX)*, 2021
Tinta spray em MDF melamínico
branco, suportes
30 × 30 cm

Todas as obras são cortesia da Galeria
Silvia Cintra + Box 4 e do artista

O trabalho de Canonico parte muitas vezes de materiais encontrados em nosso cotidiano e, mais especificamente, em lojas de ferragens. Juntar esses materiais permite algumas interações inesperadas e abre caminho para uma tensão visível entre esses objetos achados. Esse encontro forçado de materiais normalmente incompatíveis denota a dinâmica de poder entre hóspede e anfitrião e as formas como eles reagem um ao outro em um determinado contexto, ditando o rumo que sua relação tomará.

ALEXANDRE CANONICO (1974) é artista brasileiro radicado em Londres. Seu trabalho é influenciado pelos princípios da linguagem arquitetônica, produzindo desenhos e esculturas caracterizados por métodos experimentais que destacam a transição entre a representação espacial e a expressão física dos objetos.

ALEXANDRE CANONICO (b.1974) is a Brazilian artist based in London. His work is influenced by the principles of architectural language, producing drawings and sculptures characterised by experimental methods that highlight the transition between spatial representation and physical expression of the objects.

[9] *Cut Drop (XAX)*, 2021
Spray paint on white melamine
MDF, brackets
30 × 30 cm

All artworks are courtesy of Galeria
Silvia Cintra + Box 4 and the artist

The starting point of Canonico's work is often materials found in our daily lives, and more specifically in hardware stores. Bringing these materials together allows for some unexpected interactions and gives way to a visible tension between these found objects. This forced meeting of matters, otherwise incompatible, denotes the power dynamics between guest and host, and the ways in which they respond to one another in a given context, dictating the direction their relationship will take.



Arjan Martins

[10] *Etcetera*, 2016
Acrylic on canvas
195 × 380 cm
Courtesy of the artist and
Instituto Inclusartiz

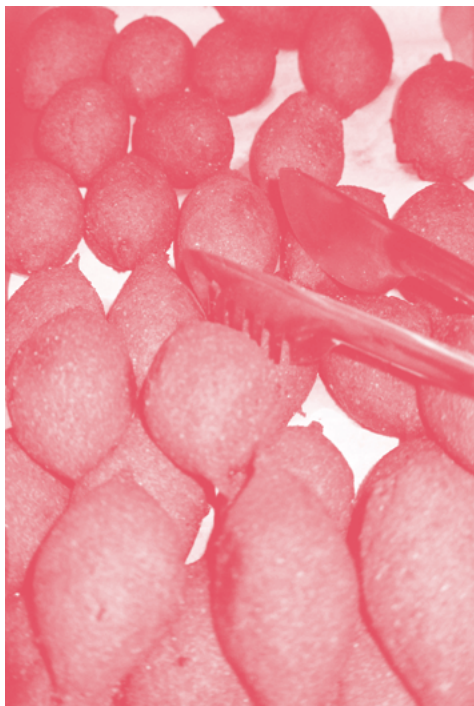
Arjan Martins' works address issues related to social racism, ethnocide of the African diaspora and Afro-Atlantic migrations to Brazil in the colonial era. Taking found photographs, history books, or written and oral records as a starting point, he portrays immigrants and African descendants in everyday situations. His production revolves around the incorporation of signs and codes excluded from history, and his canvases and drawings retell the history of colonization and slavery from the point of view of the oppressed.

ARJAN MARTINS (1960) é artista brasileiro radicado no Rio de Janeiro.

ARJAN MARTINS (b.1960) is a Brazilian artist based in Rio de Janeiro.

[10] *Etcetera*, 2016
Acrílica sobre tela
195 × 380 cm
Cortesia do artista e do Instituto Inclusartiz

As obras de Arjan Martins abordam questões relacionadas ao racismo social, ao etnocídio da diáspora africana e às migrações afro-atlânticas para o Brasil na era colonial. Tomando como ponto de partida fotografias, livros de história ou registros escritos e orais encontrados, o artista retrata imigrantes e afrodescendentes em situações cotidianas. Sua produção gira em torno da incorporação de signos e códigos excluídos da história, e suas telas e desenhos recontam a história da colonização e da escravidão do ponto de vista dos oprimidos.



Lebanese photographer Ayla Hibri testifies to the cultural integration of the biggest Lebanese diaspora in this fantasized land that is Brazil. The Lebanese community has exponentially grown in the 20th century as more and more Lebanese moved to Brazil, with hopes of better lives and economic prospects. One example is *Lebanese hospitality*, which represents typical Lebanese finger food that has become part of the Brazilian cuisine as the Lebanese community in Brazil grew. On the other hand, Hibri's photographs reveal a darker side to the story, one of rejection, hostility, and solitude. In 2016, authorities estimated there were over 16,000 homeless people in Rio de Janeiro, up from 5,500 in 2013. *Niemeyer forever and ever* was taken at the 10,000-hectare site in Tripoli, Lebanon, designed by Brazilian architect Oscar Niemeyer, largely considered one of the fathers of modern architecture. The site was conceived as an international fairground, but its construction was interrupted when Lebanon's civil war erupted in 1975. Niemeyer's designs for the Tripoli fairground were based on Brasília's, one of the modernist development projects for which he was accused of utopian over-planning. Today, the imposing complex is totally abandoned, and stands as a symbol of an unfulfilled dream of modernity for a city where the poverty rate keeps rising.

Fotógrafa libanesa, Ayla Hibri é testemunha da integração cultural da maior diáspora libanesa nesta terra que tanto desperta fantasias que é o Brasil. A comunidade libanesa cresceu exponencialmente no século XX, com a mudança de cada vez mais libaneses para o Brasil na esperança de uma vida melhor e de perspectivas econômicas. Um exemplo é *Lebanese hospitality* (Hospitalidade libanesa), que representa salgadinhos típicos libaneses que foram incorporados à culinária brasileira com o crescimento da comunidade libanesa no Brasil. Por outro lado, as fotografias de Hibri revelam um lado mais sombrio da história, um lado de rejeição, hostilidade e solidão. Em 2016, as autoridades estimaram que havia mais de 16 mil moradores de rua no Rio de Janeiro, em comparação com 5.500 em 2013. *Niemeyer forever and ever* (Niemeyer para todo o sempre) foi fotografada no complexo de 10 mil hectares em Trípoli, Líbano, projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer, amplamente considerado um dos pais da arquitetura moderna. O local foi concebido como espaço para feiras internacionais, mas sua construção foi interrompida com a eclosão da Guerra Civil do Líbano, em 1975. O projeto de Niemeyer para o espaço de feiras em Trípoli foi baseado no plano de Brasília, um dos empreendimentos modernistas pelos quais o arquiteto foi acusado de planejamento utópico. Hoje, o imponente complexo encontra-se totalmente abandonado, simbolizando um sonho de modernidade não realizado para uma cidade cujo índice de pobreza não para de crescer.

Ayla Hibri

[11] *Lebanese hospitality* [Hospitalidade libanesa], 2016
Impressão jato de tinta sobre papel fine art

[12] *Beware of the dog* [Cuidado com o cão], 2016
Impressão jato de tinta sobre papel fine art

[13] *Niemeyer forever and ever* [Niemeyer para todo o sempre], 2018
Impressão jato de tinta sobre papel fine art

[14] *Sleeping Man* [Homem dormindo], 2016
Impressão jato de tinta sobre papel fine art
Conceito de exibição: Marssares

[11] *Lebanese hospitality*, 2016
Inkjet print on fine art paper

[12] *Beware of the dog*, 2016
Inkjet print on fine art paper

[13] *Niemeyer forever and ever*, 2018
Inkjet print on fine art paper

[14] *Sleeping Man*, 2016
Inkjet print on fine art paper

Display concept: Marssares

AYLA HIBRI (1987) é artista visual multimídia libanesa que vive entre o Líbano e a Jordânia. Na última década, Hibri tem viajado constantemente, trocando de ambiente para manter um espectro contínuo de deslocamento e descoberta. A artista reúne um extenso arquivo de dados visuais sobre a psicogeografia dos lugares e aspectos da condição humana.

AYLA HIBRI (b.1987) is a Lebanese visual multimedia artist currently living between Lebanon and Jordan. For the last decade, Hibri has been in constant travel, shifting environments to maintain a continuum of displacement and discovery. She has collected an expansive archive of visual data on the psychogeography of places and aspects of the human condition.



Bouchra Khalili

[15] *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue* [Falas – Capítulo 1: Língua materna], de *The Speeches Series* [A série das falas] (três filmes digitais), 2012-2013
 Vídeo de canal único, 25'
 Comissionada para La Triennale,
 Palais de Tokyo, Paris, 2012
 Cortesia da artista e da galeria Mor Charpentier

[15] *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue*, from "The Speeches Series" (3 digital films), 2012-2013
 Video, single channel, 25'
 Commissioned for "La Triennale",
 Palais de Tokyo, Paris, 2012
 Courtesy of the artist and Mor Charpentier Gallery

The Speeches Series is a video trilogy consisting of three chapters titled *Mother Tongue* (2012), *Words on Streets* (2013) and *Living Labour* (2013). Each chapter of the project respectively examines language, citizenship and labour, which when brought together suggest a reflection on alternative forms of citizenship. The trilogy brings forth the power of speech and calls for the creation of a new collective. For *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue*, the artist invited five speakers of unwritten dialects (languages with an oral tradition or else regarded as dialects such as Moroccan Arabic, Malinke and Kabyle) living in Paris and the city's suburbs to choose, translate, memorize and perform excerpts from major modern and contemporary political and cultural writings by Malcolm X, Abdelkrim Al Khattabi, Édouard Glissant, Mahmoud Darwich and Aimé Césaire. Each of these excerpts is delivered in the mother tongue of the individuals performing them, turning the protagonist into the "host" of the writer's voice and words. Through translation and the shift to orality, this process of displacement and transformation "creolization" literally fills the gaps of time, revealing the endless timeliness of emancipatory ideas transmitted by migrant communities in their host countries.

The Speeches Series é uma trilogia formada pelos vídeos *Mother Tongue* (Língua materna) (2012), *Words on Streets* (Palavras nas ruas) (2013) e *Living Labour* (Mão de obra viva) (2013). Cada capítulo do projeto investiga, respectivamente, linguagem, cidadania e trabalho, e, juntos, sugerem uma reflexão sobre formas alternativas de cidadania. A trilogia apresenta o poder da fala e clama pela criação de um novo coletivo. Para *Speeches – Chapter 1: Mother Tongue*, a artista convidou cinco falantes de dialetos não escritos (línguas que têm tradição oral ou são, de outro modo, consideradas dialetos, como árabe marroquino, malinke e cabila) moradores de Paris e dos subúrbios da cidade para escolher, traduzir, memorizar e interpretar trechos de importantes textos políticos e culturais, tanto modernos como contemporâneos, escritos por Malcolm X, Abdelkrim Al Khattabi, Édouard Glissant, Mahmoud Darwich e Aimé Césaire. Cada trecho é falado na língua materna de quem o interpreta, transformando o protagonista em "anfitrião" da voz e das palavras do escritor. Com a tradução e a passagem para a oralidade, esse processo de "crioulização" do deslocamento e da transformação preenche literalmente as lacunas do tempo, revelando a qualidade infinitamente atemporal das ideias emancipatórias transmitidas pelas comunidades migrantes em seus países anfitriões.

BOUCHRA KHALILI (1975) é artista visual marroquina radicada em Berlim. A prática de Khalili explora os espectros imperiais e coloniais simbolizados pelas migrações contemporâneas forçadas e ilegais e pela política de memória das lutas anticoloniais e da solidariedade internacional. A artista investiga questões de autorrepresentação, ação autônoma e formas de resistência de comunidades reprimidas.

BOUCHRA KHALILI (b.1975) is a Moroccan-born Berlin-based visual artist. Khalili's practice explores imperial and colonial continuums as epitomized by contemporary forced illegal migrations and the politics of memory of anti-colonial struggles and international solidarity. She investigates questions of self-representation, autonomous agency, and forms of resistance of suppressed communities.



Morfogenesis-Cripsis belongs to a series of wall drawings devised by artist Daniel Steegmann Mangrané as conceptual grids which, upon closer inspection, unveil a thick weave of coloured lines that follow the outline of a few actual branches spotted within the tangle. The title has its origin in the term “morphogenesis” (from the Greek *morphé* = form and *genesis* = creation), which relates to the biological process leading to a particular form or structure. The word *cripsis* (in English “crypsis”), which completes the title, refers to the capacity of animals to become invisible to predators and prey, such as through mimesis.

Entanglement and interdependence are vivid in Steegmann Mangrané’s work, here materializing in the coming together of an organic element and a foreign body to compose a grid. The familiarity of this shape evokes a web, a recognizable ecosystem; reminding us that foreign bodies and contact with them can be used to build a home if one makes the space to host and depend on them.

Morfogenesis-Cripsis pertence a uma série de desenhos de parede concebidos pelo artista Daniel Steegmann Mangrané como redes conceituais que, após observação mais atenta, revelam uma trama espessa de linhas coloridas que seguem o contorno de alguns galhos reais dispostos no emaranhado. O título tem sua origem no termo “morfogênese” (do grego *morphé* = forma e *genesis* = criação), que se refere ao processo biológico que leva a uma determinada forma ou estrutura. A palavra *cripsis* (em português, “crípsis”), que completa o título, refere-se à capacidade dos animais de se tornarem invisíveis para predadores e presas, através do mimetismo, por exemplo.

Emaranhamento e interdependência são elementos vívidos na obra de Steegmann Mangrané, aqui materializando-se na junção de um elemento orgânico e um corpo estranho para compor uma rede. A familiaridade dessa forma evoca uma teia, um ecossistema reconhecível, lembrando-nos que corpos estranhos e o contato com eles podem ser usados para construir um lar se a pessoa abrir espaço para hospedá-los e depender deles.

Daniel Steegmann Mangrané

[16] *Morfogenesis-Cripsis*, 2022

Desenhos de parede em aquarela e gravetos de madeira
Dimensões variáveis

Foto: Sebastiano Pellion di Persano

[16] *Morfogenesis-Cripsis*, 2022

Watercolor wall drawings, wood sticks
Dimensions variable

Photo: Sebastiano Pellion di Persano

DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ (1977) mora e trabalha no Rio de Janeiro. Sua pesquisa é composta por experimentos sutis, mas rudimentares, que questionam a relação entre linguagem e o mundo. Embora sejam, antes de tudo, conceituais, suas instalações mobilizam a imaginação do espectador e mostram uma forte preocupação com a existência de tudo o que vemos, mas, principalmente, de tudo o que não vemos. Em cada composição intrincada de Steegmann Mangrané, podemos sentir que, longe de serem distintos, o orgânico e o geométrico, o vital e o abstrato se definem mutuamente.

DANIEL STEEGMANN MANGRANÉ (b.1977) lives and works in Rio de Janeiro. His research is composed of subtle yet crude experiments that question the relationship between language and the world. Although primarily conceptual, his installations engage with the imagination of the spectator and exhibit a strong concern with the existence of everything we see, but especially of everything that we do not see. In each of Steegmann Mangrané’s intricate compositions, we get to experience that, far from being distinct, the organic and the geometric, the vital and the abstract, define each other.



Forensic Architecture / Forensic Oceanography

Forensic Architecture e Forensic Oceanography

[17] *The Crime of Rescue – The Iuventa Case*
[O crime de resgate – O caso Iuventa], 2018
Vídeo, 33'

Equipe do projeto na Forensic Oceanography:
Charles Heller, Lorenzo Pezzani, Rossana Padeletti,
Richard Limeburner.

Equipe do projeto na Forensic Architecture: Nathan
Su, Christina Varvia, Eyal Weizman, Grace Quah.
Produzido com o apoio da Borderline Europe, a
plataforma WatchTheMed e a Transmediale

Forensic Oceanography é um projeto iniciado por
Charles Heller e Lorenzo Pezzani na agência Forensic

Forensic Architecture
and Forensic Oceanography
[17] *The Crime of Rescue – The
Iuventa Case*, 2018
Vídeo, 33'

Project team Forensic Oceanography:
Charles Heller, Lorenzo Pezzani, Rossana
Padeletti, Richard Limeburner. Project
Team Forensic Architecture: Nathan Su,
Christina Varvia, Eyal Weizman, Grace
Quah. Produced with the support of
Borderline Europe, the WatchTheMed
platform and Transmediale

Forensic Oceanography is a project
initiated within the Forensic Architecture
agency by Charles Heller and Lorenzo
Pezzani, in the wake of the Arab uprisings
of 2011. It seeks to critically investigate

the militarized border regime imposed by European states across the EU's maritime frontier, analyzing the political, spatial and aesthetic conditions that have turned the waters of the Mediterranean Sea into a deadly liquid for the illegalized migrants seeking to cross it. The seas have been carved up into a complex jurisdictional space which allows states to extend police operations beyond the limits of their territory, as well as halt attempts by migrants to seek refuge in Europe. This constitutes a maneuver to retract themselves from obligations such as rescuing vessels in distress, as well as to delegitimize and criminalize rescue NGOs in the aim of blocking them from extending goodwill and hospitality.

Forensic Oceanography has sought to locate particular incidents within the legal architecture of the EU's maritime frontier, so as to determine responsibility for them. *The Crime of Rescue – The Iuventa Case* reports one of such incidents. On 2 August, the ship *Iuventa* of the German NGO Jugend Rettet ('Youth Rescue') was seized by the Italian judiciary under suspicion of "aiding and abetting illegal immigration" and collusion with smugglers. The video presented here offers a counter-investigation of the authorities' version of the events, and a refutation of their accusations. While the latter operate by decontextualising factual elements and recombining them into a spurious chain of events, this analysis attempts instead to cross-reference all elements of evidence into a coherent spatiotemporal model. This video has been part of the legal defence of Jugend Rettet. The *Iuventa* remains to this day under custody of the Italian police in the port of Trapani, Sicily.

Forensic Oceanography
[18] *Liquid Traces – The Left-
to-Die Boat Case*, 2014
Vídeo, 17'

Project team: Charles Heller, Lorenzo
Pezzani, Richard Limeburner,
Samaneh Moafi, Rossana Padeletti.
Produced within the frame of Forensic
Architecture with the support of the
House of World Cultures (HKW).

Architecture na esteira das insurreições árabes de 2011. Seu objetivo é fazer uma investigação crítica do regime militarizado imposto pelos Estados europeus na fronteira marítima da União Europeia (UE), analisando as condições políticas, espaciais e estéticas que transformaram o Mar Mediterrâneo em águas mortais para migrantes ilegais que tentam atravessá-lo. O mar foi subdividido em um espaço jurisdicional complexo, que permite aos Estados estender operações policiais além dos limites de seu território e impedir as tentativas de migrantes de buscar refúgio na Europa. Trata-se de uma manobra para se isentarem de obrigações, como a de resgatar embarcações em perigo, bem como para deslegitimar e criminalizar as ONGs de resgate, com o objetivo de impedi-las de oferecer ajuda humanitária e hospitalidade.

O projeto Forensic Oceanography busca localizar incidentes específicos dentro da arquitetura jurídica da fronteira marítima da UE, de modo a determinar sua responsabilidade. *The Crime of Rescue – The Iuventa Case* relata um desses incidentes. Em 2 de agosto, o navio *Iuventa*, da ONG alemã Jugend Rettet ("Resgate de Jovens"), foi apreendido pela Justiça italiana sob suspeita de "ajudar e favorecer a imigração ilegal" e de conluio com contrabandistas. O vídeo apresenta uma "contrainvestigação" contestando a versão das autoridades sobre os eventos e uma refutação de suas acusações. Enquanto a versão oficial descontextualiza elementos factuais e os recombina em uma cadeia espúria de eventos, nossa análise busca cruzar todas as provas em um modelo espaço-temporal coerente. O vídeo fez parte da defesa jurídica da Jugend Rettet. O *Iuventa* permanece até hoje sob custódia da polícia italiana no porto de Trapani, na Sicília.

Forensic Oceanography

[18] *Liquid Traces – The Left-to-Die Boat Case* [Vestígios líquidos – O caso do barco largado para morrer], 2014
Vídeo, 17'

Equipe do projeto: Charles Heller, Lorenzo Pezzani,
Richard Limeburner, Samaneh Moafi, Rossana

Padeletti. Produzido sob a estrutura da Forensic Architecture com o apoio da House of World Cultures (HKW).

Forensic Oceanography é um projeto iniciado por Charles Heller e Lorenzo Pezzani na agência Forensic Architecture na esteira das insurreições árabes de 2011. Seu objetivo é fazer uma investigação crítica do regime militarizado imposto pelos Estados europeus na fronteira marítima da União Europeia (UE), analisando as condições políticas, espaciais e estéticas que transformaram o Mar Mediterrâneo em águas mortais para migrantes ilegais que tentam atravessá-lo. O mar foi subdividido em um espaço jurisdicional complexo, que permite aos Estados estender operações policiais além dos limites de seu território e impedir as tentativas de migrantes de buscar refúgio na Europa. Trata-se de uma manobra para se isentarem de obrigações, como a de resgatar embarcações em perigo, bem como para deslegitimar e criminalizar as ONGs de resgate, com o objetivo de impedi-las de oferecer ajuda humanitária e hospitalidade.

O projeto Forensic Oceanography busca localizar incidentes específicos dentro da arquitetura jurídica da fronteira marítima da UE, de modo a determinar sua responsabilidade. Um desses incidentes é relatado neste vídeo, que apresenta uma síntese do caso “Barco largado para morrer”. Em março de 2011, 72 passageiros deixaram a costa líbia em direção à Itália a bordo de um pequeno bote de borracha por ocasião da intervenção militar da OTAN na Líbia. Apesar de vários sinais de socorro informando sua localização, bem como repetidas interações com pelo menos um helicóptero e um navio militares, eles foram deixados à deriva por 14 dias. Como consequência da inação de todos os atores estatais envolvidos, apenas nove dos passageiros sobreviveram. Ao correlacionar seus testemunhos aos dados de ventos e correntes marítimas, bem como imagens de satélite, a Forensic Oceanography reconstruiu os vestígios desse evento, produzindo um relatório que serviu de base para diversas ações na Justiça.

Forensic Oceanography is a project initiated within the Forensic Architecture agency by Charles Heller and Lorenzo Pezzani, in the wake of the Arab uprisings of 2011. It seeks to critically investigate the militarized border regime imposed by European states across the EU’s maritime frontier, analyzing the political, spatial and aesthetic conditions that have turned the waters of the Mediterranean Sea into a deadly liquid for the illegalized migrants seeking to cross it. The seas have been carved up into a complex jurisdictional space which allows states to extend police operations beyond the limits of their territory, as well as halt attempts by migrants to seek refuge in Europe. This constitutes a maneuver to retract themselves from obligations such as rescuing vessels in distress, as well as to delegitimize and criminalize rescue NGOs in the aim of blocking them from extending goodwill and hospitality.

Forensic Oceanography has sought to locate particular incidents within the legal architecture of the EU’s maritime frontier, so as to determine responsibility for them. One of such incidents is reported in this video, which offers a synthesis of “Left-to-die boat” case. In March 2011, 72 passengers left the Libyan coast heading in the direction of Italy on board a small rubber boat at the time of NATO’s military intervention in Libya. Despite several distress signals relaying their location, as well as repeated interactions with at least one military helicopter and a military ship, they were left to drift for 14 days. As a result of the inaction of all state actors involved, only nine of the passengers survived. By combining their testimonies with wind and sea-current data as well as satellite imagery, Forensic Oceanography reconstructed the liquid traces of this event, producing a report that served as the basis of several legal complaints.

Forensic Architecture
[19] *The Beirut Port Explosion*, 2020
Video, single channel, 12’
In partnership with Mada Masr
Forensic Architecture project team:

Samaneh Moafi (Researcher-in-Charge),
Kishan San, Nicholas Masterton, Ismael
Haidar, Leshla Y., Leila Sibai, Lachlan
Kermode, Lola Conte, Robert Trafford

Extended team: Gareth Collett
CBE (Explosives Expert)

Just after 6pm on 4 August 2020, an explosion ripped through the port of Beirut. Around 2,750 tonnes of ammonium nitrate stored within a government warehouse had reportedly detonated, killing more than two hundred people, wounding over 6,500, and destroying large parts of the city, leaving thousands more homeless. In partnership with Egyptian independent media outlet Mada Masr, Forensic Architecture examined open source documents and employed spatial and architectural analysis to provide a timeline and a 3D model of the warehouse to help investigate the events of that day.

Using images and videos shared online by witnesses of the blast and available reports about the smoke, fires, and explosions, FA was able to geolocate each piece of footage and situate it within a 3D model of the city. Because smoke plumes are continuously transforming, their colour, location and form could be assessed to provide critical information about the nature and placement of burning and detonated goods within the warehouse and about the timing and trajectory of the explosions.

In consideration of international regulations, particularly those pertaining to the storage of ammonium nitrate alongside combustible materials, the investigation brought into question multiple layers of state negligence. Inquiries into the incident conducted by Lebanese authorities, as well as the U.S., France, and other countries, have yet to hold anyone to account for one of the largest non-nuclear explosions in history. The 3D model of the warehouse created by FA remains accessible online as a downloadable open-source resource, which can be used and further developed by researchers and civil society groups continuing to investigate the case.

Forensic Architecture

[19] *The Beirut Port Explosion* [A explosão do porto de Beirute], 2020, Vídeo de canal único, 12’

Em parceria com Mada Masr

Equipe do projeto da Forensic Architecture:
Samaneh Moafi (pesquisadora responsável), Kishan San, Nicholas Masterton, Ismael Haidar, Leshla Y., Leila Sibai, Lachlan Kermode, Lola Conte, Robert Trafford

Equipe estendida: Gareth Collett, comandante da Ordem do Império Britânico (especialista em explosivos)

Pouco depois das 18h de 4 de agosto de 2020, uma explosão atingiu o porto de Beirute. Cerca de 2.750 toneladas de nitrato de amônio armazenado em um depósito do governo teriam sido detonadas, matando mais de duzentas pessoas, ferindo mais de 6.500 e destruindo grandes partes da cidade, deixando milhares de desabrigados. Em parceria com o veículo de imprensa independente do Egito Mada Masr, a Forensic Architecture examinou documentos de acesso livre e empregou análises espaciais e arquitetônicas para fornecer uma linha do tempo e um modelo 3D do armazém, visando ajudar a investigação dos eventos daquele dia.

Usando imagens e vídeos compartilhados na internet por testemunhas da explosão e relatórios disponíveis sobre a fumaça, os incêndios e as explosões, a FA conseguiu determinar a geolocalização de cada sequência filmada e situá-las em um modelo 3D da cidade. Como as nuvens de fumaça se transformam constantemente, sua cor, localização e forma poderiam ser avaliadas para fornecer informações críticas sobre a natureza e a localização da carga em chamas ou detonada dentro do depósito e sobre a cronologia e trajetória das explosões.

Considerando as normas internacionais, especialmente aquelas relativas ao armazenamento de nitrato de amônio junto a materiais combustíveis,

a investigação levantou vários níveis de negligência do Estado. As investigações sobre o incidente conduzidas pelas autoridades libanesas, bem como pelos EUA, França e outros países, ainda não responsabilizaram ninguém por uma das maiores explosões não nucleares da história. O modelo 3D do depósito criado pela FA continua disponível online como recurso livre para download e pode ser usado e desenvolvido por pesquisadores e grupos da sociedade civil que continuam investigando o caso.

FORENSIC ARCHITECTURE é uma agência de pesquisa fundada em 2010 e sediada na Goldsmiths, University of London. Conduz investigações avançadas espaciais e de mídia em casos de violação de direitos humanos em parceria com e em prol de comunidades afetadas por violência política, organizações de direitos humanos, promotores internacionais, grupos de justiça ambiental e organizações de imprensa.

FORENSIC ARCHITECTURE is a research agency, founded in 2010 and based at Goldsmiths, University of London. It undertakes advanced spatial and media investigations into cases of human rights violations, with and on behalf of communities affected by political violence, human rights organizations, international prosecutors, environmental justice groups, and media organizations.



Franziska Pierwoss

[20] *No Vale do Colono, 2022*

Mixed media / LED panel

250 × 120 cm

140 × 120 × 60 cm

3 pieces of 90 cm each

Commissioned for *A Casa é Sua: Migração e bos(t)ipitalidade fora do lugar*

Photo from Trip Advisor: Siedlertal restaurant, Pomerode, Brazil

[20] *No Vale do Colono, 2022*

Técnica mista / painel LED

250 × 120 cm

140 × 120 × 60 cm

3 peças de 90 cm cada

Comissionada para *A Casa é Sua: Migração e bos(t)ipitalidade fora do lugar*

Foto do Trip Advisor: Restaurante Siedlertal, Pomerode, Brasil

Siedlertal é o nome de um restaurante de comida alemã em Santa Catarina, no sul do Brasil. Em turnê de campanha de 2018, o então candidato à presidência foi comer uma refeição no restaurante da pequena cidade de Pomerode, marcada pela imigração alemã e pediu pato com repolho roxo e batatas. Pomerode, cidade com a maior população de etnia alemã do Brasil, é também um dos redutos eleitorais mais entusiasmados do presidente – mais de 87 por cento de seus eleitores votaram no conservador de direita em 28 de outubro de 2018.

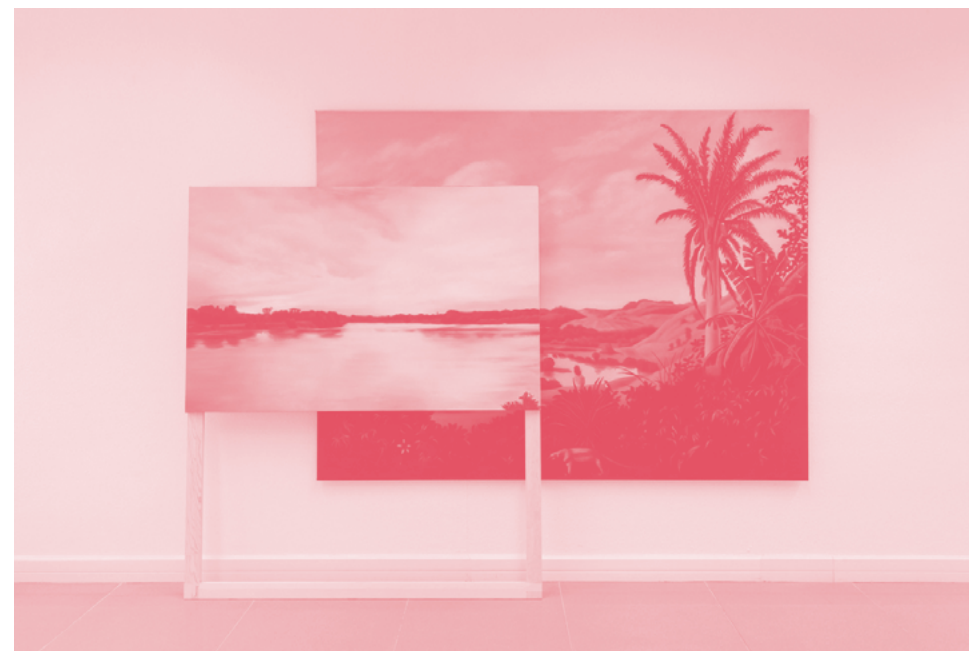
Desde a emigração alemã do século XIX, cerca de 220 mil alemães vieram para o Brasil entre 1824 e 1945 e, segundo diversas fontes, cerca de 10% da população brasileira tem ancestrais alemães. Inicialmente convidados pelas elites brancas brasileiras para reverter a marca afro-brasileira no país e se fixar em áreas indígenas, os imigrantes alemães logo foram criticados pela população brasileira por sua não integração e guetização étnica. A mesma crítica com a qual muitos na Alemanha – migrantes de origem árabe – têm sido confrontados, principalmente desde 2015. Ironicamente, a relutância em aprender e usar o idioma local tem um papel central no argumento contra o migrante em ambos os casos. Ao mesmo tempo, como de costume, os hóspedes trazem sua comida para os dois países, para o Brasil e para a Alemanha, respectivamente, abrem restaurantes de cozinha típica alemã ou árabe e, por sua vez, passam a receber o anfitrião.

Siedlertal is the name of a restaurant serving German cuisine in Santa Catarina, Brazil. During his campaign tour in 2018, the current Brazilian President visited the restaurant in the small town of Pomerode, marked by German immigrants for dinner and ordered duck with red cabbage and potatoes. Pomerode, the city with the largest ethnic German population in Brazil is also one of the electoral districts with great enthusiasm for this presidential candidate - over 87 percent voted there on 28 October 2018 for the right-wing conservative candidate.

Starting from German emigration in the 19th century, about 220,000 Germans went to Brazil between 1824 and 1945, and according to various sources, about 10 percent of the Brazilian population has German ancestors. Initially invited by Brazilian white elites to counter the Afro-Brazilian imprint of the country and settle in indigenous areas, German immigrants were soon criticized by the Brazilian public for their lack of integration and ethnic ghettoization. The very same criticism with which many people in Germany have been confronted in particular since 2015 - people with an Arab migrant background. Ironically, the unwillingness to learn and use the local language plays a central role in the argument against the migrant in both cases. And at the same time, as usual the guests bring their food to both countries, to Brazil and Germany respectively, open restaurants with typical German or Arabic cuisine, and in turn start to host the host.

FRANZISKA PIERWOSS (1981) é artista alemã que vive entre Berlim e Beirute e trabalha com performance e instalação. Atua também como organizadora e criadora de diversos projetos culturais. Desde 2014, Pierwoss vem colaborando com Sandra Teitge na encenação de performances relacionadas a refeições históricas, envolvendo artistas, chefs amadores, escritores e pesquisadores que investigam cardápios históricos e seu contexto, afirmando a dimensão política da culinária.

FRANZISKA PIERWOSS (b.1981) is a German artist based between Berlin and Beirut, working with performance and installation. She also works as an organizer and initiator of various cultural projects. Since 2014, Pierwoss has been collaborating with Sandra Teitge on staging performances related to historical meals, which involve artists, amateur chefs, writers, and researchers who investigate historical menus and their context, affirming the political dimension of the culinary.



Gabriela Bettini

[21] *Pernambuco / San Rafael de las Flores*, 2018

Oil on linen canvas and acrylic on wall
150 × 200, 200 × 100, 50 × 140 cm

[22] *Pernambuco / Maranhão*, 2018

Oil on linen canvas on wooden stretcher
90 × 140, 150 × 200 cm

[23] *Aquella tierra formada por tantos pedazos*, 2017

Oil on linen canvas on wooden stretcher
65 × 55 cm each

[21] *Pernambuco / San Rafael de las Flores*, 2018

Óleo sobre tela de linho e acrílica sobre parede
150 × 200, 200 × 100, 50 × 140 cm

[22] *Pernambuco / Maranhão*, 2018

Óleo sobre tela de linho em chassi de madeira
90 × 140, 150 × 200 cm

[23] *Aquella tierra formada por tantos pedazos*, 2017

Óleo sobre tela de linho
65 × 55 cm cada

Em *Paisajes de excepción* (Paisagens de exceção), Gabriela Bettini cria composições de paisagens que ela alinha ou sobrepõe. O que conecta essas imagens são os temas de ecologia, território, colonialismo e ativismo. Por um lado, a artista recria paisagens pintadas por viajantes europeus na América, como Frans Post, pinturas que sintetizavam as infinitas oportunidades percebidas por aqueles navegadores. Por outro, pinta imagens retratando lugares que testemunharam tensões e tragédias, notadamente feminicídios de ativistas ambientais que lutam contra a exploração dos recursos naturais. Esse deslocamento visual entre épocas e geografias também ocorre entre o que é visto e o que é representado, pois essas paisagens aparentemente tranquilas carregam fortes referências ao modo como foram (e ainda são) palco da manifestação da hostilidade dos ocupantes.

In *Paisajes de excepción*, Gabriela Bettini creates compositions of landscapes she aligns or overlays. What connects these images are themes of ecology, territory, colonialism and activism. On the one hand, the artist recreates landscapes by European travelers in America such as Frans Post, paintings that epitomized infinite opportunities as perceived by these navigators. On the other hand, she paints images depicting sites that have witnessed tensions and tragedies, namely the femicides of environmental activists fighting the exploitation of natural resources. This visual displacement across epochs and geographies also occurs between what is seen and what is represented, as these seemingly quiet landscapes carry heavy references to the way they were (and still are) the stage for the manifestation of the occupiers' hostility.



Gui Mohallem

[24] *Tcharafna*, 2014
Video, single channel
17'37"

“Tcharafna” means “nice to meet you” in Arabic. Gui Mohallem’s video was filmed in 2012 during his first trip to Lebanon, his father’s native country, where he aimed to investigate his family, as his father had immigrated to Brazil 60 years earlier. In the comfort and warmth of Lebanese hospitality, narratives of migration are unearthed, and memories revived and shared, while stories are transmitted from one generation to another.

[24] *Tcharafna*, 2014
Vídeo de canal único
17'37"

“Tcharafna” significa “muito prazer” em árabe. O vídeo de Gui Mohallem foi filmado em 2012 durante a primeira viagem que fez ao Líbano, terra natal de seu pai, com o intuito de investigar sua família, já que o pai havia imigrado para o Brasil sessenta anos antes. No conforto e aconchego da hospitalidade libanesa, narrativas de migração são reveladas, memórias são revividas e compartilhadas, enquanto histórias são transmitidas de uma geração a outra.

GABRIELA BETTINI (1977) é artista espanhola de origem argentina. Tendo como ponto de partida a história da pintura e a representação da paisagem – observando como esse meio tem sido usado para reforçar as ideias que estão na base da hegemonia ocidental –, seus interesses atuais concentram-se no estudo da primeira colonização cultural e como ela se relaciona com seu legado no presente.

GABRIELA BETTINI (b.1977) is a Spanish artist of Argentinian background. Using the history of painting and the representation of landscape as her point of departure – observing how this medium has been used to reinforce the ideas that form the basis of Western hegemony – her current interests lie in the study of the first cultural colonialization and how it relates to its present-day legacy.

GUI MOHALLEM (1979) é artista brasileiro de ascendência libanesa radicado no Brasil. Questões de pertencimento e identidade permeiam a obra de Mohallem há algum tempo. Após uma residência de seis semanas no Líbano, concedida a ele pelo Programa de Intercâmbio e Difusão Cultural do Ministério da Cultura do Brasil em 2012, o artista entrou em contato direto com aspectos do exílio e, a partir disso, passou a compreender suas próprias origens e alguns dos traços de identidade de membros de sua família.

GUI MOHALLEM (b.1979) is a Brazilian artist, of Lebanese descent, based in Brazil. Questions of belonging and identity have permeated Mohallem’s work for some time. After a six-week residency in Lebanon, awarded to him by the Brazilian Ministry of Culture’s Cultural Exchange and Diffusion Program in 2012, the artist came into direct contact with aspects of exile, upon which he grew to understand his own origins and some of the identity traits of family members.



Khalil Rabah's work is part of his larger project entitled *The Palestinian Museum of Natural History and Humankind*. Founded in 1995, and taking the historical and geopolitical context of Palestine as a point of departure, the Museum is an institution that produces and presents artifacts and artworks dating from prehistory to the present-day. This long-term project sets out to disrupt iconic representations of Palestine, and illustrates the artist's ongoing inquiry into the ways in which history is socially constructed through material embedded in identity and culture. One of the works on display at the museum reads "Welcome to Vila Nova Palestina", referring to a camp occupied by 7,000 displaced Brazilians located in São Paulo and established in 2014 on a plot of vacant land. While the banner's text is a clear indication of hospitality, it also evidently refers to the harsh and hostile conditions endured in refugee camps. This idiosyncrasy marks the globalization of the condition of a Palestinian camp, its impermanence and precariousness, across borders and nations.

A obra de Khalil Rabah integra um projeto maior intitulado *The Palestinian Museum of Natural History and Humankind* (Museu Palestino de História Natural e da Humanidade). Fundado em 1995, tendo como ponto de partida o contexto histórico e geopolítico da Palestina, o museu é uma instituição que produz e apresenta artefatos e obras de arte datados da pré-história até os dias atuais. Esse projeto de longo prazo propõe romper com as representações icônicas da Palestina e ilustra a investigação contínua do artista sobre as maneiras como a história é socialmente construída por meio de materiais incorporados à identidade e à cultura. Em uma das obras expostas no museu, está escrito "Bem vindo Vila Nova Palestina", referindo-se a um acampamento ocupado por 7 mil brasileiros desalojados, estabelecido em um terreno baldio em São Paulo, em 2014. Embora o texto da faixa seja uma clara indicação de hospitalidade, ele também se refere, evidentemente, às condições adversas e hostis enfrentadas nos campos de refugiados. Essa idiosincrasia marca a globalização das condições de um campo palestino, de sua impermanência e precariedade, entre fronteiras e nações.

Khalil Rabah

[25] *Bem vindo Vila Nova Palestina, 2017*

Madeira, impressão em flex

240 × 320 cm

Cortesia do artista e da Sfeir-Semler Gallery Beirute/Hamburgo

[25] *Bem vindo Vila Nova Palestina, 2017*

Wood, print on flex

240 × 320 cm

Courtesy of the artist and Sfeir-Semler Gallery Beirut / Hamburg

KHALIL RABAH (1961) é artista palestino radicado em Ramallah. Emergindo a partir de seu profundo envolvimento e sua formação em arquitetura, suas obras buscam apresentar uma visão alternativa, que desafia as percepções e expectativas do público. O artista reflete sobre diferentes metodologias, baseando-se nelas para se envolver com os temas de deslocamento, memória e identidade, examinando a relação entre pessoas e seus arredores, bem como a natureza do sofrimento humano global.

KHALIL RABAH (b.1961) is a Palestinian artist based in Ramallah. Emerging from his deep involvement and background in architecture, his works aim to provide an alternative vision that challenges public perceptions and expectations. He reflects and draws on different methodologies to engage with themes of displacement, memory and identity, examining the relationship between humans and their surroundings as well as the nature of global human suffering.



Laura Lima

[26] *Paulistano*, 2011

Cadeira de rodas
100 × 100 × 80 cm

[27] *Breuer*, 2011

Cadeira de rodas
90 × 110 × 80 cm

[28] *Bertoia*, 2011

Cadeira de rodas
85 × 84 × 110 cm

Cortesia da artista e A Gentil Carioca.

[26] *Paulistano*, 2011

Wheelchair
100 × 100 × 80 cm

[27] *Breuer*, 2011

Wheelchair
90 × 110 × 80 cm

[28] *Bertoia*, 2011

Wheelchair
85 × 84 × 110 cm

Courtesy of the artist
and A Gentil Carioca.

The human body plays a central role in Laura Lima's works. She invests it as a tool, a theme, and makes it occupy the exhibition space. By doing so, she invites the viewers to exit the realm of the exhibition and enter a world of fantasy, one that can sometimes be eerie. In her wheelchairs, Lima transforms iconic modernist chairs by the likes of Mackintosh, Breuer, and Mies van der Rohe into wheelchairs, denouncing the vulnerability and shortcomings of the Western project of modernity that has spread all across the world. By hacking these chairs to include disabled visitors, Lima augments their functional value in the form of a gesture of care and hospitality. The work literally becomes a potential host, the exhibition a place of hospitality, welcoming all guests.

O corpo humano ocupa um papel central nas obras de Laura Lima. Ela o utiliza como ferramenta, como tema, e o faz ocupar o espaço da exposição. Dessa forma, convida os espectadores a saírem do universo da exposição e entrarem em um mundo de fantasia, que às vezes pode ser sombrio. Em Cadeiras de rodas, Lima transforma cadeiras modernistas emblemáticas de nomes como Mackintosh, Breuer e Mies van der Rohe em cadeiras de rodas, denunciando a vulnerabilidade e as falhas do projeto ocidental de modernidade que se espalhou por todo o mundo. Ao interferir nessas cadeiras para incluir visitantes com deficiência, Lima amplia seu valor funcional na forma de um gesto de cuidado e hospitalidade. A obra torna-se, literalmente, uma possível anfitriã, e a exposição, um local de hospitalidade, acolhendo todos os convidados.

LAURA LIMA (1971) é artista brasileira que vive e trabalha no Rio de Janeiro. O conjunto de sua obra desafia padrões e classificações convencionais da arte ao interligar arte performática, pintura e escultura. Nos últimos vinte anos, tem questionado a forma como a arte é vista e recebida, transgredindo continuamente as fronteiras entre meios, espécies, corpos e espaços.

LAURA LIMA (b.1971) is a Brazilian artist who currently lives and works in Rio de Janeiro. Lima's body of work challenges conventional art standards and classifications by intertwining performance art, painting and sculpture. Over the past 20 years, she has constantly questioned the way art is looked at and received, by continuously transgressing boundaries between mediums, species, bodies and spaces.



Louise Botkay

[29] *Um filme para Ehuana*, 2017

Vídeo, 15'

A floresta tropical do norte da Amazônia abriga uma comunidade Yanomami, tribo indígena de caçadores e agricultores que só recentemente foi exposta a sociedades não indígenas. Ainda relativamente isolados, os Yanomamis vivem nas florestas tropicais e montanhas do norte do Brasil e sul da Venezuela. Hoje, estão mais do que nunca ameaçados pela violência política, pela exploração econômica e pelas mudanças climáticas. Botkay ficou algum tempo hospedada com Ehuana Yaira e sua família, no coração da floresta. Seu filme oferece um olhar feminino sobre o mundo das indígenas Yanomami contemporâneas.

[29] *Um Filme para Ihuana*, 2017

Vídeo, 15'

The tropical rainforest of Northern Amazonia is home to a Yanomami community, an indigenous tribe of hunter-agriculturists, who have only recently been exposed to non-indigenous societies. Still relatively isolated, they live in the rainforests and mountains of northern Brazil and southern Venezuela. Today, the Yanomamis are more than ever threatened by political violence, economic exploitation and climate change. Botkay spent time with Ehuana Yaira and her family, as their guest, in the heart of the forest. Her film offers a feminine gaze into the female world of contemporary Indian Yanomami women.

LOUISE BOTKAY (1978) é artista visual e cineasta franco-brasileira que vive e trabalha entre o Rio de Janeiro e Paris. Botkay fotografa e filma usando celular, câmeras de vídeo e filmadoras Super 8, 16 mm e 35 mm, revelando os próprios filmes manualmente. Seus filmes, permeados de silêncio e rodados em países como Haiti, Congo, Níger, Chade, Holanda, França e Brasil, abordam o sincretismo cultural no contexto pós-colonial, explorando as formas como o recurso fílmico revela o visível.

LOUISE BOTKAY (b.1978) is a French-Brazilian visual artist and filmmaker who lives and works between Rio de Janeiro and Paris. Botkay makes photos and films using cell phone, video and Super 8, 16 mm and 35 mm film cameras, developing the film herself manually. Her films, permeated by silence and shot in countries like Haiti, Congo, Niger, Chad, the Netherlands, France and Brazil, approach cultural syncretism in postcolonial contexts, exploring the ways in which the filmic device unveils the invisible.



Marcos Chaves

[30] *Let's have a date in SAARA?*, 2022

1. Date palm, steel plaque, sound intervention

Location: Praça do Mascate, SAARA

2. Steel plaque

Location: Paço Imperial

3. Sound intervention

Location: Paço Imperial restroom

A permanent site-specific public art intervention in collaboration with Rádio SAARA, in SAARA (Center of Rio de Janeiro) commissioned by the Goethe-Institut to artist Marcos Chaves as part of the project *A Casa é Sua: Migração e bos(ti)pitalidade fora do lugar*, 2022

Support: Nara Roesler Gallery

[30] *Vamos comer uma tâmara no SAARA?*, 2022

1. Tamareira, placa de aço, intervenção sonora

Localização: Praça do Mascate, SAARA

2. Placa de aço

Localização: Paço Imperial

3. Intervenção sonora

Localização: Paço Imperial banheiro

Uma intervenção permanente de arte pública *site specific* em colaboração com a Rádio SAARA, no SAARA (Centro do Rio de Janeiro) encomendada pelo Goethe-Institut ao artista Marcos Chaves para o projeto *A casa é sua: migração e bos(ti)pitalidade fora do lugar*, 2022

Apoio: Galeria Nara Roesler

Comissionada para esta exposição, a intervenção de arte pública de Marcos Chaves consistiu em plantar uma tamareira “migrante” na única praça triangular do Saara – ou a SAARA, sigla da Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega –, região do Rio de Janeiro onde muitos imigrantes do Oriente Médio se fixaram no início do século XX. Forte símbolo de generosidade e fertilidade, a tamareira será instalada entre as palmeiras do local, transformando a praça em uma área de hospitalidade, assim como o SAARA cresceu para se tornar um importante polo de varejo, onde comerciantes de origens diversas trabalham lado a lado, com tolerância e aceitação. Visualmente similares, a tamareira e as palmeiras locais têm origens e propriedades muito diferentes. A tamareira é uma árvore que cresce em oásis de desertos, considerada sagrada por todas as religiões, conforme mencionado no Alcorão, na Bíblia e em provérbios persas e retratado em inscrições egípcias. Pode levar de cinco a oito anos após o plantio para dar frutos, tendo tempo suficiente para se adaptar ao novo e estranho ambiente. No solo, circundando seu tronco, está instalada uma placa com a inscrição de uma frase em português, inglês e árabe. A água da chuva drenará através das letras ocas, que formam a frase “Vamos comer uma tâmara no SAARA?”, para irrigar as raízes da árvore. Com significados muito diferentes em cada idioma, a frase reflete com humor os erros típicos cometidos por iniciantes em um idioma estrangeiro.

No mesmo espírito desta intervenção pública, e paralelamente a ela, Chaves colaborou com a Rádio Saara em uma intervenção sonora pública, em que convidou os artistas participantes da exposição a apresentarem frases, provérbios ou expressões no idioma de sua escolha. Essas contribuições foram compiladas e veiculadas em português pela rádio nas ruas da Saara durante o período da exposição. Embora tenham sido solicitadas frases relacionadas à tamareira e seu papel na história ou provérbios

Commissioned for this exhibition, Marcos Chaves' public art intervention consisted of planting a “migrant” date palm in Praça do Mascate, the only triangle-shaped square in SAARA (an acronym for Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, which translates to “Society of Friends of the Surroundings of Alfândega street”), an area of Rio de Janeiro where many immigrants from the Middle East settled at the beginning of the 20th century. A strong symbol of generosity and fertility, this date palm will settle amongst already-existing local palm trees, turning the square into an area of hospitality, just as SAARA has grown to become an important retail hub where merchants from diverse backgrounds work side by side in tolerance and acceptance. Visually similar, the date palm and local palm trees have very different origins and properties. The date palm is a tree which grows in the oasis of deserts, considered sacred by all religions as mentioned in the Koran, the Bible, in Persian proverbs and depicted in Egyptian inscriptions. Before being genetically modified, the date palm used to take 80 to 90 years to bear fruit after being planted, giving it plenty of time to adapt to its new and alien environment. On the ground, around the trunk of the date palm, a plaque is installed inscribed with a sentence in Portuguese, English and Arabic. The three sentences craftily play on the words used in the different languages. In English, “Let’s have a date in SAARA?”, the word “date” refers to a social or romantic meeting, but phonetically it can be mistaken for the fruit that the date palm bears, hence the translation to Portuguese “Vamos Comer Uma Tâmara no SAARA” which literally translates to “Let’s eat a date in SAARA”. However, whereas SAARA refers to the market in central Rio, it can be interpreted phonetically as the Sahara desert, hence the translation in Arabic to لتلتقي في الصحراء, which literally translates to “Let’s meet in the desert”. As rainwater drains through the hollow letters to irrigate the palm’s roots, the statements, with very different meanings in each language, humorously reflect typical mistakes which can be made by beginners in a foreign language.

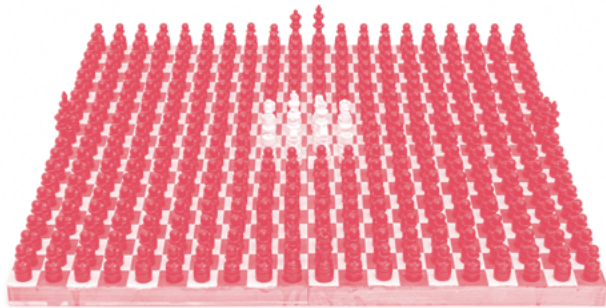
In the same spirit of this public intervention and alongside it, Chaves also collaborated with Rádio SAARA on a public

sound intervention, in which he compiled and recorded phrases, proverbs and idioms in his own voice, such as “those who plant dates don’t harvest them”, a saying which encourages actions beyond the self, as it takes date palm trees 80 to 90 years to bear fruit. These were recorded and broadcast in Portuguese on the radio through the streets of SAARA and for the length of the exhibition. Whereas the phrases are related to the date palm tree and its role in history, as well as to hospitality and the similarities and dissonances between languages, Chaves’ interest lays in the tension and provocation that some idioms can create.

ligados à hospitalidade e às semelhanças e dissonâncias entre idiomas, o interesse de Chaves reside na tensão e na provocação que algumas expressões podem criar.

MARCOS CHAVES (1961) é artista brasileiro radicado no Rio de Janeiro. Trabalhando com fotografia, instalação, vídeo, texto e som, Chaves muitas vezes se apropria de elementos corriqueiros do cotidiano, coloca-os em evidência e destaca o extraordinário que pode existir no lugar-comum. Sua produção dialoga com uma longa tradição de artistas que estudaram as relações entre imagem e linguagem escrita. Suas obras canalizam observações perspicazes e espirituosas da vida cotidiana, captando a ironia, a excentricidade e o absurdo que muitas vezes residem em detalhes que podem passar despercebidos.

MARCOS CHAVES (b.1961) is a Brazilian artist based in Rio de Janeiro. Working with photography, installation, video, texts and sound, Chaves often appropriates unexceptional elements of everyday life, puts them in the limelight and highlights the extraordinary that may inhabit the commonplace. His production engages with a longstanding tradition of artists who have studied the relationships between image and written language. His works channel insightful and witty observations from everyday life, capturing the irony, eccentricity and absurdity that often lies in details we might be missing.



No Martins

[31] *Suas amarras não me prendem, 2022*
Acrílica sobre tela [Acrylic paint on canvas]
300 × 300 cm

Questões de identidade, raça, injustiça e representatividade emergem na obra de No Martins, denunciando os abusos constantes sofridos pela comunidade negra, que permanecem até hoje na forma de mortes pela polícia, marginalização econômica e encarceramento em massa, entre outros. Esta pintura coloca o espectador em posição de observador direto de uma mulher encarcerada, consequentemente passando a ele um senso de responsabilidade. A mulher, porém, não retorna o olhar, inabalável e com a cabeça enterrada em uma pilha de livros; uma cena aparentemente dissociada por completo de sua realidade e que retrata uma forma de resistência contra o sistema penal falido e injusto e a estrutura da justiça criminal.

[32] *Para ver se dão valor, 2018*
Acrílica sobre notas de dólar
6 notas, 8 × 16 cm cada
Cortesia do artista e do Instituto Inclusartiz

As indústrias brasileiras contaram com a mão de obra de africanos explorados e oprimidos por séculos, tornando a escravidão o combustível da economia brasileira. Até hoje, a comunidade negra é perseguida

[31] *Suas amarras não me prendem, 2022*
Acrylic paint on canvas
300 × 300 cm

Questions of identity, race, injustice, and representation emerge in No Martins' work, denouncing the ongoing abuse suffered by the black community, which continues to this day through, but not limited to police killings, economic marginalization and mass incarceration. This painting, loosely translating to "Your bonds don't hold me", places the spectator in a position of direct observation of an incarcerated woman, consequently implicating them with a sense of responsibility. The woman however does not look back, unfazed and head buried in a pile of books; a scene seemingly completely dissociated from its reality and portraying a form of resistance against a failed and unjust penal system, and structure of criminal justice.

[32] *Para ver se dão valor, 2018*
Acrylic ink on US Dollar banknotes
6 banknotes, 8 × 16 cm each
Courtesy of the artist and
Instituto Inclusartiz

Brazil's industries have relied on labor provided by exploited and oppressed Africans for centuries, making slavery the fuel of the Brazilian economy. Up until today, the black community is still persecuted and tyrannized by modern-day fascist practices. By painting the faces of marginalized black characters on

money bills in this work loosely translated to 'to see if they'll value it', No Martins restores their dignity and humanity, imposing their presence where it was not previously recognized or valued. His storytelling is intertwined with the specificities of his chosen medium, using money bills as a reminder of the use of black bodies as currency during slavery.

[33] *Regras do jogo, 2021*
Chessboard
80 × 80 × 10 cm

Translating to 'Rules of the Game', the chessboard in this work represents Brazil, in which the 'court' is comprised solely of white pieces representing the small elite contingent of white people who hold control of the country's powers. The marginalized and starkly contrasting black pawns surround this privileged centre, portraying the urban geographies and power dynamics of a country deeply rooted in what is historically seen as the largest slavery regime in the world. Together with *Para ver se dão valor*, these works demonstrate Martins' integration of his work on canvas with other artistic media, including sculpture and painting on unconventional surfaces such as money bills, the artist describing how used objects contain a history of their own.

NO MARTINS (1987) é artista brasileiro radicado em São Paulo. Seu trabalho abrange pintura, performance e experimentação com objetos para investigar relações interpessoais e problematizar questões de territorialidade e racismo em relação à população negra do Brasil.

NO MARTINS (b.1987) is a Brazilian artist based in São Paulo, whose work encompasses painting, performance and experimenting with objects, to investigate interpersonal relations, and problematize issues of territorialism and racism towards the Brazilian black population.

e tiranizada por práticas fascistas modernas. Ao pintar rostos de personagens negros marginalizados em notas de dinheiro nesta obra, No Martins restaura sua dignidade e humanidade, impondo a presença deles onde antes não era reconhecida ou valorizada. Sua narrativa se entrelaça com as especificidades do meio escolhido, usando notas de dinheiro para se remeter ao uso de corpos negros como moeda durante a escravidão.

[33] *Regras do jogo, 2021*
Tabuleiro de xadrez
80 × 80 × 10 cm

O tabuleiro de xadrez desta obra representa o Brasil, onde a "corte" é composta por peças brancas, representando o pequeno contingente da elite branca que detém o controle dos poderes do país. Os peões negros, marginalizados e fortemente contrastantes, cercam esse núcleo privilegiado, retratando as geografias urbanas e a dinâmica de poder de um país profundamente enraizado naquele que é visto pela história como o maior regime de escravidão do mundo. As obras *Regras do jogo* e *Para ver se dão valor* mostram a integração do trabalho de Martins em tela com outros meios artísticos, inclusive escultura e pintura em superfícies não convencionais, como notas de dinheiro, em que o artista descreve como objetos usados contêm uma história própria.



Omar Mismar

[34] *Mundane Sparkles* [Centelhas do cotidiano], 2022
Intervenção sonora *site specific*

Comissionada para *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*

Mundane Sparkles é uma intervenção sonora encomendada ao artista Omar Mismar para *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*. Sensores de movimento foram instalados em todas as entradas do espaço da exposição no Paço Imperial para detectar a entrada de cada visitante durante toda a duração da mostra. O sensor emite um som conforme o visitante passa pelas entradas, com alto-falantes e cabos de extensão distribuídos discretamente por todo o espaço, garantindo que o aviso seja escutado em todas as galerias.

A obra alude aos sentimentos simultâneos e familiares de expectativa e ameaça que experimentamos quando a campainha toca: um amigo ou um estranho que, aparecendo na porta e produzindo um som, interrompe a monotonia

[34] *Mundane Sparkles*, 2022
Site-specific sound intervention

Commissioned for *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*

Mundane Sparkles is a sound intervention commissioned to artist Omar Mismar for *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*. Motion sensors have been installed at every entrance of the exhibition space at the Paço Imperial, to detect the entrance of each visitor throughout the duration of the show. The sensor emits a sound as a visitor walks through any of the entrances, with speakers and extenders discreetly distributed throughout the space ensuring that the announcement is heard in any of the galleries.

The work alludes to the simultaneous and familiar feelings of anticipation and threat experienced when a doorbell rings: a friend or a stranger, who, by showing up at the door and producing noise, interrupts the monotony of the day and categorically hails both the guest and the host. The intervention transposes this moment to *A Casa é Sua: Migração e*

hos(ti)pitalidade fora do lugar as a token that establishes the guest/host relation within the home setting, while admitting its volatile, hostile nature, for the doorbell is also a security measure. It is installed as an entry alert chime today by retail stores and businesses whose doors are typically open, but who still demand a signal of vigilance, a noise that greets potential clients, but more importantly, alerts against unwelcome guests, and sonically marks the entry into a guest/host relationship.

[35] *Schmitt, You and Me*, 2016-2017
HD Video, 54'

While living in Skowhegan, Maine, Mismar befriended the owner and manager of a local gun shop, who ended up taking him to a shooting range, and teaching him all about guns. Mismar then asked them to read excerpts from Carl Schmitt's 1932 text *The Concept of the Political* on camera from their shop. In it, Schmitt declares that the political can be reduced to the existential distinction (and conflict) between friend and enemy, based on the diversity and differences of identities and lives. Swinging between humor and gravity, *Schmitt, You and Me* addresses very current issues of xenophobia, racism and bigotry, and provides insights into the present geopolitical and social condition of hostility to the other, perceived as the enemy.

do dia e saúda categoricamente tanto o convidado quanto o anfitrião. A intervenção transpõe esse momento para *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* como um símbolo que estabelece a relação hóspede/anfitrião dentro do ambiente doméstico, enquanto admite sua natureza volátil e hostil. Pois a campainha é também uma medida de segurança, instalada hoje como sinal de alerta na entrada de lojas e empresas, cujas portas costumam estar abertas, mas que ainda precisam de uma sinalização de vigilância, um ruído que saúde possíveis clientes, mas, acima de tudo, alerte contra visitantes indesejados e marque sonoramente o início de um relacionamento convidado/anfitrião.

[35] *Schmitt, You and Me* [Schmitt, você e eu], 2016-2017
Vídeo HD, 54'

Quando morou em Skowhegan, Maine, Mismar fez amizade com o dono e o gerente de uma loja de armas de fogo local, que acabaram levando-o a um estande de tiro e lhe ensinando tudo sobre armas. Mismar pediu, então, que eles lessem trechos do texto de Carl Schmitt *O conceito do político*, de 1932, para a câmera, em sua loja. No texto, Schmitt declara que o político pode ser reduzido à distinção (e o conflito) existencial entre amigo e inimigo como consequência da diversidade e das diferenças de identidades e vidas. Alternando entre humor e seriedade, *Schmitt, You and Me* aborda questões muito atuais de xenofobia, racismo e intolerância e oferece insights sobre a atual condição geopolítica e social de hostilidade ao outro, percebido como inimigo.

OMAR MISMAR (1986) é artista interdisciplinar libanês radicado em Beirute. Seu trabalho explora o entrelaçamento da arte e da política e a estética da calamidade por meio de um interesse particular na dissimulação performática, no ensaio e na tradução.

OMAR MISMAR (b.1986) is a Lebanese interdisciplinary artist based in Beirut. His work explores the entanglement of art and politics and the aesthetics of disaster via a particular interest in performative obliqueness, rehearsal, and translation.

OPAVIVARÁ!



[36] *Bem comum*, 2021

Materiais diversos, água potável e pessoa

Comissionada para *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* como intervenção de arte pública ativada quatro vezes nas seguintes datas: 12 de junho, 19 de julho, 26 de junho e 3 de julho de 2021.

[36] *Bem Comum*, 2021

Mixed media, drinking water and people

Commissioned as part of *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar* as a public art intervention activated four times on the following dates: June 12, June 19, June 26 and July 3, 2021.

As the pandemic was ravaging Brazil and the number of homeless people dramatically increased in Rio de Janeiro, access to water became and remains an emergency. *Bem Comum* by art collective OPAVIVARÁ! was commissioned as part of exhibition *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*. Now finding its home on the patio of Paço Imperial for the length of the exhibition, the public mobile fountain was activated as an intervention over the course of several weekends, by circulating the streets of central Rio de Janeiro and distributing water to the homeless along the path of dried fountains such as the Fountain of Mestre Valentim.

This project was conceived in an urban pandemic context to meet the urgent need for access to water, which intensified with the increase of the homeless population. It is articulated around the history of the old public fountains that existed in the city of Rio de Janeiro and dialogues directly with the Fountain of Mestre Valentim, located in Praça XV, a popular square imbued with colonial history. This public intervention brings up the discussion on the global water crisis, with a local focus on the precarious situation in the state of Rio de Janeiro, triggering the debate on the universal right to water and a critique of the recent privatization of the state water supply company and sewage treatment, CEDAE.

Com a pandemia assolando o Brasil e o número de desabrigados aumentando dramaticamente no Rio de Janeiro, o acesso à água tornou-se uma emergência. *Bem comum*, do coletivo de arte OPAVIVARÁ!, foi encomendada como parte da exposição *A Casa é Sua: Migração e hos(ti)pitalidade fora do lugar*. Encontrando agora seu lar no pátio do Paço Imperial durante a exposição, a fonte pública móvel foi ativada como intervenção durante vários fins de semana, percorrendo as ruas do Centro do Rio de Janeiro e distribuindo água aos moradores em situação de rua ao longo do caminho de fontes inativadas, como o Chafariz do Mestre Valentim.

Este projeto foi concebido em um contexto de pandemia urbana para responder à necessidade urgente de acesso a água, que se intensificou com o aumento da população em situação de rua. Ele se articulou em torno da história das antigas fontes públicas que existiam na cidade do Rio de Janeiro e dialoga diretamente com o Chafariz do Mestre Valentim, localizado na Praça XV, espaço popular impregnado de história colonial. Esta intervenção pública levanta a discussão sobre a crise hídrica global, com foco local na situação precária do estado do Rio de Janeiro, provocando o debate sobre o direito universal à água e uma crítica sobre a recente privatização da Companhia Estadual de Águas e Esgotos, a CEDAE.

OPAVIVARÁ! é um coletivo de arte do Rio de Janeiro que desenvolve ações em locais públicos da cidade, galerias e instituições culturais, questionando o uso de espaços públicos e privados por meio da criação de dispositivos relacionais que proporcionam experiências coletivas. Desde sua criação, em 2005, o grupo cria situações que ativam e aumentam a potência da vida: como beber e dançar juntos ou festejar um dia qualquer reunidos na praça, na praia ou na rua, como um carnaval fora de época, alimentando e espalhando o poder de transformação por meio do prazer... O público é geralmente convidado a participar de um momento público, coletivo, temporário e móvel, que promove a redefinição dos espaços, independentemente de suas condições específicas; é do público para o público.

OPAVIVARÁ! is an art collective from Rio de Janeiro acting in public spaces of cities, galleries and cultural institutions, questioning the use of private and public spaces, through the creation of relational objects that provide collective experience. Since its creation in 2005, the group has been creating situations that activate and increase the power of life: how to drink and dance together, or celebrate any day gathered in the square, at the beach or on the street, like a carnival out of season, feeding and spreading the transformational power through pleasure... The audience is usually invited to join in a public moment, collectively, temporarily and mobile, which promotes redefinition of spaces, regardless of their particular conditions; it's from the public to the public.



Paulo Nazareth

[37] *Barcos que migram para o norte*, 2019

Lápis grafite e lápis aquarelável sobre papel de arroz e papel de jornal

14 desenhos

15 × 20 cm

Cortesia do artista e da Mendes Wood DM

A ligação de Nazareth com jornal e papel de jornal é seu primeiro relacionamento com a arte. Nas obras exibidas aqui, ele se torna uma espécie de metaeditor dos jornais diários locais que circulam por onde passa. O artista brinca com autoria e preconceito no fotojornalismo e em reportagens, já pensando em *fake news* e propaganda política. *Barcos* é sua coleção e metaedição de artigos relacionados a refugiados nas águas, um interesse seu de longa data e, infelizmente, uma tragédia universal que tão cedo não terá fim.

PAULO NAZARETH (1977) é artista brasileiro que vive e trabalha ao redor do mundo. Sua obra baseada em performances e instalações muitas vezes é inspirada em sua herança africana e indígena. Com sua prática interdisciplinar e participativa, o artista se dedica a uma série de assuntos que frequentemente estão relacionados a raça, ideologia e distribuição desigual do desenvolvimento. Nazareth busca personificar a ideia do artista como conector, decodificador e filósofo.

PAULO NAZARETH (b.1977) is a Brazilian artist who lives and works throughout the world. Nazareth's performance and installation-based work often draw upon his joint African and indigenous heritage. He engages with a number of subjects that are often related to race, ideology and the unequal distribution of development through his practice that is both interdisciplinary and participatory. Nazareth seeks to embody the idea of the artist as a connector, a decoder, and a philosopher.

[37] *Barcos que migram para o norte*, 2019

Graphite and watercolor pencil on rice paper and newsprint

14 drawings

15 × 20 cm

Courtesy of the artist and Mendes Wood DM

Nazareth's relationship to newsprint and newspaper is his first relationship to art. In the works shown here, he becomes a sort of meta-editor of local daily newspapers that circulate where he travels. He plays with authorship and bias in photojournalism and news reports, already thinking about fake news and propaganda. The 'Barcos' are his collection and meta-edit of articles related to refugees on water, a longstanding focus of his, and unfortunately, a universal tragedy that is not going to end anytime soon.



Rayyane Tabet

[38] *Sósia*, 2016

Translation from Portuguese to Arabic of "Um copo de cólera" (A Cup of Rage), a book written by Raduan Nassar in 1970. Portuguese and Arabic books, translator's notes and manuscripts

Rayyane Tabet's project *Sósia* originated in the fiction created about the Lebanese diaspora in Brazil and the narrative surrounding it, culminating in the

[38] *Sósia*, 2016.

Tradução de português para árabe de *Um copo de cólera*, livro escrito por Raduan Nassar em 1970. Livros, notas de tradução e manuscritos

O projeto *Sósia*, de Rayyane Tabet, teve origem na ficção criada sobre a diáspora libanesa no Brasil e na narrativa em torno dela, culminando na esperança de um possível retorno e resgate. A obra consiste

na encomenda de uma tradução de português para árabe do romance *Um copo de cólera*, escrito em 1970 e publicado em 1978 pelo autor brasileiro Raduan Nassar, filho de imigrantes libaneses. O romance foi traduzido por Mamede Mustafa Jarouche, responsável pela primeira edição completa de *As mil e uma noites em português*, e foi lançado pela editora libanesa-alemã Al-Kamel Verlag. A obra de Tabet é uma colaboração circular entre o artista, o autor, o tradutor e a editora; um encontro entre narrativas e pessoas. O artista promove uma ideia que tem o potencial de mudar o entendimento da cultura de duas sociedades relacionadas, porém distintas. Nassar escreveu o romance no auge da ditadura militar do Brasil, abordando temas como amor, luxúria e raiva.

[39] *Diagrama de Venn*, 2020. Bandeira, 130 × 200 cm, mastro 500 cm. Comissionada para a exposição.

[40] دليل لبنان في المهجر [Guia da diáspora libanesa], 1948. Livro que inspirou a obra *Diagrama de Venn*.

Esta bandeira encomendada para o artista Rayyane Tabet usa a imagem de capa de um livro encontrado pelo artista. Datado de 1948 e intitulado *Guia da diáspora libanesa*, em tradução do árabe, a publicação é uma espécie de catálogo de cidadãos libaneses vivendo no exterior e foi, aparentemente, uma valiosa ferramenta de integração.

A Casa é Sua: Migração e hostilidade fora do lugar foi concebida como exposição itinerante; um projeto de longo prazo, composto por diferentes fases que se desenvolvem em diferentes lugares, com uma seleção de obras centrais e constantes que viajam e são instaladas temporariamente ao lado de obras específicas para a cidade em questão. Intrigado por esse catálogo simples, descoberto durante sua prática de pesquisa autodirigida, Tabet propõe que a bandeira funcione como símbolo da exposição em sua jornada ao redor do mundo. Os círculos do Diagrama de Venn representam, em sua parte sobreposta, as semelhanças entre as duas nações e, nos espaços restantes, suas diferenças, simbolizando perfeitamente as tensões das relações

hope for eventual return and rescue. The work consists of the commissioning of a translation from Portuguese to Arabic of novel *Um copo de cólera* (A Cup of Rage), written in 1970 and published in 1978 by Brazilian author Raduan Nassar, the son of Lebanese immigrants. The novel was translated by Mamede Mustafa Jarouche who was responsible for the first full Portuguese edition of *One Thousand and One Nights*, and was released by Lebanese-German publisher Al-Kamel Verlag. Tabet's work is a circular collaboration between the artist, the author, the translator, and the publishing house; an encounter between narratives and people. The artist pushes forward an idea that has the potential to change the cultural understanding of two related but distinct societies. Nassar wrote the novel at the height of Brazil's military dictatorship, addressing themes of love, lust, and anger.

[39] *Diagrama de Venn*, 2020.
Flag
130 × 200 cm, 500 cm mast
Commissioned for the exhibition.

[40] دليل لبنان في المهجر (Guide to the Lebanese Diaspora), 1948
Book which inspired Rayyane Tabet's work *Diagrama de Venn* commissioned for the exhibition and located in the Patio of the Paço Imperial

A Casa é Sua: Migração e hostilidade fora do lugar was conceived as an itinerant exhibition; a long-term project comprised of different phases unfolding in different places, with a selection of core unchanging works traveling to temporarily settle alongside works specific to the city in question. Intrigued by this found and simple index, unearthed as part of his practice of self-directed research, Tabet intends for this flag to act as an emblem of the exhibition as it journeys around the world. The circles of the Venn diagram represent the commonality between the two nations in their overlap, just as much as their differences in the spaces that remain, aptly symbolizing the tensions

of guest-host relations explored in the show. Despite the international nature of the exhibition, all of the works have been produced on site or personally transported by people within the country, dismissing the expenses of international shipping giants. The flag itself would therefore be carried by the curator, by hand, circulating and accompanying the exhibition while bearing the traces of time and places.

hóspede-anfitrião exploradas na mostra. Apesar do caráter internacional da exposição, todas as obras foram produzidas localmente ou transportadas pessoalmente por indivíduos no país, evitando assim os custos das gigantes do transporte internacional. A bandeira seria, portanto, levada pelas mãos da curadora, circulando e acompanhando a exposição e carregando as marcas do tempo e dos lugares.

RAYYANE TABEL (1983) é artista libanês radicado em São Francisco. A partir de experiências e pesquisa autodirigida, Tabet explora histórias que oferecem um entendimento alternativo dos principais eventos sociopolíticos por meio de narrativas individuais. Influenciado por sua formação em arquitetura e escultura, seu trabalho investiga paradoxos no ambiente construído e sua história por meio de instalações que reconstituem a percepção da distância física e temporal.

RAYYANE TABEL (b.1983) is a Lebanese artist who lives and works in San Francisco. Drawing from experience and self-directed research, Tabet explores stories that offer an alternative understanding of major socio-political events through individual narratives. Informed by his training in architecture and sculpture, his work investigates paradoxes in the built environment and its history by way of installations that reconstitute the perception of physical and temporal distance.



AGRADECIMENTOS [Acknowledgments]

Um projeto do [a project by] Goethe-Institut, da TAP (Temporary Art Platform) e do [and] Paço Imperial

Curadoria [Exhibition Curator]
Amanda Abi Khalil
Danielle Makhoul
(Assistente) [Assistant]

Parceiro do projeto
[Project Partner]
Patrick Pessoa

Artistas [Artists]
Ahmad Ghossein (LEB)*
Alexandre Canonico (BRA/UK)
Arjan Martins (BRA)
Ayla Hibri (LEB)
Bouchra Khalili (MAR/FRA)
Daniel Steegmann
Mangrané (ESP/BRA)
Forensic Architecture (UK)
Franziska Pierwoss (DE)*
Gabriela Bettini (ESP)
Gui Mohallem (BRA)
Khalil Rabah (PS)
Laura Lima (BRA)
Louise Botkay (BRA)
Marcos Chaves (BRA)*
No Martins (BRA)
Omar Mismar (LEB)*
OPAVIVARÁ! (BRA)
Paulo Nazareth (BRA)
Rayyane Tabet (LEB)*

*Obras comissionadas
[Commissioned Works]

A curadora gostaria de agradecer a cada pessoa que colaborou com este projeto por sua ajuda na pesquisa, pelas conversas ou outros tipos de apoio humano que ofereceram durante o trabalho para esta exposição [the curator would like to thank each and every contributor to this project for their support on the research, for the conversations or other types of human support they provided during the work on this exhibition]
Robin Mallick, Mani Pournaghi, Julian Fuchs, Konrad Siller, Sergio Allisson, Astrid Kusser do [from] Goethe-Institut; Beatrice Von Bismarck e [and] Benjamin Meyer-Krahmer da [from] Academia de Belas Artes Leipzig; Alain Arnaudet e Ioná Zalceberg do [from] Serviço Cultural da Embaixada da França no Brasil; Adriana Salomão, Luiza Mello, Mariana Mello, Marisa Mello, produtoras [producers]; Lourdina Rabieh e [and] Tony Rabai, da [from] Kaaysá Art Residency; Patrick Pessoa, Danielle Makhoul, Bianca Bernardo, Camilla Rocha Campos, Daniela Labra, Evandro Salles, Cherine Karam, Denise Portinari, Fatima Bazzi, Frances Reynolds, Gabriel Bogossian, Isabella Rjeile, Hena Lee, Helmut Batista, John Tofik Karam, Kevin Ridgley, Keyna Eleison, Lisette Lagnado, Luisa Duarte, Luiz Camillo Osorio, Louise Botkay, Marssares, Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto, Rashida Bumbray, Tania Rivera, Tatiana Mouarbes, Ulisses Carrilho e [and] Zeina Arida.

Os artistas [The Artists]
Ahmad Ghossein, Alexandre Canonico, Arjan Martins, Ayla Hibri, Bouchra Khalili, Daniel Steegmann Mangrané, Forensic Architecture, Franziska Pierwoss, Gabriela Bettini, Gui Mohallem, Khalil Rabah, Laura Lima, Louise Botkay, Marcos Chaves, No Martins, Omar Mismar, OPAVIVARÁ!, Paulo Nazareth e [and] Rayyane Tabet.

Os artistas da residência de ajuda emergencial [The Relief Residency Artists]
Betty Ketchdjian, Lara Tabet, Maxime Hourani, Nour Osseiran, Nour Sokhon, Omar Mismar e [and] Panos Arahamian.

As galerias [The Galleries]
Galeria Nara Roesler, Galeria Silvia Cintra, Marfa' Beirute, Mendes Wood DM, Mor Charpentier, Sabrina Amrani Gallery, Sfeir-Semler Gallery Beirute/Hamburgo.

EXPOSIÇÃO [Exhibition]

Projeto expográfico

[Scenography Project]

Susana Lacevitz – Cenografia.net

Produção de cenografia

[Scenography Producer]

Philippe Midani – Cenografia.net

Cenotécnica [Cenotechnics]

Evandro Pope e equipe [and team]

Execução Obra

[Implementation of the work of]

Franziska Pierwoss

Attila Neves 7 equipe

Design gráfico

[Graphic Design]

Bloco Gráfico

Produção [Exhibition Production]

Patuá e [and] Automatica

Iluminação [Lighting]

Alessandro Boschini

Equipamentos [Equipment]

On Projeção

Obra sonora [Sound Work]

Omar Mísmar

Boca do Trombone

Tradução [Translation]

Marise Barros

Revisão [Proofreading]

Duda Costa

Assessoria de imprensa

[Public Relations]

Gabriela Garcia

Redes sociais [Social Media]

Gianni de Melo e [and]

Thais Schio

Educadoras

[Educational Program]

Layla Werneck e [and]

Mélanie Mozzer

Parceiros institucionais

[Institutional Partners]

Amigos do Paço, Open Society Foundations, Instituto

Inclusartiz, Consulado Geral da França no Rio de Janeiro

Parceiros na fase de pesquisa

[Research Phase Partners]

Academia de Belas Artes

Leipzig (Cultures of the

Curatorial), International

Studio & Curatorial Program

(ISCP), Delfina Foundation

Residência de ajuda emergencial

A Casa é Sua: práticas radicais de cuidado e hospitalidade

[Relief Residency Make Yourself at Home: radical care and hospitality]

Kaaysá Art Residency,

Goethe-Institut São

Paulo, Consulado Geral

do Brasil no Líbano

Centro Cultural do

Patrimônio Paço Imperial

Ministro do Turismo

[Minister of Tourism]

Gilson Machado Neto

Secretário Especial da Cultura

[Special Secretary for Culture]

Mario Frias

Presidente do [President of] IPHAN

Larissa Peixoto

Diretor do [Director of] DECOF

Tassos Lyeurgo

Diretora [Director]

Claudia Saldanha

Coordenadora Administrativa

[Administration Coordinator]

Chrystiane Marinho de Lucena

Coordenadora Técnica

[Technical Coordinator]

Sabrina Veloso

Arquiteta de Exposições e Patrimônio

[Exhibition and

Heritage Architect]

Sandra Regina Mazzoli

Museologia [Museology]

Caroline Lodi

Equipe de Montagem

[Installation Team]

Alexandre Silva, Edensilson

Antonio Baptista, Joel Alves,

José Carlos de Carvalho,

Ronaldo Adolfo da Silva,

Valdecir de Oliveira Silva

Setor Educativo

[Education Department]

Emmanuele Russel

Bibliotecária [Librarian]

Fatima Andrade Campos Borges

Associação dos Amigos

do Centro Cultural do

Patrimônio Paço Imperial

Diretora Presidente

[Chairman]

Eva Doris Rosental

Diretora Secretária

[Director-Secretary]

Tania Queiroz

Diretores [Directors]

Armando Strozenberg,

Jones Bergamin

Gerente de Projetos

[Project Manager]

Thais Sousa

CATÁLOGO [Reader]

Direção editorial

[Editorial Direction]

Amanda Abi Khalil

Danielle Makhoul

Projeto gráfico

[Graphic Design]

Bloco Gráfico

Assistente de design

[Design assistant]

Luiza De Carli

Revisão

[Proofreading]

Duda Costa

Impressão

[Printer]

Leo Graf

FONTES [TYPEFACES]

GT Alpina, Apercu Pro, Monosten

PAPÉIS [PAPERS]

Pólen Soft 80g/m², Color Plus

Tokyo 240g/m²

TIRAGEM [PRINT RUN]

500

Caso algum direito autoral

tenha sido desconsiderado ou

negligenciado, favor entrar

em contato conosco [If any

copyrights have been disregarded

or overlooked please contact us].

© Goethe-Institut, 2022

Dados Internacionais

de Catalogação na Publicação (CIP)

de acordo com ISBD

C334

A casa é sua: migração e bos(ti)

pitalidade fora do lugar/Amanda Abi

Khalil... [et al.]; traduzido por Marise

Barros. – Rio de Janeiro: Automatica

Edições, 2022.

108 p.: il.; 14,8 cm × 21 cm.

ISBN: 978-65-89579-09-0

1. Artes. I. Khalil, Amanda Abi.

II. Bismarck, Beatrice von. III.

Meyer-Krahmer, Benjamin. IV.

Andrade, Oswald de. v. Pessoa,

Patrick. VI. Barros, Marise. VII. Título.

2022-1285

CDD 700

CDU 7

Elaborado por Vagner Rodolfo da Silva,

CRB-8/9410

Índice para catálogo sistemático:

1. Artes 700

2. Artes 7



ISBN: 978-65-89579-09-0

realização [organization]



produção [production]



apoio [support]

