

ARCHITEKTONISCHE
ÖKOTONE.
EINE POETIK DES
DRUMHERUM

TAKEOVER, AUSSTELLUNG, ÖFFENTLICHES PROGRAMM
MIT Vilanismo und Helcio Barros [Ehrenmitglied bei der Bruderschaft]

AUSSTELLUNG

11.09.–22.11.2026 Donnerstag–Sonntag 14:00–19:00

TEAM

KONZEPT & KURATION Billy Fowo
PROJEKTMANAGEMENT Lynhan Balatbat-Helbock Anna Fasolato
GESAMTMANAGEMENT Lema Sikod
KOMMUNIKATION & ÜBERSETZUNG Anna Jäger
PRODUKTIONSTEAM Matthew Hansen Kimani Joseph Rafał Łazarz Cau Silva
LICHT Sanja Gergorić
VIDEO Bert Günther
BUCHHALTUNG Matthias Rademacher
HANDOUT DESIGN Matthew Hansen
PRAKTIKUM Keren Aganyi

ZUSAMMENARBEIT Das Projekt ist Teil des von der Fundação Bienal de São Paulo im Jahr 2011 ins Leben gerufenen Programms der „reisenden Ausstellungen“. Im Rahmen der 36. Ausgabe der Biennale erreicht diese Bewegung fünfzehn neue Örtlichkeiten in Brasilien und international. Die Berliner Ausgabe der 36. Bienal de São Paulo ist vom 12. September bis 6. Dezember 2026 im Haus der Kulturen der Welt (HKW) zu sehen. *Die Ausstellung Nicht alle Reisenden folgen Wegen – Humanität als Praxis* eröffnet dort am 11. September 2026.

UNTERSTÜTZUNG Das Projekt wird von der Fundação Bienal de São Paulo, der Berliner Senatsverwaltung für Kultur und gesellschaftlichen Zusammenhalt, der Brasilianischen Botschaft in Berlin, SAVVY friends e.V., Zielinsky Gallery, Galerie Barbara Thumm sowie privaten Spender:innen unterstützt.

Die Eröffnung der Ausstellung findet im Rahmen der Berlin Art Week statt.

Diese Ausstellung ist dem liebevollen Andenken an zwei unserer Weggefährten gewidmet, die während der Vorbereitung dieser Ausstellung von uns gegangen sind:

Franck-Hermann Ekra [1974–2026], ein lieber Freund, Weggefährte, aufmerksamer Zuhörer, Denker, Ratgeber und Förderer transafrikanischer kultureller Ausdrucksformen. Franck, wir werden für jede Stunde, die wir mit dir verbringen durften, für immer dankbar sein.

Pretícia Jerônimo da Silva [1983–2026], eine Fotografin, Pädagogin und ein Mensch von unermesslicher Großzügigkeit. Der Bruderschaft Vilanismo war das große Glück vergönnt, bei einem ihrer letzten Fotoshootings dabei sein zu dürfen. Eine kostbare Begegnung, die wir in Erinnerung behalten werden.

Wir bitten die Ahnen, euch auf eurem Weg ins Jenseits zu begleiten.

I N H A L T

01	AKTIVIERUNGEN	05
02	EINLEITUNG	06
03	ÜBER VILANISMO	08
04	AUSSTELLUNGSPLAN	09
05	WERKBESCHREIBUNGEN UND BIOS	14
WEITERE ÜBERLEGUNGEN:		
06	NICHT ALLE REISENDEN FOLGEN WEGEN — HUMANITÄT ALS PRAXIS. Konzept für die 36. Bienal de São Paulo von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung	28
07	IN DER MELANCHOLIE UNSERER TRÄUME GEDEIHEN WIR. Überlegungen von Lynhan Balatbat-Helbock	35
08	DER SCHWERKRAFT ENTGEGEN. Affektive Gedanken im Austausch mit Vilanismos Gegen-Manifest von Billy Fowo	37

A K T I V I E R U N G E N

11.09. 15:00–16:00 AUSSTELLUNGSTOUR

Auf Englisch Mit Kurator Billy Fowo

Bei SAVVY

12.09. 15:00–16:00 GESPRÄCH

Mit Vilanismo und Akinbode Akinbiyi, moderiert von Billy Fowo

Am Haus der Kulturen der Welt Berlin

13.09. 16:00–17:30 SAVVY TOURS IN SAVVY TONGUES

Auf Portugiesisch Mit Vilanismo

Bei SAVVY

13.09. 17:30–18:00 *Disslocamento [Displacement/ Distanz]*

PERFORMANCE Mit Rafa Black

Bei SAVVY

13.09. 18:00–19:00 *Blue Selecta #1: Tudo Fica Blues in Schwarz Weiß*

INSTALLATIONSAKTIVIERUNG Mit Diego Crux

Bei SAVVY

13.09. 19:30 *Our History Books Were Records*

LISTENING-SESSION Mit Ramo

Bei SAVVY

15.09. 15:00–18:00 *ILÊ – What is home for you?*

WORKSHOP Mit Ayòkàndé

Bei SAVVY

ARCHITEK - TONISCHE ÖKOTONE, EINE POETIK DES DRUMHERUM

Konzept von Billy Fowo

Echo, Nomen

ein Widerhall eines Schalls

eine mitfühlende oder identische Reaktion beispielsweise auf geäußerte Gefühle

eine anhaltende Wirkung oder Spur

Ökoton, Nomen

Übergangsbereich zwischen zwei verschiedenen Ökosystemen oder Lebensräumen

ARCHITECTURAL ECHOTONES .
A POETICS OF THE SURROUNDS
(Architektonische Ökotope. Eine Poetik des Drumherum)
ist ein von SAVVY Contemporary im Rahmen der Wanderausstellung der 36. Bienal de São Paulo konzipiertes Projekt, das das brasilianische Kollektiv Vilanismo einlädt, unseren Kunstraum in Wedding zu übernehmen. Als „Tributary“, einer der konzeptionellen Achsen der Biennale, schließt sich das Projekt einem Chor von Stimmen an, der weiter über eine zentrale Frage der Biennale nachdenkt: Wie können wir „Humanität“ als Verb und als lebendige Praxis neu denken, die vorherrschende Asymmetrien neu verhandeln und abbauen kann?

ARCHITECTURAL ECHOTONES
lädt das Künstlerkollektiv Vilanismo, das bereits an der Ausgabe in São Paulo teilnahm, ein, seine Werke erstmals in Berlin zu präsentieren. Vilanismo wurde 2021 in São Paulo gegründet und ist eine Bruderschaft aus zehn Schwarzen Künstlern, die alle in verschiedenen Randgebieten der Stadt leben. Die Gruppe hat sich nicht nur als künstlerisches Kollektiv, sondern auch als Gegenbewegung etabliert. In einem Klima der Ausgrenzung und Ausbeutung versuchen sie, historische Stereotype, die Schwarzen Körpern auferlegt werden, in Frage zu stellen und Räume des Widerstands und der Begegnung zu schaffen, die in afro-indigenen Wissenssystemen verwurzelt sind.

Angelehnt an den Untertitel von SAVVY Contemporary als „Laboratorium für Form-Ideen“ und an die gemeinsamen Interessen beider Institutionen an

räumlichen Strategien ist das Projekt nicht als bloße Ausstellung konzipiert, die (Kunst-)Werke als fertige Produkte präsentiert, sondern vielmehr als ein Labor, das Vilanismo dazu einlädt, die Berliner Räumlichkeiten zu übernehmen und sie als Ort des Experimentierens zu nutzen – als einen Ort, an dem Veränderungen stattfinden und der nach den Vorstellungen der ihn ihm anwesenden Menschen gestaltet wird. So wird SAVVY Contemporary zu einem Lebensraum, einem Arbeitsatelier, einer Galerie – einem Resonanzraum, der im Rhythmus der sozialen, politischen und künstlerischen Praktiken von Vilanismo in ihrer Heimatstadt São Paulo pulsiert und Besucher:innen dazu einlädt, in Berlin in eine resonante Geste einzutauchen, die zwischen beiden Städten widerhallt.

THE SURROUNDS / DAS
DRUMHERUM

Zentral für ARCHITECTURAL ECHOTONES sind Überlegungen zum „Widerhallen“ oder „Miteinander in Beziehung Stehen“. Aus städteplanerischer Sicht weisen sowohl Vilanismo – das vorwiegend in den Außenbezirken tätig ist – als auch SAVVY Contemporary im Randbezirk Wedding Gemeinsamkeiten auf, die auf ihrer jeweiligen geografischen Lage in São Paulo beziehungsweise Berlin beruhen. Ob in den Peripherien, Banlieues, Barrios Marginales oder Favelas, wie sie in anderen Ländern genannt werden: Die Bewohner:innen dieser großen Siedlungen, die oft im Europa der Nachkriegszeit und in jüngerer Zeit in Teilen des Globalen Südens entstanden

sind, um die alarmierenden Wohnungskrisen oder den demografischen Boom zu bewältigen, leiden in verschiedenen Gesellschaften zunehmend unter Stigmatisierung. Das allmähliche Einziehen neuer Begriffe wie „Brennpunktviertel“ in Deutschland oder „Achterstandswijk“ in den Niederlanden hat diese Stigmatisierungen in der öffentlichen Meinung weiter verfestigt, sodass ein sozialer Aufstieg für die Bewohner:innen dieser Stadtteile oft unvorstellbar erscheint.

Im Austausch mit Vilanismo nähert sich S A V V Y Contemporary dieser gemeinsamen peripheren und situierten Perspektive an und erobert die "Ränder" als politische Zentren zurück. Wir finden diese Gemeinsamkeiten in den Worten des Philosophen und Urbanisten AbdouMalik Simone wieder, der in seinem Buch *The Surrounds: Urban Life within and beyond Capture* herausarbeitet, dass die Peripherien (oder „Surrounds“, wie er sie nennt) städtische Räume jenseits von Kontrolle und Vereinnahmung sind, die als Orte der Rebellion und Erfindung existieren. So ziehen wir Parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen dem Widerstand der Arbeiter:innenklasse im damaligen Roten Wedding und dem Movimento dos Trabalhadores Sem Teto in São Paulo, und stellen die grundlegende Frage: Was bedeutet es, die „Surrounds“, die Drumherums, zu bewohnen und dort kulturelle Arbeit zu leisten?

A U S T E L L U N G U N D
Ö F F E N T L I C H E S P R O G R A M M
A R C H I T E C T U R A L E C H O T O N E S bringt eine Vielzahl von Kunstformen zusammen – darunter Installationen, Gemälde, Zeichnungen, Videoarbeiten und Performances – und ruft zu kollektivem Handeln und gemeinsamer Reflexion auf. Im Einklang mit dem Engagement von S A V V Y, sowohl ein lokales Publikum – aus verschiedenen Altersgruppen, sozialen Hintergründen und Lebensläufen – als auch ein internationales Publikum anzusprechen, gliedert sich das Projekt in eine Ausstellung, ein öffentliches Programm, das auch die einzelnen Säulen von S A V V Y, wie die Bibliothek und das Radio, mit einbezieht, Workshops zu Vilanismos kuratorischem Ansatz „curadoTRETA“ sowie Online-Interventionen.

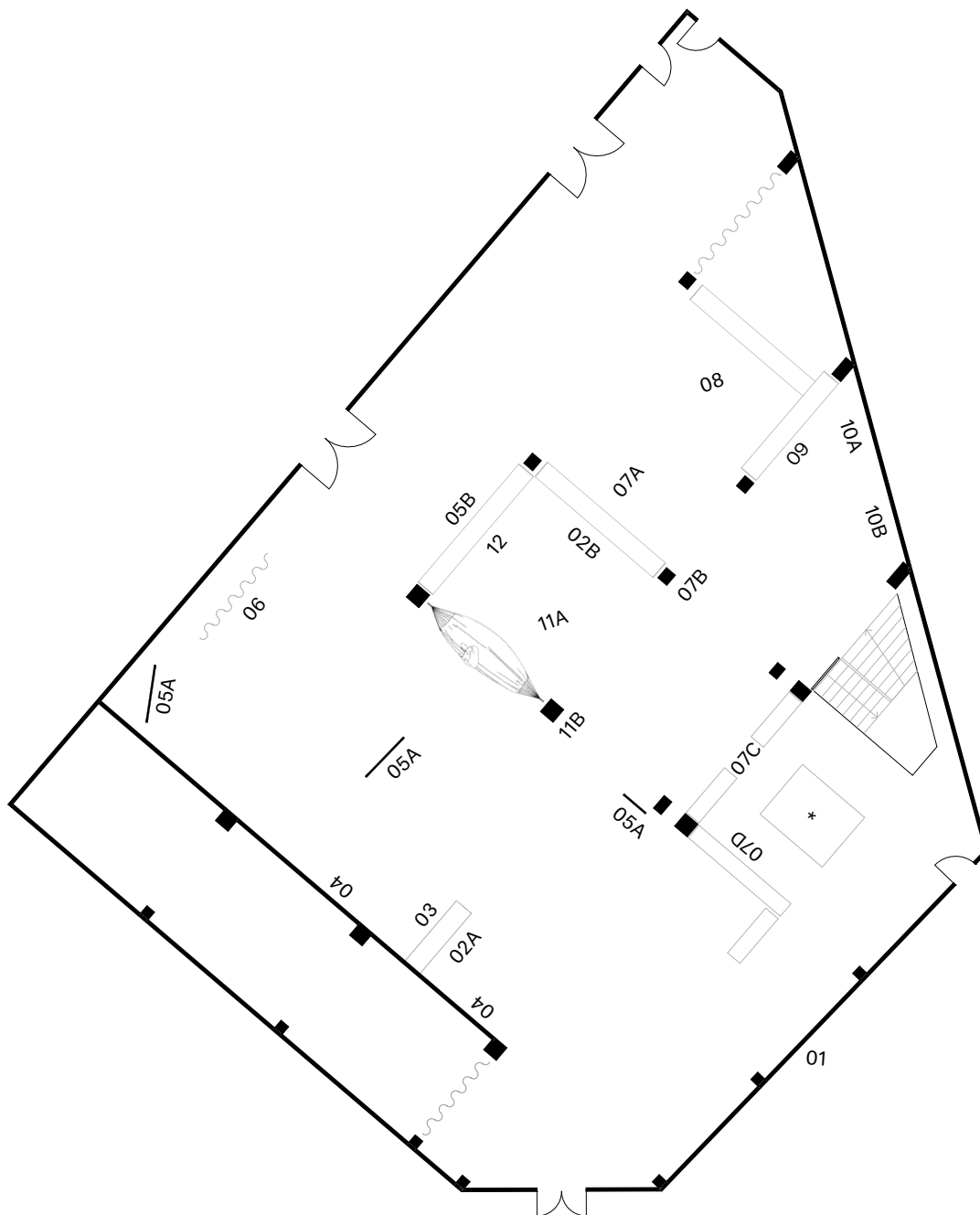
ÜBER VILANISMO

Vilanismo ist eine 2021 gegründete Bruderschaft von zehn Schwarzen Künstlern, deren kollektives Schaffen sich durch künstlerische und kuratorische Aktionen mit Fragen von Rassifizierung, Gender und Klasse auseinandersetzt. Indem sie den Begriff „vilão“ („Bösewicht“) symbolisch zurückerobert, greift die Gruppe auf Bezüge zur Kultur der Peripherie, zu Schwarzer Männlichkeit, zum Wissen der Vorfahr:innen und zu afro-indigenen Erfahrungen zurück, um eine ästhetische und politische Praxis zu entwickeln, in deren Mittelpunkt Widerstand, Autonomie und kollektive Selbstbestätigung stehen. Das Kollektiv besteht zum aktuellen Zeitpunkt aus Ayòkandé, Carinhoso, Denis Moreira, Diego Crux, Guto Oca, Rafa Black, Ramo, Renan Teles, Robson Marques und Rodrigo Zaim.

2025 nahmen sie an der 36. Biennale von São Paulo teil, 2026 waren sie als Sonderprojekt zur 1-54 New York Contemporary African Art Fair eingeladen.

Bei dieser Ausstellung wird Vilanismo von diesen Ehren-„Bösewichten“ unterstützt: Helcio Barros, Douglas Paiva und das Terça-Kollektiv – Andreza Delgado, Maria Trindade, Janáína Maria, Luan Cruz, Caroline Sou Cor und Julia Beatriz.

AUSSTELLUNGSPLAN



01 VILANISMO

Eu Sou Um Homem [Ich bin ein Mann]

2026, Siebdruck auf Papier, Polyptychon, je 66 x 48 cm

02 AY Ò K À N D É

02A *ILÊ – What is home to you?*

2026, Installation, Neon-LED, Holz und Farbe, 167 x 159 cm

Aus der Reihe *Palavra-Escultura*

02B *Oxê Branco & Oxê Vermelho*

2026, Siebdruck auf Papier, 48 x 66 cm

02C *Tridente de Exu*

2026, ortsspezifische Installation, Neon-LED, Holz und Farbe, 75 x 128 cm

Aus der Reihe *Ferramentas de poder*

03 DOUGLAS PAIVA

Desobediência Próspera [Blühender Ungehorsam]

2026, Gemälde, Acryl, Stoff und Stickerei auf Leinwand, 150 x 70 cm

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 60 x 90 cm

Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm

Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm

Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

04 H E L C I O B A R R O S

Supralephonte 51

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
67 x 62 cm

Supralephonte 24

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
70 x 70 cm

Supralephonte 50

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
77 x 55 cm

Supralephonte 53

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
72 x 55 cm

Supralephonte 34

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
70 x 70 cm

Alephonte 46

2016–2025, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
9,5 x 6 cm

Alephonte 43

2016, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
12,2 x 7,5 cm

Supralephonte 39

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
84 x 60 cm

Supralephonte 27

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
87 x 48 cm

Alephonte 39

2023, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
14,5 x 11 cm

Alephonte 84

2016–2025, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
8 x 15,5 cm

Supralephonte 44

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
53 x 44 cm

Alephonte

2016, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
15 x 11,5 cm

Supralephonte 48

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
87 x 48 cm

Alephonte

2022, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
9 x 9 cm

Supralephonte 40

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
84 x 48 cm

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der Galerie
Barbara Thumm

05 R E N A N T E L E S

05A Alle Arbeiten aus der Reihe *Esmeraldas não é Cohab
porque tem elevador* [Wir sind nicht arm, wir haben Aufzüge]

Gabi Canuto e Lúna

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 180 x 150 cm

Jordan, bloco 11

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 150 x 150 cm

Mari na cozinha-sala

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 150 x 140 cm

05B *Waterfall*

2026, Gemälde, Ölfarbe auf Leinwand, 200 x 150 cm
Aus der Reihe *I searched for „Africa“ on a porn site*

06 V I L A N I S M O

Family albums

2022–fortlaufend, Fotoalben mit je einhundert Bildern,
10 x 15 cm

Terça a gente vê [Am Dienstag sehen wir weiter]

2026, Buch mit 116 Seiten, 25 x 25 cm

07 R O B S O N M A R Q U E S

07A von links nach rechts

*Carta dos Yishma'elitas a Nabucodonosor. Permaneceremos no
jardim*

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 100 x 80 cm

Selo na tua mão

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, Set bestehend aus zwei
Leinwänden im Format 40 x 40 cm und einem Diptychon aus
zwei Leinwänden im Format 40 x 80 cm mit einer Gesamtgröße
von 80 x 80 cm

07B *De todos os santos da Silva Souza*

2026, Installation, Bahia Fussballtrikot, Metall, Perlenketten,
40 x 70 cm

07C *Penuel – Contemplado / Glück gehabt!*

2026, Schild, Acryl auf Holz, 30 x 20 cm

07D *Aqui, a terra não se venderá em perpetuidade*

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 40 x 60 cm

08 D I E G O C R U X

[Von links nach rechts zur Decke]

Untitled (Calado 1 Poeta)

2023, Selbstporträt, Kunstdruck auf Baumwollpapier,
20 x 30 cm

La trahison des imaginaires

2026, Diptychon, Acryl auf Leinwand, je 80 x 60 cm

Untitled

2026, Kreide und Kalk auf Fabriano Disegno Nero-Papier,
30 x 42 cm

Aus der Reihe *Muscular Dreams*

Tudo fica blue [Everything Turns Blue]

2020, interaktives digitales Werk, Bildschirm

May Mário Mãos [May Mário Hands]

2026, zwei Auszüge aus Gedichten, Acrylfarbe auf
Transparentpapier

*Esse corpo de ***** que tu vê, é apenas a imagem do que sou*
[Dieser *****-Körper, den du siehst, ist nur das Abbild dessen,
wer ich bin]

2019, print on fabric, 120 x 80 cm

09 D E N I S M O R E I R A

Identity and Revelation Series

2026, Lentikulardrucke auf Acrylglas, variable Maße, und Video
auf iPad, 28 Sek (Endlosschleife)

10 G U T O O C A

10A *Tecido Social [Soziales Gewebe]*

2026, Multimedia-Arbeit, Öl, Haare, Flip-Flops, Kohle, Erde und
Cachaça auf Stoff, 100 x 160 cm

10B *Augusto*

2026, Installation, Stoff, Haare und Holz, 300 x 50 cm

10C *Daltonismo Racial (Cor que não vejo)*

2026, Gemälde, Öl und Kohle auf Gewebe, je 30 x 30 cm

11 R A M O

11A *Acadêmicos do Vilanismo – Pedagogingas 01#*

2026, Installation (bestehend aus 21 Schallplatten aus der
Sammlung des Künstlers, dekorativen Regalen, Teppichen, der
Skulptur *Estação A Mestre Mimo* mit Carranca-Relief, einem
Regal mit einer polychromen Holzfigur des Heiligen Benedikt
sowie Büchern aus der Sammlung des Künstlers), variable
Maße, aus der Sammlung des Künstlers

11B *Rosary and Good Death. A tribute to Black brotherhoods*

2026, Diptych, mehrfarbiger Holzzylinder, Zement,
Schachfiguren, gefaltetes Eisenblech, 162 x 23 cm
Aus der Reihe *Economic Essays*

12 B L A C K R A M O

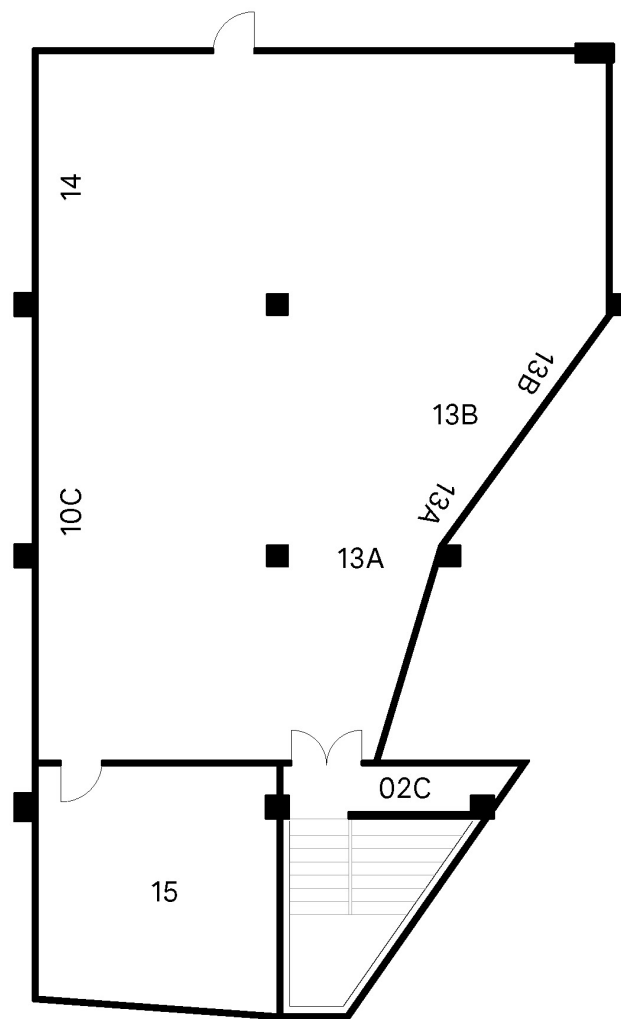
Untitled

2025/2026, Gemälde, Acryl und Pastell auf Papier,
20 x 30 cm

* S A V V Y . D O C

Auswahl an Büchern

AUSSTELLUNGSPLAN



13 RODRIGO ZAIM

13A *Rebote*

2026, Gemälde, Acrylfarbe, Ölstift, Pastell und Monotypie mit Gardenal-Blisterverpackungen auf Leinwand, 80 x 60 cm

Rebote

2025/2026, Gemälde, Acrylfarbe, Ölstift, Pastell und Monotypie mit Gardenal-Blisterverpackungen auf Leinwand, verschiedene Maße

13 B *Cachorro Loko – Invisível Social Super Exposto*

2026, Digitalfotos, gedruckt auf Hochglanzpapier, 20 x 15 cm

Cachorro Loko

2026, Video, Farbe, 5:34 Min

Cachorro Loko

2026, Installation, Taschen für Lieferfahrten, verschiedene Maße

14 RAFA BLACK

Von links nach rechts

Huey, ALN, Quiksilver

2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 70 x 50 cm

Aus der Reihe *Distraction and Retaliation*

Lélia, Mizuno, Tiger

2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 70 x 50 cm

Oakley-Ashanti

2026, Siebdruck, 48 x 66 cm

BOSS-Benin head

2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 47 x 33 cm

Oakley-Ashanti

2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 47 x 33 cm

Se armando

2024, Video einer Performance, 3:23 Min

Mizuno

2026, Installation, Turnschuh und Erde, Maße variabel

Aus der Reihe *Pisantes de 1000*

15 V I L A N I S M O

500 Braças

2026, Video einer Performance, 3:13 Min

Juras Fraternas (Fraternal Oaths)

2025, Video, 10:07 Min

Vilanismo (CNTR Manifesto)

2022, Video, Carandiru, São Paulo, 2:12 Min

Black men from the hood cleaning the headquarters of the

National Arts Foundation (FUNARTE)

2023, Video, 2:21 Min

Cortejo Negro (Edição IMS) [Black Procession (IMS Edition)]

2024, Video, 2:44 Min

WERK BESCHREIBUNGEN UND BIOS

01 VILANISMO

Eu Sou Um Homem [Ich bin ein Mann]

2026, Siebdruck auf Papier, Polyptychon, je 66 x 48 cm

Eu Sou Um Homem besteht aus Plakaten mit Slogans, die zugleich als fragmentiertes Manifest fungieren. Inspiriert vom historischen „I Am a Man“-Plakat aus Memphis aus dem Jahr 1968, beleuchten sie die Ikonografie der Bürgerrechtskämpfe aus der Perspektive Schwarzer Männer in den Vororten brasilianischer Städte.

02 AYÒKÀNDÉ

02A *ILÊ – What is home to you?*

2026, Installation, Neon-LED, Holz und Farbe,
167 x 159 cm

Aus der Reihe *Palavra-Escultura*

Auf Yoruba bedeutet „Ilê“ Haus oder Heim. In traditionellen Terreiro-Gemeinschaften in Brasilien wird der Begriff häufig verwendet, um die verschiedenen Axé-Häuser zu bezeichnen – physische Räume, in denen religiöse Praktiken sowie andere politische, soziale und kulturelle Praktiken des Widerstands Schwarzer und indigener Bevölkerungsgruppen stattfinden. Bei *S A V V Y Contemporary* wurde das Werk aus dem Holz gefertigt, das bereits im Raum vorhanden war. Löcher wurden nicht verdeckt, ebenso wenig wie Risse und Spuren, die durch die frühere Nutzung dieser Materialien entstanden waren und nun eine neue Bedeutung erhalten haben.

„Während des Aufbaus der Ausstellung erzählte mir Rafal, eines der Mitglieder des Aufbauteams, dass das Wort ‚ile‘ in seiner Muttersprache, dem Polnischen, ‚wie viel‘ bedeutet und zur Bildung von Fragen verwendet wird. ‚Wie viel kostet dieses Haus?‘, fragte er mich. Ich dachte immer wieder nach: Wer kann sich – irgendwo auf der Welt – eigentlich ein Haus kaufen oder bauen? Als Schwarzer Brasilianer hätte ich mir nie vorstellen können, dass ich mich in Europa zu Hause fühlen würde. Aber hier in Berlin, wo ich mit Akzenten, Geschmäckern, Gerüchen und Menschen aus allen Ecken der Welt zusammenkomme, habe ich verstanden, dass ein Zuhause der Ort ist, den wir mit Liebe und Gemeinschaft aufbauen. Was bedeutet Zuhause für dich?“

Über die Reihe *Palavra-Escultura: Seit Exu é amor* (2024), dem ersten Werk dieser Serie, setzt sich der Künstler damit auseinander, wie Form, Klang, Inhalt und Bedeutung in einer einzigen Skulptur verschmelzen können. Eine der zentralen Prämissen seiner künstlerischen Praxis ist das Konzept der Aktualisierung und Erneuerung als Formen

der Kontinuität. Dazu nutzt er zeitgenössische Materialien wie Neon-LED-Leuchten, um Geschichten zu erzählen und das Wissen der Vorfahren weiterzugeben.

02B *Oxê Branco & Oxê Vermelho*

2026, Siebdruck auf Papier, 48 x 66 cm

Diese Arbeiten entstanden im Rahmen des Künstleraufenthalts der Bruderschaft Vilanismo auf Einladung des Instituto Confluir und des CEAS. Das im Juli 2026 in Curitiba entstandene Werk zeigt eine Darstellung des Oxê, eines Werkzeugs, das von den Orixás Xangô und Airá verwendet wird, die mit Gerechtigkeit und Herrschaft in Verbindung stehen. In afro-brasilianischen religiösen Praktiken werden beide durch die Farben Rot (oder Braun) und Weiß dargestellt. Formal setzen sich die Werke mit diesen Schwesterformen auseinander und damit, wie gefüllte und leere Flächen Formen, Linien und Farbblöcke bilden können.

02C *Tridente de Exu*

2026, ortsspezifische Installation, Neon-LED, Holz und Farbe, 75 x 128 cm

Aus der Reihe *Ferramentas de poder*

Exu ist der Mund, der alles verschlingt, der Orixá der Wege und Kreuzungen. In vielen afro-brasilianischen Traditionen gehören der Dreizack und ein Phallus mit Kalebassen zu den bekanntesten Darstellungen von Exu. Daher wird Exu oft in rassistischer Weise mit dem Teufel in Verbindung gebracht, einer Figur, die nur im christlichen Glauben existiert. In diesem Werk nutzt der Künstler die üblicherweise aus Metall geformte Gestalt, um eine Skulptur aus Holz und Licht zu schaffen. Exu ist nicht der Teufel.

Über *Ferramentas de poder*: In dieser Reihe greift Ayòkàndé das aus der Musik der afro-diasporischen Kultur stammende Konzept des „Samplings“ auf, bei dem ein Teil eines Liedes verwendet wird, um ein neues Lied zu schaffen. Auf dieselbe Weise eignet er sich die traditionellen Werkzeuge der Orixás an und nutzt sie als Vorlagen, um Skulpturen zu schaffen, die unter Verwendung zeitgenössischer Materialien diese Waffen, Gegenstände und angestammten Werkzeuge neu interpretieren, wie sie in traditionellen Gemeinschaften der Schwarzen brasilianischen Bevölkerung vorkommen.

A Y Ò K À N D É ist bildender Künstler, Dichter und Kulturmanager sowie òyàwò im Ilê Àṣẹ̀ Èṣọ̀n Oloroke Omí Ọ̀ba Inà (Oloroke Omibainà). In der Diaspora entwickelt er in seiner künstlerischen Praxis eine „Terreiro-Poetik“,

die das Wissen traditioneller Terreiro-Gemeinschaften mit den Sprachen der zeitgenössischen Kunst verknüpft. Zusammen mit der Bruderschaft Vilanismo nahm er an der 36. Biennale von São Paulo teil sowie an Ausstellungen und Residenzen bei Funarte, im Museu Paranaense und in der Galeria Zielinsky, neben weiteren Projekten und Aktivitäten. Als Einzelkünstler war er an Ausstellungen im Centro Cultural São Paulo, im Museu de Arte de Ribeirão Preto und im Museu Afro Brasil Emanuel Araújo beteiligt, wo sich ein Werk von ihm in der ständigen Sammlung befindet. Er hat einen Master-Abschluss in Sozialanthropologie und ist derzeit Doktorand im Fachbereich Kunst an der Unesp sowie Mitglied der Forschungsgruppe Egungun. Er ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am Forschungs- und Ausbildungszentrum des Sesc-SP. Seine Texte wurden in Band 45 der *Cadernos Negros* sowie in weiteren literarischen Anthologien veröffentlicht.

03 DOUGLAS PAIVA

Desobediência Próspera [Blühender Ungehorsam]
2026, Gemälde, Acryl, Stoff und Stickerei auf Leinwand,
150 x 70 cm

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 60 x 90 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 30 x 30 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Untitled

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 25 x 25 cm
Aus der Reihe *ILEBA*

Das Werk *Desobediência Próspera* ist Teil des von Douglas Paiva entwickelten Konzepts *Baile Visual* (Visueller Baile), in dem Konflikt, Erlösung und Glaube durch den Körper und dessen Kleidung zum Ausdruck kommen. Die Beziehung zwischen diesen Elementen wird durch den Einsatz von Textilien konstruiert – verstanden als Geste des Ungehorsams gegenüber den Erwartungen und Narrativen, die bestimmten Körpern und Territorien auferlegt werden.

Der in der Arbeit verwendete Stoff erinnert an Kleidungsstücke, die häufig bei „Bailes Funks“ in São Paulo getragen werden – gemeinschaftsorientierten Funk-Tanzpartys und kulturellen Zusammenkünften –, die oft mit stigmatisierten und marginalisierten Darstellungen

assoziiert werden. Indem der Künstler diese Elemente in den Bereich der Kunst verlagert, schlägt er neue Interpretationsmöglichkeiten vor, in denen Körper, Kleidung und Territorium zusammenwirken, wobei Kleidung als Ausdruck einer subversiven kulturellen Identität verstanden wird.

Zusammen bilden die fünf Werke die Landschaftsreihe mit dem Titel *ILEBA*, ein imaginäres Territorium, das konzipiert wurde, um den unsichtbar gemachten Körper in seiner Ganzheit und Integrität zu weihen. Die Reihe baut auf dem Mysterium auf, das die Festlichkeit brasilianischer kultureller Ausdrucksformen durchdringt, sowie auf den Schnittstellen des Heiligen. Sie reflektiert die durch das Heilige hervorgerufenen Bildwelten und hinterfragt zugleich, zu wem das Heilige im sozialen Unterbewusstsein gehört.

DOUGLAS PAIVA ist in Jardim Peri, einem Vorort im Norden von São Paulo, geboren und aufgewachsen. Als Künstler entwickelt er in seiner Arbeit eine Bildsprache, die sich mit Konflikten, Erlösung und Glauben auseinandersetzt. Sein Werk zielt darauf ab, Erfahrungen und Räume der Peripherie, die den Menschen dort historisch vorenthalten wurden, neu zu interpretieren und im Dialog mit überlieferten Traditionen neue Darstellungsmöglichkeiten für die zeitgenössische Peripherie zu entwickeln. Seine künstlerische Praxis entfaltet sich in Malerei, Installation, Materialität und textilen Arbeiten, in denen marginalisierte Kleidungsstücke in den Status sakraler Gewänder erhoben werden. Durch diese Ausdrucksformen schlägt er neue gesellschaftliche Lesarten peripherer Subjekte und ihrer Territorien vor.

04 HELCIO BARROS

Supralephonte 51

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
67 x 62 cm

Supralephonte 24

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
70 x 70 cm

Supralephonte 50

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
77 x 55 cm

Supralephonte 53

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
72 x 55 cm

Supralephonte 34

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
70 x 70 cm

Alephonte 46

2016–2025, Gemälde, Acryl und Ölstift auf
Kartonausschnitt, 9,5 x 6 cm

Alephonte 43

2016, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
12,2 x 7,5 cm

Superalephonte 39

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
84 x 60 cm

Superalephonte 27

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
87 x 48 cm

Alephonte 39

2023, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
14,5 x 11 cm

Alephonte 84

2016–2025, Gemälde, Acryl und Ölstift auf
Kartonausschnitt, 8 x 15,5 cm

Superalephonte 44

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
53 x 44 cm

Alephonte

2016, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt, 15
x 11,5 cm

Superalephonte 48

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
87 x 48 cm

Alephonte

2022, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
9 x 9 cm

Superalephonte 40

2023–25, Gemälde, Acryl und Ölstift auf Kartonausschnitt,
84 x 48 cm

Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers und der
Galerie Barbara Thumm

Die Geschichte der Kunst der 1980er Jahre zieht weiterhin Aufmerksamkeit auf sich, weil sie bis heute offen bleibt. Anstatt eine einzelne Bewegung oder einen einheitlichen Stil zu repräsentieren, bündelte dieses Jahrzehnt zahlreiche künstlerische Reaktionen auf eine sich rasant verändernde Welt. Während Europa und Nordamerika die Epoche häufig durch Debatten über Malerei und Postmodernismus definieren, vollzogen sich diese Entwicklungen in Brasilien vor dem Hintergrund der politischen Demokratisierung, kulturellen Erneuerung und des Aufkommens neuer künstlerischer Freiheiten.

Aus diesem Kontext heraus entstand das Werk von Helcio Barros.

Geboren 1956 in Rio de Janeiro und heute in São Paulo lebend, begann Barros seine künstlerische Praxis Anfang

der 1980er Jahre, während er als Bankangestellter arbeitete und Filmwissenschaft studierte. An seinem Schreibtisch, zwischen den Anforderungen des Berufsalltags, zeichnete er bei jeder sich bietenden Gelegenheit. Mit Graphit und Ölkreide auf Kartonstücken entwickelte er ein Universum aus abstrakten Wesen, hybriden Kreaturen, Vögeln und rätselhaften Formen, die sein Werk bis heute bevölkern.

Beim Blick auf diese frühen Zeichnungen entsteht der Eindruck, dass sie bereits die Grundlagen all dessen enthielten, was später folgen sollte. Das Bild, das diesen Werdegang vielleicht am treffendsten beschreibt, ist das Aleph, entlehnt von Jorge Luis Borges: eine kristallene Sphäre in der Geschichte, die alle anderen Punkte zugleich enthält und jeden Ort, jeden Moment und jede Möglichkeit gleichzeitig sichtbar macht.

In diesen bescheidenen Zeichnungen der 1980er Jahre lässt sich die Zukunft des Künstlers bereits erahnen: die Jahre in der Dominikanischen Republik; die Beherrschung der deutschen Sprache; die Entwicklung einer unverwechselbaren Bildsprache; das Studium am Parque Lage; der Umzug nach São Paulo; die Zusammenarbeit mit dem Kollektiv Vilanismo; die Ausstellungen und Anerkennungen, die Jahrzehnte später folgen sollten. Durch die Linse des Aleph betrachtet erscheint Barros' künstlerischer Weg weniger als eine Abfolge von Ereignissen denn als die kontinuierliche Entfaltung von Möglichkeiten, die von Anfang an angelegt waren.

Ein weiterer Begriff hilft, diese Entwicklung zu verstehen: Sankofa, das Akan-Prinzip, das lehrt, wie wichtig es ist, zurückzukehren, um das Vergessene wiederzugewinnen. Wenn das Aleph für die Totalität des Sehens steht, verkörpert Sankofa das historische Gedächtnis. Gemeinsam eröffnen beide Konzepte einen Zugang zum Verständnis von Barros' Werk und der erneuten Aufmerksamkeit, die ihm heute zuteil wird.

Die Präsentation dieser Gemälde und Zeichnungen in Berlin ist daher mehr als ein Akt internationaler Zirkulation. Sie schafft einen Dialog zwischen unterschiedlichen Geschichten der 1980er Jahre. In einem Moment, in dem dieses Jahrzehnt weltweit neu bewertet wird, offenbart Barros' Werk eine Perspektive, die in Brasilien während einer Phase tiefgreifender politischer und kultureller Transformation entstanden ist. Seine Gemälde erinnern uns daran, dass die Geschichte der zeitgenössischen Kunst niemals eine einzige war; sie entwickelte sich gleichzeitig in unterschiedlichen geografischen Räumen, die jeweils von eigenen Dringlichkeiten, Vorstellungswelten und Formen des Experimentierens geprägt waren.

Zugleich besitzt die Präsentation dieser Arbeiten in Berlin eine besondere Resonanz. Wie Brasilien erlebte auch Deutschland die 1980er Jahre als eine Zeit des Übergangs, der Unsicherheit und der historischen Neuordnung. Aus heutiger Berliner Perspektive betrachtet,

ermöglichen Barros' Gemälde die Begegnung mit einer anderen Geschichte dieses Jahrzehnts – einer Geschichte, die unter anderen Bedingungen entstand und doch von ähnlichen Fragen nach Freiheit, Imagination und den Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks bewegt wurde.

Zwischen Aleph und Sankofa, zwischen Vision und Erinnerung, liegt das Werk von Helcio Barros: ein poetisches Universum, das über vier Jahrzehnte hinweg eine bemerkenswerte Kontinuität bewahrt hat. Seine Gemälde beschwören nicht einfach den Geist der 1980er Jahre herauf; sie zeigen vielmehr, wie dieser Geist in der Gegenwart weiterhin neue Bedeutungen hervorbringt und sich erneut einer Vielzahl von Vögeln, Alephontes und Super-Alephontes öffnet.

– Text von André Pitol

H E L C I O B A R R O S ist ein bildender Künstler und Schriftsteller, der in Rio de Janeiro geboren wurde und derzeit in São Paulo lebt. Seine künstlerische Laufbahn begann in den frühen 1980er Jahren, einer Zeit, die sowohl von der Demokratisierung Brasiliens als auch vom internationalen Paradigma der Malerei als Ausdrucksmittel geprägt war. In dieser Zeit widmete sich der damalige Beamte dem Zeichnen und studierte Film an der Universität. Sein künstlerischer Weg verlief kontinuierlich; auch wenn er von der Kunstszene nicht wahrgenommen wurde, begann er, neben seiner Büroarbeit kleine Zeichnungen anzufertigen, und nahm an Einzel- und Gruppenausstellungen teil.

Vier Jahrzehnte trennen diesen Moment vom Jahr 2025, als sein Werk im Rahmen der 36. Biennale von São Paulo Teil einer Hommage des Kollektivs Vilanismo war, das seine Meisterschaft und sein Engagement als Akt der historischen Wiedergutmachung gegenüber einem Künstler würdigte, der sie inspiriert.

05 R E N A N T E L E S

05A Gabi Canuto e Iúna

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 180 x 150 cm

Jordan, bloco 11

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 150 x 150 cm

Mari na cozinha-sala

2026, Fotografie, Tintenstrahldruck auf Papier, 150 x 140 cm

Alle Arbeiten aus der Reihe *Esmeraldas não é Cohab porque tem elevador* [Wir sind nicht arm, wir haben Aufzüge]

Esmeraldas não é Cohab porque tem elevador ist ein fortlaufendes Projekt, das 2018 in der Wohnsiedlung „Conjunto Habitacional das Esmeraldas“ ins Leben gerufen wurde, in der Renan Teles seit seiner Kindheit

lebt – einer von der Landesregierung Mitte der 1980er Jahre errichteten Wohnanlage mit elf zwölfstöckigen Hochhäusern und mehr als 500 Wohnungen in Itaquera, einem Vorort von São Paulo.

Der Impuls, sich mit seiner eigenen Wohnsiedlung auseinanderzusetzen, entsprang einem gemischten Gefühl aus der Unmöglichkeit, mit dreißig Jahren das Elternhaus zu verlassen, der damit verbundenen Scham und dem Privileg, trotz der Gewalt im Viertel in Sicherheit aufgewachsen zu sein – sowie den Freizeitmöglichkeiten, die eine bewachte Wohnanlage bietet und im Kontrast steht zum Mangel an Plätzen und Parks in der Umgebung.

Die Fotografien zeigen junge Erwachsene, die – wie der Künstler zu Beginn des Projekts – noch bei ihren Eltern wohnen. Renan Teles begann zunächst mit Porträts dieser Freund:innen und Nachbar:innen in ihren Wohnungen und schuf anschließend Begegnungen, in denen fiktive Szenen inszeniert werden konnten. Die Arbeiten wurden zu Mikro-Kurzgeschichten, die in Richtung Poesie wachsen.

„Mir wurde klar, dass ich angesichts meiner knappen finanziellen Mittel mit dem arbeiten sollte, wozu ich den besten Zugang hatte. Vielleicht könnte ich mich deshalb stärker diesem Projekt widmen als anderen, die ich im Sinn hatte und die eine größere finanzielle Stabilität erforderten. Seitdem haben mich die Nachbar:innen in Esmeraldas in Dutzenden Wohnungen willkommen geheißen. Die Idee war immer, sie zu Hause zu fotografieren. Als die Leute Interesse an dem Projekt zeigten, begann ich, sie für komplexere Aufnahmen in der gesamten Wohnanlage zusammenzubringen, um weitläufige narrative Szenen zu schaffen und mich Schritt für Schritt von der Dokumentarfotografie zu entfernen.“

05B *Waterfall*

2026, Gemälde, Ölfarbe auf Leinwand, 200 x 150 cm
Aus der Reihe *I searched for „Africa“ on a porn site*

I searched for „Africa“ on a porn site ist eine 2020 begonnene Serie, die Ölgemälde unterschiedlicher Größen umfasst. Sie entstand auf der Grundlage eines Videos, das ein Treffer bei der Suche nach dem Begriff „Afrika“ auf einer Pornoseite war. In der fortlaufenden Auseinandersetzung mit diesen Szenen vertieft und erweitert der Künstler die ursprüngliche Erzählung und sucht nach Wegen, sowohl mit einer immensen Schönheit als auch mit den vielfältigen Widersprüchen umzugehen.

Die Arbeit thematisiert historische und aktuelle Fragestellungen und verwebt sie mit autobiografischen Bezügen und Themen wie Rassismus, Männlichkeit und Diaspora. Mit einem Verständnis von Brasilien als kolonisiertes Land, das ein offensichtliches Projekt zur „Aufhellung“ der Bevölkerung verfolgt hat, nähert sich Renan Teles diesen Themen aus der Perspektive eines Schwarzen Mannes, dessen Partnerin weiß ist. Aufgewachsen in einem überwiegend von Schwarzen und Afro-Indigenen bewohnten Vorort von São Paulo, weiß er,

wie tief verwurzelt die Vorstellung von der Verbesserung durch eine weiße Partnerin ist – als Mittel (oder Ergebnis) des sozialen Aufstiegs für sich selbst oder die eigenen Nachkommen. Auf einer weniger gesellschaftlichen und eher persönlichen Ebene hingegen ist die Problematisierung der Beziehung eines erwachsenen Paares an sich schon ein großer Widerspruch.

Die Erzählung dieser Reihe deckt die Fetischisierung des schwarzen Mannes als animalisches, viriles, hypersexuelles Wesen auf und zeigt gleichzeitig die Idealisierung der weißen Frau als Inbegriff von Schönheit und Unschuld. Sie offenbart zudem die Romantisierung eines Afrikas, das in einer vorkolonialen Vergangenheit stagniert. Widersprüchlicherweise werden diese Themen auch von Schwarzen in der Diaspora verinnerlicht und nun über Pornografie an jüngere Generationen weitergegeben. Schließlich wird all dies zum Thema für Gemälde in Öl, die in „fanonischen Landschaften“ von Begehren und Machtdynamiken erzählen.

RENAN TELES ist ein brasilianischer bildender Künstler, dessen Schaffen sich über Fotografie und Malerei erstreckt. In seiner visuellen Forschung beschäftigt er sich mit dem Erzählen von Geschichten, dem Aufbau von Gemeinschaften und den Spannungsfeldern zwischen Dokumentation und Fiktion. Seine Arbeit ist zudem stark von literarischen Bezügen geprägt, insbesondere von Autor:innen wie Octavia Butler, Dany Laferrière und Frantz Fanon.

Renan ist Mitglied von Vilanismo, einer Bruderschaft Schwarzer Künstler, die politisches Handeln mit den Codes der zeitgenössischen Kunst verbindet. Seine Werke laden dazu ein, den Orten und Geschichten, die sich der Auslöschung widersetzen, mit Empathie zuzuhören. Im Jahr 2025 nahm er gemeinsam mit Vilanismo an der 36. Biennale von São Paulo teil.

06 VILANISMO

Family albums

2022–fortlaufend, Fotoalben mit je einhundert Bildern, 10 x 15 cm

Seit den Anfängen von Vilanismo im Jahr 2022 hatten wir das Gefühl, dass etwas ganz Besonderes und sogar Historisches geschah. Obwohl wir in unserer Praxis schon immer mit Fotografie gearbeitet haben, wollten wir zum ersten Mal die Fotografie wirklich dazu nutzen, das Geschehen zu dokumentieren, anstatt durch Fotografie Kunstwerke zu schaffen. Wir begannen damit, einen Ordner anzulegen, in dem wir alle die Bilder speichern konnten, die wir bei jeder Begegnung oder Aktion in der jeweiligen Woche aufgenommen hatten, damit alles online geordnet war und wir später darauf zugreifen konnten.

Im Laufe der Monate, als die von uns besetzten Räume neue Geschichten trugen und unsere Gemeinschaft

wuchs, wurde unser Wunsch immer größer, diese Geschichten auf sinnvolle Weise zu teilen. Also haben wir zum ersten Mal anlässlich der Biennale von São Paulo diese Familienalben mit jeweils hundert Bildern zusammengestellt. Dort haben wir vier dieser Alben gezeigt, anschließend zwei bei 1-54 New York, drei im Museu Paranaense und nun drei weitere in unserer Ausstellung hier bei S A V V Y Contemporary.

Terça a gente vê [Am Dienstag sehen wir weiter]
2026, Buch mit 116 Seiten, 25 x 25 cm

Terça a gente vê entstand aus der Initiative und dem Engagement einer Gruppe Schwarzer Frauen – Andreza Delgado, Caroline Sou Cor, Jana Maria, Julia Beatriz und Maria Trindade – zusammen mit Luan Cruz, Renan Teles und Rodrigo Zaim. Sie schlugen vor, im Rahmen des regulären Programms und in den Räumlichkeiten von Vilanismo eine horizontale Lerngruppe zu gründen, um Perspektiven und den Austausch rund um ein gemeinsames Interesse – die Fotografie – zu vertiefen; die Treffen finden jeden Dienstag statt. Das Kollektiv entstand unmittelbar nach einer ersten Reihe von acht Sitzungen, die wöchentlich dort stattfanden, wo Vilanismo sich gerade befand, und geht nun bereits in seinen 18. aktiven Monat.

Das hier vorgestellte Buch wurde von allen Mitgliedern des Kollektivs im Rahmen der Einladung von Vilanismo zu einer Ausstellung bei S A V V Y Contemporary konzipiert und produziert.

Wir von Vilanismo haben „Acadêmicos do Vilanismo/ Villains Academia“ ins Leben gerufen, um unser pädagogisches Potenzial mit der kollektiven, auf gegenseitiger Hilfe basierenden Logik des „Mutirão“ zu verbinden. Wir bauen diese Praxis weiter aus, um einen intuitiven, prägenden und wahrhaft einladenden Raum für Schwarze, Afro-Indigene und an den Rand gedrängte Menschen zu schaffen.

07 ROBSON MARQUES

07A von links nach rechts

Carta dos Yishma'elitas a Nabucodonosor. Permaneceremos no jardim

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 100 x 80 cm

Selo na tua mão

2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, Set bestehend aus zwei Leinwänden im Format 40 x 40 cm und einem Diptychon aus zwei Leinwänden im Format 40 x 80 cm mit einer Gesamtgröße von 80 x 80 cm

1. *Anel / Infância / Dom Pedro II [Ring / Kindheit / Dom Pedro II]*

Ein Ring kann ein Spielzeug, ein Versprechen, Zugehörigkeit oder Macht sein. Noch bevor ein Kind weiß, welche Bedeutung er hat, kann es ihn an einen Finger stecken und so tun, als wäre es jemand anderes.

In der Bibel lässt der Vater, als der Sohn nach seiner Abwesenheit nach Hause zurückkehrt, die besten Kleider, Sandalen für seine Füße und einen Ring für seine Hand bringen. Der Ring gibt dem Sohn wieder einen Platz. Schließlich gehört er immer noch dazu.

In anderen Händen steht derselbe kleine Kreis für Autorität, Titel, Brüderlichkeit und Wissen. Die Geschichte legte solche Ringe auch in die Hände von Königen.

Die Hand von Dom Pedro II., die im Alter von fünfzehn Jahren abgeformt wurde, bewahrt das Zeichen einer Autorität, die ihm anvertraut wurde, als er noch ein Junge war. Als Kind der Krone wurde er auf die Herrschaft vorbereitet, noch bevor er entscheiden konnte, was er mit dieser Verantwortung anfangen wollte. Die Kindheit verschwindet nicht; sie wird von der Macht überdeckt.

Und dann gibt es auch andere Hände, die ebenfalls zu früh lernen müssen. Hände, die Geld noch vor Spielzeug in die Hand nehmen, die sich um Geschwister kümmern, die arbeiten, die lernen, wie man nach Hause findet, die auf der Straße entdecken, was niemand in so jungem Alter erleben sollte. Die Hände von Kindern, die beginnen, Verantwortung zu tragen, die sie sich nicht ausgesucht haben.

An einer dieser Hände ein Kinderring. Klein, aus Plastik, fast wie ein Spielzeug. Und doch birgt er andere Welten in sich: die „Five Percent“, ihre Mathematik und ihre Alphabete, ihre Codes des Wissens und der Zugehörigkeit; die Ringe und Insignien Schwarzer Gemeinschaften, Zeichen der Anerkennung unter denen, die eine gemeinsame Geschichte teilen.

Manche Kinder erhalten eine Krone, andere müssen Verantwortung übernehmen. Zwischen beiden steht dieselbe Hand: zu klein für die Last, die ihr anvertraut wurde.

2. Anel De Chiclete / 5% / Alfabetização Simbólica [Kaugummi Ring / 5% / Symbolische Bildung]

Er befindet sich im Kaugummi. Das Kind öffnet die Verpackung, findet einen kleinen Plastikring und steckt ihn sich an den Finger. Ein künstlicher Stein, in irgendeiner Farbe, mit billigem Glanz. Für ein paar Minuten kann er ein Juwel sein, eine Krone, ein Symbol der Macht. Dann ist der Kaugummi weg, der Ring geht vielleicht verloren, aber das Bild bleibt.

Das Kind lernt schon früh, dass manche Dinge eine Bedeutung haben. Ein Buchstabe kann für eine Idee stehen. Eine Zahl kann Wissen enthalten. Ein Bild kann eine Person oder eine Gruppe kennzeichnen. Vor der Lese- und Schreibfähigkeit in Worten gibt es eine Zeichenkompetenz, die ebenfalls durch das Spiel aufgebaut wird.

Auf diesem kleinen Ring sehen wir die 5, das V und das X – Symbole, die mit der Sprache der Nation of Gods

and Earths, auch bekannt als Five Percent Nation, in Verbindung stehen. In der „Supreme Mathematics“ steht die 5 für Macht und Raffinesse. Im „Supreme Alphabet“ steht das V für Sieg und das X für das Unbekannte. Drei einfache Zeichen verdichten Ideen, die von denen, die diesen Code kennen, gelernt, geteilt und erkannt werden können.

Wenn diese Symbole einen Kinderring zieren, trifft die Sprache des Wissens auf ein Objekt, das der Fantasie entsprungen ist. Die Zahlen und Buchstaben verlassen die Seite und wandern auf den Finger. Sie können getragen, zur Schau gestellt, ausgetauscht und erkannt werden. Das Kind spielt mit dem Objekt, während das Symbol eine Geschichte in sich trägt, die weit über das Kind hinausgeht.

Der Kaugummi-Ring wird zu einem kleinen Abzeichen. Es enthält kein Gold, hat keinen materiellen Wert und verleiht keine Autorität. Dennoch vermittelt es eine der ältesten Funktionen von Symbolen: eine Identität zu kennzeichnen, Anerkennung zu schaffen und auszudrücken, dass es einen Ort gibt, an den man gehört.

Die Süßigkeit verschwindet. Der Ring bleibt noch ein wenig länger am Finger.

Und genau in diesem Zwischenraum zwischen Spiel und Bedeutung beginnt eine Form der Alphabetisierung: das Erlernen der Erkenntnis, dass das, was wir bei uns tragen, auch aussagen kann, wer wir sind.

3. Anel / Irmandade / Vilanismo [Ring / Bruderschaft / Vilanismo]

Lange bevor ein Ring den Namen einer Bruderschaft trug, schufen Schwarze Gemeinschaften bereits ihre eigenen Formen der Anerkennung, des Schutzes und der Zugehörigkeit.

In der Zeit der Versklavung in Brasilien schufen Schwarze Bruderschaften ihre eigenen Räume für Geselligkeit, Frömmigkeit, gegenseitige Hilfe und Organisation. Dort bauten Schwarze Menschen Formen der Anerkennung und Zugehörigkeit innerhalb einer Gesellschaft auf, die ihnen solche Orte verwehrte. Feste, Rituale, Kleidung und Insignien machten die Gemeinschaft sichtbar und bekräftigten eine kollektive Existenz.

In anderen Gebieten der Schwarzen Diaspora nahm diese Ausdrucksweise andere Formen an. In der Nation of Islam trugen Siegelringe, Logos und andere Gegenstände zu einer visuellen Kultur der Identifikation bei. In den „Black Greek-Letter Organizations“ prägten Buchstaben, Farben, Embleme und Abzeichen die Schwarzen Studentenverbindungen. Neun dieser Organisationen bildeten den National Pan-Hellenic Council, bekannt als die „Divine Nine“.

Das Objekt ändert sich. Das Bedürfnis nach Anerkennung bleibt bestehen.

Ein Buchstabe kann eine Geschichte in sich tragen. Ein Emblem kann eine Zugehörigkeit offenbaren. Ein Ring kann eine Beziehung sichtbar machen, die nicht extra verkündet werden muss. Sein Wert liegt nicht unbedingt im Metall, sondern darin, was diejenigen erkennen können, denen das Symbol vertraut ist.

Dieser Ring schöpft aus dieser Geschichte, ohne einer dieser Traditionen anzugehören. Er nähert sich ihnen durch eine gemeinsame Idee: Brüderlichkeit.

Mit Vilanismo nimmt dieses Wort eine andere Form an. Elf Schwarze Künstler erkennen sich gegenseitig als Gemeinschaft an und entwickeln ihre eigenen Codes, ihre eigene Sprache und ihren eigenen Namen. Der Satz „O risco nos une“ (die Linie/das Risiko verbindet uns) aus dem Vilanismo-Gegenmanifest kennzeichnet den Finger als Zeichen des Engagements.

Eine Linie durchzieht jede Bahn auf unterschiedliche Weise. Wenn mehrere Linien aufeinandertreffen, sind sie keine isolierten Zeichen mehr, sondern beginnen, eine Figur zu bilden.

Der Ring ist diese geschlossene Figur.

Eine Linie, die zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Ein Zeichen dafür, dass das, was jeder Einzelne in sich trägt, auch ein „Wir“ bilden kann.

07B *De todos os santos da Silva Souza*
2026, Installation, Bahia Fussballtrikot, Metall,
Perlenketten, 40 × 70 cm

Bahia hieß einst „Bahia aller Heiligen“ – ein alter Name, der im alltäglichen Sprachgebrauch fast in Vergessenheit geraten ist, aber in Spitznamen und Redewendungen noch immer nachhallt. Der Titel des Werks knüpft an diese historische und volksnahe Bedeutung des Namens an, um die Beziehung zwischen Zuhause, Familie, Glauben und Zugehörigkeit zu reflektieren.

Auch ein Fußballtrikot kann einen Namen tragen – und manchmal sogar mehr als einen: den Namen eines Heiligen, eines Bundeslandes, einer Familie, einer Mannschaft. In der Installation kleidet das Trikot keine Figur mehr ein; es nimmt ganz für sich allein den Raum ein, aufgehängt an einem Kleiderbügel. Der Körper bleibt abwesend, doch seine Präsenz wird durch die Form des Kleidungsstücks und durch das, was es trägt, heraufbeschworen.

Für viele Jungen ist eine Fußballmannschaft auch ein Ort der Geborgenheit – manchmal der erste neben der eigenen Familie, an dem man Zugehörigkeit spürt, noch bevor man sie überhaupt verstehen kann. Das Trikot bewahrt diese affektive Dimension, verlagert sie jedoch vom individuellen Körper hin zu einer Art kollektiver Figur: Es kann von vielen getragen, von vielen in Erinnerung behalten und von jenen erkannt werden, die

eine gemeinsame Herkunft, eine Mannschaft oder eine Geschichte teilen.

Die Perlen und Halsketten liegen um Hals und Brust und schmiegen sich eng an den Körper an, ohne ihn vollständig nachzuformen. Die Installation besteht zudem aus Präsenz und Abwesenheit: Manche Objekte sind da, andere nicht; das Ensemble wird aus dem neu zusammengestellt, was gefunden wurde. Dieser Unterschied macht das Werk nicht zunichte. Im Gegenteil, er macht sichtbar, dass Zugehörigkeit, Schutz und Erinnerung nicht von einer perfekten Gesamtheit abhängen.

Die Perlen verkörpern die Dimensionen des Glaubens, des Schutzes und der Verbindung zum Heiligen. Auf dem Trikot treffen sie auf die Symbole des Fußballs und den Satz „Von allen Heiligen von Silva Souza“, der gleichzeitig als Herkunft, Nachname, Zugehörigkeit oder Anrufung gelesen werden kann. Die Objekte legen diese Möglichkeiten nicht fest; sie halten sie offen und im Umlauf.

Die Installation stellt nicht einfach jemanden dar, der das Trikot trägt. Sie präsentiert das Trikot selbst als möglichen Körper – einen abwesenden Körper, der dennoch erkennbar ist; einen Körper, der durch Sprache, Objekte und die Namen, die durch ihn hindurchgehen, konstruiert wird.

Die Installation wirft eine Frage auf: Was kann ein Name bewirken, wenn er auf einem Trikot und inmitten von Glaubensgegenständen erscheint? Vielleicht liegt die Antwort genau in dieser Überschneidung – in der Möglichkeit, dass ein Staat, eine Familie, eine Mannschaft, ein Heiliger und ein Mensch denselben Ort einnehmen können, ohne aufzuhören, verschieden zu sein.

In seiner Abwesenheit sagt das Trikot weiterhin: Es gibt einen Ort, es gibt eine Geschichte, es gibt einen Glauben, und es gibt viele mögliche Namen für Zugehörigkeit.

07C *Penuel – Contemplado / Glück gehabt!*
2026, Schild, Acryl auf Holz, 30 × 20 cm

Einmal wäre jemand fast gestürzt, tat es aber nicht. Hätte fast verloren, tat es aber nicht. Hätte fast sein Ziel nicht erreicht, erreichte es aber doch.

Später, als diese Person die Geschichte anderen erzählte, sagte sie nicht, dass sie gewonnen habe. Sie sagte nur: „Glück gehabt“ – sie hatte Glück gehabt. Nicht das Glück von jemandem, der einen Preis gewinnt, sondern das Glück von jemandem, der lebend aus einer Gefahr herauskommt und zurückblickt, ohne so recht zu wissen, wie.

Und als sie schließlich innehielten – wirklich innehielten, ohne Eile –, blieben sie einfach dort stehen und schauten. Auf den Weg, den sie zurückgelegt hatten, auf den Ort, an

dem sie angekommen waren, auf die Menschen um sie herum.

So wurde *Contemplado* beides zugleich: der Auserwählte und derjenige, der innehält, um zu schauen.

Nur selten wegen, sondern oft trotz des Glücks.

07D *Aqui, a terra não se venderá em perpetuidade*
2026, Gemälde, Acryl auf Leinwand, 40 x 60 cm

Seit 1927 fungiert der rote Rand des *TIME*-Magazins als Rahmen: Was auch immer er umschließt, wird als sehenswertes Ereignis präsentiert. Hier wird dieser Raum ausschließlich von Braun gefüllt – eine Farbe, die sich durch das gesamte Schaffen des Künstlers zieht und seine Beziehung zu Land, Haut, Erinnerung und Herkunftsort verkörpert. Das Werk hinterfragt den Rahmen selbst, der entscheidet, was als Territorium und als Teil unserer Zeit gilt. Braun steht nicht für einen Ort – es ist der Ort.

R O B S O N M A R Q U E S ist ein bildender Künstler, der sich der Malerei und Bildhauerei widmet. Er wurde in Feira de Santana, Bahia, geboren und lebt heute in São Paulo. Bevor er eine Ausbildung in Grafikdesign, Produktdesign und Werbung absolvierte, arbeitete er mehrere Jahre im Baugewerbe – eine Erfahrung, die sich durch sein künstlerisches Schaffen zieht, sowohl in seinem Interesse an Ornamentik und Materialität als auch in seiner Auseinandersetzung mit der Frage, wer brasilianische Städte baut.

Seine Auseinandersetzung geht von den Traditionen des Nordostens Brasiliens – religiöser Bildsprache und Straßenkultur – sowie von der Erfahrung eines Migranten in den großen Ballungszentren aus. In seinen Gemälden verschmelzen diese Ebenen bisweilen: Traditionen, die fortbestehen und in anderen Gebieten neu gestaltet werden, sowie unterschiedliche Traditionen, die aufeinandertreffen und etwas Neues hervorbringen. Je nach Werk koexistieren beide Strömungen. Ergänzt wird dieses Repertoire durch einen Dialog mit wissenschaftlichen Bezügen, der symbolische Verschiebungen zwischen dem „Hochkulturellen“ und dem Populären vorschlägt.

08 D I E G O C R U X
Von links nach rechts zur Decke
Untitled (Calado 1 Poeta)
2023, Selbstporträt, Kunstdruck auf Baumwollpapier,
20 x 30 cm

In Anspielung auf Pelés Vorschlag, sich zur Ruhe zu setzen, erwiderte Romário, der „Sportler des Jahrhunderts“ sei, „wenn er schweigt, ein Dichter“. Dieser Satz dient als Ausgangspunkt, um über das Schweigen sowohl als poetischen Ausdruck als auch als Fehlen einer politischen und gesellschaftlichen Positionierung nachzudenken – und über die Strukturen, die ein solches Schweigen

hervorbringen.

Ein Kontrapunkt ergibt sich aus Reinaldos Geste, seine Tore mit erhobener Faust in Anlehnung an die Black Panthers zu feiern. Während der Militärdiktatur in Brasilien konnte eine stille Geste viel aussagen und zugleich Repressionen hervorrufen.

Die Ziffer „1“ bezieht sich auf die Position des Torhüters, die historisch gesehen von hohen Erwartungen und wenig Spielraum für Fehler von Schwarzen Spielern wie Barbosa oder auch Aranha geprägt war, dessen Aufzeigen eines rassistischen Vorfalls letztendlich seine öffentliche Laufbahn stärker prägte als seine Leistungen als Spieler.

La trahison des imaginaires
2026, Diptychon, Acryl auf Leinwand, je 80 x 60 cm

Diese Arbeit versteht sich als Radikalisierung von René Magrittes *La trahison des images*. Unter Beibehaltung der formalen Strenge, der Proportionen und der grafischen Gestaltung der Gemälde von 1929 ersetzt das Diptychon die Figuration durch ein Nicht-Bild: zwei Rechtecke, die von einem von Rand zu Rand verlaufenden „X“ durchgestrichen sind. Anstelle eines Körpers, der dem visuellen Genuss dient, öffnet sich eine Lücke – eine, die durch die eigenen Projektionen und Vorurteile der Betrachtenden gefüllt werden muss.

Das Werk setzt sich mit der unmittelbaren Wahrnehmung des Andersseins anhand zweier negativer Inschriften auseinander: der theoretischen Schwere des französischen „Ceci n'est pas moi“ und dem dringlichen, umgangssprachlichen und profanen Ton des portugiesischen „Ça'porra num sou eu“ [Verdammt, das bin nicht ich]. Indem Crux die Diskussion auf „Imaginäre“ im Plural verlagert, hinterfragt er die Rahmenbedingungen, Stereotypen und vorgefassten Interpretationen, die Schwarzen und rassifizierten Körpern auferlegt werden.

Das Werk versteht sich als direkte Fortsetzung der Forschung, die mit *esse corpo de ***** que tu vê, é apenas a imagem do que sou* (2019) begonnen wurde. Während der Künstler in der vorherigen Arbeit durch ein gesichtsloses Selbstporträt und einen fragmentarischen Titel Spannungen rund um das Benennen und Festhalten erzeugte, radikalisiert er 2026 diese Verweigerung: Er entfernt den Körper vollständig und errichtet das „X“ – eine weitere Lücke, die nun jedoch bewohnt ist und jenseits der Illusion von Darstellungen und der Erwartungen anderer liegt.

Untitled

2026, Kreide und Kalk auf Fabriano Disegno Nero-Papier,
30 x 42 cm

Aus der Reihe *Muscular Dreams*

Diese Reihe greift Frantz Fanons Begriff der „muskulösen Träume“ auf: „Die Träume des kolonialisierten Subjekts sind muskulöse Träume, Träume vom Handeln, aggressive Träume. Ich träume, dass ich springe, schwimme, renne und klettere. Ich träume, dass ich in schallendes Gelächter ausbreche (...). Während der Kolonialisierung befreit sich das kolonialisierte Subjekt Nacht für Nacht zwischen neun Uhr abends und sechs Uhr morgens.“ (Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth*, S. 15, eigene Übersetzung)

Die Reihe nutzt den eigenen Körper des Künstlers als Matrix und Stempel: Durch seine Präsenz, seinen Druck und seine Anstrengung entstehen die Bilder auf dem Papier.

In diesem Prozess ist der Körper zugleich Subjekt und Werkzeug, Oberfläche und Abdruck. Die Werke bringen Begehren, Abscheu, Anstrengung, Arbeit und Freiheit zum Ausdruck. Der Traum wird als Flucht begriffen – als Raum für Handeln und die Entfaltung flüchtiger Gesten, die im Wachzustand eingedämmt, diszipliniert oder unterbrochen werden. Was auf dem Blatt zurückbleibt, ist die Spur dieser Begegnung zwischen Körper, Materie und Handlung.

Tudo fica blue [Everything Turns Blue]

2020, interaktives digitales Werk, Bildschirm

Die Lieder „Black Man's World“ und „Black Man's Pride“ von Alton Ellis dienen als Ausgangspunkt für *Tudo fica blue*. Ihre nahezu identischen Texte unterscheiden sich lediglich im Refrain: „Ich wurde als Verlierer geboren, weil ich ein Schwarzer Mann bin“ gegenüber „Ich wurde als Gewinner geboren, weil ich ein Schwarzer Mann bin“.

Darauf aufbauend und durch eine Überlagerung von Musik und Bildern, die die Besucher:innen der Ausstellung verschieben und miteinander überlagern können, regt Crux dazu an, über die Konzepte von Sieg und Niederlage jenseits der statischen Positionen nachzudenken, die eine binäre Lesart nahelegt. Ausgehend von einem Geflecht aus Bildern und Symbolen, die seine eigene Erfahrung als Schwarzer Mann prägen, versucht er zudem, Konflikte hervorzuheben und den Begriffen von Identität und Repräsentation – sowie deren Widersprüchen, Willkür und Fallstricken – mehr Komplexität zu verleihen.

Der Sänger Belo taucht immer wieder in Bildern aus verschiedenen Phasen seiner Karriere auf, und der Song „Tudo fica Blue“ der Gruppe Soweto aus dem Jahr 1999 dient als weiterer Zugang zu dem Werk. Der Film *Moonlight* spielt eine ähnliche Rolle, insbesondere die Szene, in der die Figur Juan sagt: „Im Mondlicht sehen Schwarze Jungen blau aus.“

Für diese Zusammenarbeit mit S A V V Y Contemporary hat Crux neue Elemente eingeführt – unter Rückgriff auf Figuren und Erzählungen aus dem hiesigen Kontext –, um eine Spannung rund um die Themen zu erzeugen, mit denen sich das Werk auseinandersetzt, sowie eine Begleitveranstaltung für das Eröffnungswochenende organisiert.

May Mário Mãos [May Mário Hands]

2026, zwei Auszüge aus Gedichten, Acrylfarbe auf Transparentpapier

May Mario Mãos bringt zwei Gedichte zusammen: „Afrekete“ von May Ayim und „Reconhecimento de Nêmesis“ von Mário de Andrade – beide basieren auf der Wahrnehmung und Anerkennung ihrer Schwarzen Hände. Jedes beschreibt auf seine eigene Weise – über verschiedene Epochen, Sprachen und Kontexte hinweg – die Hand als Ort der Anerkennung und der Beziehung. Durch diese afro-diasporische Verbindung versucht der Künstler nicht, Antworten zu geben, Gleichsetzungen herzustellen oder eine einheitliche Lesart zu liefern, sondern vielmehr Möglichkeiten der Begegnung und Verbindung zwischen diesen beiden Texten, ihren Unterschieden, ihren jeweiligen Epochen und ihren Kontexten zu schaffen.

*Esse corpo de ***** que tu vê, é apenas a imagem do que sou [Dieser *****-Körper, den du siehst, ist nur das Abbild dessen, wer ich bin]*

2019, Druck auf Stoff, 120 x 80 cm

Gesichtsloses Selbstporträt; ein nicht perfektes Selfie eines schwarz-weißen Körpers, der durch seine eigene Hautfarbe „getarnt“ ist, wodurch es schwierig wird, ihn in etablierte Kategorien einzuordnen. Die fünf Sternchen im Titel des Werks könnten Begriffe wie „negro“ (Schwarz), „pardo“ („gemischt“), „quase“ (beinahe), „macho“ (männlich/macho), „sonho“ (Traum), „culpa“ (Schuld), „foder“ (ficken), „falso“ (falsch) usw. suggerieren. Der leere Raum ist ein Unbekanntes, das – basierend auf bilateralen Verneinungen und Verhandlungen zwischen dem Benennenden und dem Benannten – zum Nachdenken darüber einlädt, welche Begriffe zugeschrieben werden könnten und welche die Unmöglichkeiten des Seins darstellen.

D I E G O C R U X ist ein Quasi-Künstler, der am Stadtrand von Parada de Taipas geboren wurde und aufgewachsen ist und heute im Zentrum von São Paulo lebt. An verschiedenen Orten beschäftigt er sich, unter anderem, mit Kunst. Als Enkel von Rosa (Rosa) und Esmeraldo (Smaragdgrün) ist er die Farbe, die Erinnerungen weckt. Er erforscht intime und persönliche Berufungen, kollektive Erfahrungen, Repräsentation sowie Auseinandersetzungen um die Bedeutungen von Sieg und Niederlage jenseits festgelegter Positionen. In seinen Arbeitsprozessen bedient er sich vielfältiger Medien wie Aneignung, Fotografie, Video, Design, visuelle Muster, Wort, und viele mehr.

Crux nahm an der 36. Biennale von São Paulo (Fundação Bienal, 2025), Ecos Malês (CHS, 2024), Dos Brasis (SESC, 2023–2024), Edição #35 aarea (aarea.co, 2021), „If A Tree Falls In A Forest“ (Les Rencontres d'Arles, Frankreich, 2021), CHALE WOTE (Accra, Ghana, 2019), Residenz- und Forschungsprogramme bei Pro Helvetia (2026), Goethe-Institut Bahia (2023), MAM Rio (2021) und Pivô Pesquisa (2020); außerdem wurden Texte von ihm in *Contemporary&*, *Revista Rosa* und *MAM Rio* veröffentlicht.

09 DENIS MOREIRA

Identity and Revelation Series

2026, Lentikulardrucke auf Acrylglas, variable Maße, und Video auf iPad, 28 Sek (Endlosschleife)

Der kreative Prozess für diese Reihe begann mit Recherchen zu historischen Persönlichkeiten afro-deutscher, afro-spanischer und afro-brasilianischer Herkunft, wobei Texte und Bilder aus Büchern und Online-Quellen herangezogen wurden. Im Mittelpunkt des Projekts steht die Gestaltung einer Ausstellung, die Schwarze Persönlichkeiten aus Kunst, Kultur und Politik hervorhebt, die bedeutende Beiträge für ihre Gemeinschaften geleistet haben. Die Kernidee ist es, das Erlebnis der Besucher:innen im Ausstellungsraum zu verändern und eine Verbindung zwischen den dargestellten Persönlichkeiten und Masken der Bamoun aus Kamerun sowie der Luluwa aus der Demokratischen Republik Kongo herzustellen.

Der Einsatz von Lentikulartechnik in dieser Reihe erzeugt eine Illusion von Tiefe und Bewegung – eine Manifestation der Erfahrungen der Diaspora in Deutschland, Spanien und Brasilien. Dieser visuelle Wandel weckt Neugier und regt zu neuen Sichtweisen auf die dargestellten Personen an.

Die Lentikulartechnik vereint Maske und Figur visuell und symbolisiert so eine Verschmelzung von Identität und Ritual, Zeit und Geografie. Dieses Wechselspiel – sowohl visuell als auch konzeptuell – reflektiert die Beziehung zwischen Maske und Persona und regt zum Nachdenken über Identität, Erinnerung und Fiktion an. Das Werk lädt die Betrachtenden dazu ein, die Darstellungen neu zu interpretieren und die Verbindungen zwischen dem Individuum, der Maske und den historischen und kulturellen Kontexten zu erkunden, die sie geprägt haben. Auf diese Weise ermöglicht es eine Deutung der Gegenwart und lässt gleichzeitig erahnen, was die Zukunft bringen könnte.

DENIS MOREIRA ist ein bildender Künstler, der in São Paulo, Brasilien, geboren wurde. Er schloss 2011 sein Studium der Bildenden Künste an der Faculdade Metropolitanas Unidas (FMU) ab und absolviert derzeit ein Masterstudium an der Universität von São Paulo (USP). Seit 2007 beschäftigt er sich wissenschaftlich mit afrikanischen und afro-brasilianischen Kulturen und ist seit 2014 zudem als Lehrer im städtischen Schulsystem

von São Paulo tätig. Er hatte Einzelausstellungen im Rahmen der „Temporada de Projetos“ (Projektsaison) im Paço das Artes in São Paulo (2023) sowie im Rahmen der temporären Kunstaussstellung „Salão Angelim“ in Blumenau (2021). Er hat an bedeutenden Gruppenausstellungen teilgenommen, darunter die 36. Biennale von São Paulo – „Nem Todo Viajante Anda Estradas: Da Humanidade como Prática“, São Paulo (2025/26); „Figura e Paisagem, Palavra e Imagem“ in der Pinacoteca do Ceará, Fortaleza (2025); „Outros Navios, uma Coleção Afro-Atlântica“ im Centro Cultural Fiesp, São Paulo (2024); „Dos Brasis“ im Sesc Belenzinho, São Paulo (2023); sowie „Mãos: 35 Anos da Mão Afro-Brasileira“ im Museum für Moderne Kunst von São Paulo (MAM-SP) und im Museum Afro Brasil Emanuel Araújo (MAB), São Paulo (2023).

10 GUTO OCA

10A *Tecido Social* [Soziales Gewebe]

2026, Multimedia-Arbeit, Öl, Haare, Flip-Flops, Kohle, Erde und Cachaça auf Stoff, 100 x 160 cm

In „*Tecido Social*“ verbindet Guto Oca Ebenen aus Stoffen, Stickerei und Identitätsmarkern mit den sozialen Schichten, die Schwarze Präsenz in Brasilien prägen und repräsentieren – einem Land, in dem das Erbe der Ausbeutung der Schwarzen Bevölkerung weiterhin in zahlreichen Schichten der Gesellschaft nachhallt. Zu diesem Zweck integriert Guto Elemente wie Gesichter, Dreadlocks, die Darstellung von Füßen in Flip-Flops und Erde in eine Komposition, die sich auf das Gehen, Wege und Fragmente Schwarzer Präsenz als Formen kulturellen und angestammten Widerstands konzentriert.

10B *Augusto*

2026, Installation, Stoff, Haare und Holz, 300 x 50 cm

In „*Augusto*“ präsentiert Guto Oca mithilfe von Materialien wie einem von seinem Vater gespendeten Hemd und Kunsthaar Symbole, die an die väterliche Präsenz und die Darstellung von Identität erinnern. Augusto, sein Geburtsname, verdeutlicht auf eindringliche Weise, wie wir die väterliche Präsenz in uns tragen, und unterstreicht, wie wichtig es ist, über Zuneigung und Fürsorge zu sprechen.

10C *Daltonismo Racial* (*Cor que não vejo*)

2026, Gemälde, Öl und Kohle auf Gewebe, je 30 x 30 cm

In dieser Arbeit untersucht Guto seine veränderte visuelle Wahrnehmung anhand der durch seine Farbenblindheit verursachten Farbverschiebungen und damit der Farben, die sich wandeln oder für den Künstler nicht mehr wahrnehmbar sind. Diese Erfahrung steht im Spannungsverhältnis zum Konzept der „rassischen Farbenblindheit“, das die „Weißfärbung“ Schwarzer Haut, die historischen Dynamiken der „Vermischung“ in Brasilien und die Art und Weise, wie Farbe unsichtbar werden oder gesellschaftlich verändert werden kann, thematisiert.

In diesem Zusammenhang setzen sich die Gemälde auf Stoff, die die Gesichter Schwarzer Menschen darstellen, mit Vorstellungen von Konformität und stigmatisierten Wahrnehmungen der Identität von Gesichtern auseinander.

G U T O O C A wurde in São Paulo geboren und lebt und arbeitet seit 2011 in João Pessoa, wo er seine akademische Ausbildung absolvierte: einen Bachelor-Abschluss in Pädagogik und einen Master-Abschluss in Bildender Kunst an der Bundesuniversität von Paraíba.

Seine künstlerischen Erzählungen sind tief verwurzelt in seinem väterlichen Erbe, in den Orten und Bewegungen, die seinen Lebensweg geprägt haben, sowie in seiner Erfahrung als afro-brasilianischer Vater. Inmitten der Begegnungen und Missverständnisse alltäglicher affektiver und rassifizierter Beziehungen wählt er – gemeinsam mit seiner Familie – die Liebe als Werkzeug der Bricolage, die Erde als Form der Umarmung, das Haar als Erinnerung und die Zuneigung als den roten Faden, der seine Reflexionen über die Schwarze Präsenz in Paraíba und Brasilien leitet.

11 R A M O

11A *Acadêmicos do Vilanismo – Pedagogingas 01#* 2026, Installation (bestehend aus 21 Schallplatten aus der Sammlung des Künstlers, dekorativen Regalen, Teppichen, der Skulptur *Estação A Mestre Mimo* mit Carranca-Relief, einem Regal mit einer polychromen Holzfigur des Heiligen Benedikt sowie Büchern aus der Sammlung des Künstlers), variable Maße, aus der Sammlung des Künstlers

Acadêmicos do Vilanismo ist eine nomadische, künstlerisch-pädagogische Schule, die überliefertes gemeinschaftliches Wissen – nicht-weiße Erkenntnistheorien – im Dialog mit westlichem akademischem Wissen erweitert, zusammenfügt und sampelt. Durch die Wiederaneignung des Begriffs „Akademie“ fördert das Projekt Autonomie, eine kollektive Konstruktion von Wissen und eine Öffnung hin zu neuen ethischen, ästhetischen, arbeitsbezogenen und technologischen Zukunftsperspektiven.

Diese Reihe beginnt mit *Acadêmicos do Vilanismo – Pedagogingas 01#*, das eine Sichtweise auf die Begegnung zwischen den Pädagog:innen Natasha Kelly, Allan da Rosa und Paulo Freire sowie deren jeweilige Herangehensweisen an das Konzept der „Orality“ [Oralität als Literatur] vorschlägt. Aus dieser Perspektive erhalten Musikalben selbst den Status von Büchern – sie sind präsenter und für Brasiliens periphere Communities weitaus zugänglicher, sowohl in Prozessen der pädagogischen Bildung als auch bei der Aufzeichnung des historischen Gedächtnisses afro-brasilianischer Gemeinschaften.

ZUR ACADEMICOS DO VILANISMO PLAYLIST



11B *Rosary and Good Death. A Tribute to Black brotherhoods*

2026, Diptych, mehrfarbiger Holzzylinder, Zement, Schachfiguren, gefaltetes Eisenblech, 162 x 23 cm
Aus der Reihe *Economic Essays*

Diese Arbeit hinterfragt ein grundlegendes Episteme des Brasilianischseins: Ginga*, das in den Taktiken des Guerillakriegs und der Rebellion der angolanischen Bevölkerung verwurzelt ist und dessen Name ihrer Königin und Generälin Nzinga Mbande Tribut zollt. *Rosary and Good Death* vereint diese strategische Bewegung, die oft auf das geometrische Spiel des westlichen Schachs übertragen wird, mit der Metallurgie des Eisens. In dieser Wirtschaftskritik konfrontiert die Schaufel direkt die Maschinerie des Kolonialprojekts: die systematische Vereinnahmung afrikanischer Technologien, hochspezialisierte, unfreie Arbeit und die groß angelegte Industrialisierung der Entmenschlichung. Diese beiden Ideen überschneiden sich: Ginga als Vorwegnahme von Schritten hin zu gemeinschaftlichem Wohlstand, verbunden mit der Erde, dem wichtigsten wirtschaftlichen Gut der Menschheit. Unter Berufung auf zwei einflussreiche Bruderschaften** zeichnet dieses Diptychon neue Kollektive nach, die ihre Kraft aus ihrer glanzvollsten Tradition schöpfen.

* Ginga: Mehr als nur ein charakteristischer Zug in ständigen, ausweichenden Bewegungen; es ist Ginga in diesem Zusammenhang ein philosophisches Konzept (Episteme) und eine körperliche Manifestation von Anpassungsfähigkeit und strategischem Ausweichen, die aus dem zentralafrikanischen Kampfkunstwissen abgeleitet sind. Es ist ein grundlegendes Element des Capoeira und anderer afrikanisch-diasporischer Ausdrucksformen in Brasilien und steht für Widerstandsfähigkeit und List.

** Bruderschaften: Der Titel des Kunstwerks bezieht sich direkt auf die „Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos“ (Bruderschaft Unserer Lieben Frau vom Rosenkranz der Schwarzen) und die „Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte“ (Bruderschaft Unserer Lieben Frau vom Guten Tod). Dabei handelte es sich um afro-katholische Laienorganisationen im kolonialen Brasilien, die eine entscheidende Rolle bei der gegenseitigen Hilfe, beim Freikauf versklavter Menschen, beim religiösen Synkretismus und beim organisierten Widerstand spielten.

R A M O ist bildender Künstler, Forscher, Kulturökonom, Kurator und Pädagoge. Er untersucht die sich entfaltenden Bedeutungen des Verbs „bauen“ in seinen Dimensionen der kollektiven Schöpfung, der Sakralisierung und der Wiederherstellung radikal Schwarzer Räume. Derzeit absolviert er ein Masterstudium der Wirtschaftswissenschaften im Graduiertenprogramm für Wirtschaftswissenschaften der Bundesuniversität von Rio Grande do Sul (PPGE/UFRGS).

Ramo ist Gründer der Irmandade Vilanismo (2021) und hat an Residenzprogrammen und Preisverleihungen in Brasilien und im Ausland teilgenommen, darunter bei S A V V Y Contemporary (Berlin, Deutschland, 2026), „Pemba: Arte e Ancestralidade“ [Pemba: Kunst und Ahnen] (SESC Nacional [virtuell], São Paulo, 2020) sowie am Alex-Vallauri-Preis (Funarte, São Paulo, 2017). Zuletzt nahm er als eingeladener Künstler an der 36. Biennale von São Paulo 2025 teil.

12 B L A C K R A M O

Untitled

2025/2026, Gemälde, Acryl und Pastell auf Papier, 20 x 30 cm

Diese Reihe der Künstler Rafa Black und Ramo ist eine Neuinterpretation und Hommage an das Werk *A Portrait of the Artist as a Shadow of His Former Self* (1980) von Kerry James Marshall. Durch die Einbeziehung zeitgenössischer Elemente setzen sich die Gemälde erneut mit dem Thema der Unsichtbarkeit in der heutigen Zeit auseinander, in der Schwarze Menschen zwar Zugang zu Gütern und prominenten Orten haben, aber dennoch Diskriminierung ausgesetzt sind.

Für die Bios der Künstler, siehe 11 und 14.

13 R O D R I G O Z A I M

13A *Rebote*

2026, Gemälde, Acrylfarbe, Ölstift, Pastell und Monotypie mit Gardenal-Blisterverpackungen auf Leinwand, 80 x 60 cm

Rebote

2025/2026, Gemälde, Acrylfarbe, Ölstift, Pastell und Monotypie mit Gardenal-Blisterverpackungen auf Leinwand, verschiedene Maße

Rebote (Rückschlag) entstand aus dem Zusammenspiel von Körper, Kontrolle und Exzess – aus Einnahme, Zurückhaltung und Zusammenbruch.

Jedes Gemälde ist das Ergebnis eines spezifischen Zustands – physisch, chemisch und emotional –, der sich unmöglich reproduzieren lässt. Die Monotypie erweist sich als unvermeidliche Ausdrucksform: eine einzigartige Geste, ein unumkehrbarer Abdruck, ein Bild, das niemals

zu seinem Ursprung zurückkehrt.

Der Rückschlag ist nicht bloß eine Reaktion auf das, was aufgenommen, auferlegt oder ertragen wurde. Es ist der Moment, in dem der Körper aus sich heraus reagiert, ohne zu verhandeln.

Je nach Art des Rückschlags kehre ich nicht zurück. Ich werde wiedergeboren.

Diese Werke stellen keine vergangenen Zustände dar; sie sind der Zustand selbst, eingefroren in der Zeit als Zeugnis des Vergehens und des Überlebens.

13B *Cachorro Loko – Invisível Social Super Exposto* 2026, Digitalfotos, gedruckt auf Hochglanzpapier, 20 x 15 cm

Cachorro Loko

2026, Video, Farbe, 5:34 Min

Cachorro Loko

2026, Installation, Taschen für Lieferfahrten, verschiedene Maße

Dieser Fotoessay zeigt die Orte, an denen wir Lieferfahrer:innen warten, Bestellungen abholen und uns bewegen – fast immer weit weg von den eigentlichen Räumen der Restaurants. Diese Fotos entstanden, während ich gleichzeitig in São Paulo Essen auslieferte.

Diese Orte offenbaren eine alte Logik der brasilianischen Architektur. Jahrzehntelang gab es in Häusern der Oberschicht Dienstbotenzimmer: Räume, die für das Funktionieren des Haushalts notwendig waren, aber vom gesellschaftlichen Leben der Bewohner getrennt waren. Heute haben sich diese Räume verändert. Flure, Garagen, die Hinterräume von Restaurants und Seiteneingänge bilden eine neue Architektur der Dienstleistungen.

Zwischen dem Zimmer der Hausangestellten und dem für die Lieferfahrer:innen vorgesehenen Raum liegt eine historische Distanz, aber auch eine Kontinuität: die Trennung zwischen denen, die dienen, und denen, denen gedient wird.

„Cachorro Loko“ – so werden wir genannt.

Wir sind diejenigen, die die Stadt am Laufen halten, während die Stadt versucht, uns an Orten zu halten, an denen sie uns lieber nicht sehen möchte.

Raaandandandandandaaaanntatata.

R O D R I G O Z A I M ist Fotograf, bildender Künstler und Kurator, der sich seit 17 Jahren der zeitgenössischen Kunst und den visuellen Ausdrucksformen städtischer Randgebiete widmet. Seine Arbeit umfasst Fotografie, Straßenplakate, Installationen und performative Aktionen, in denen er Themen wie Erinnerung, Spiritualität, Zuneigung und den Alltag in Arbeitervierteln erforscht.

Durch eine Praxis, die auf aktivem Zuhören und kollektivem Engagement basiert, schafft Zaim Bilder, die die vorherrschende Sichtweise auf die Stadt hinterfragen und die Peripherie in den Mittelpunkt visueller Erzählungen rücken. Seine Arbeit bewegt sich zwischen Dokumentation und Symbolik und verwandelt gelebte Erfahrungen in poetische und politische Sprache. Als Gründer des R.U.A. Foto Coletivo hat er mit bedeutenden Medien zusammengearbeitet und so die Sichtbarkeit seiner Projekte sowie seinen Dialog mit der Öffentlichkeit erweitert. Als Kurator des Festival de Imagens Periféricas (F.I.P.) und Mitglied der Irmandade Vilanismo setzt er sich dafür ein, Schwarze und aus Randgebieten stammende Künstler:innen zusammenzubringen und Netzwerke des kreativen Schaffens sowie des kritischen Denkens über Kunst, den Körper und das Territorium zu fördern. Er hat an Ausstellungen in Brasilien und im Ausland teilgenommen, darunter an der 36. Biennale von São Paulo, im Afro Brazil Museum, in der Zielinsky Gallery, in der Luiz Maluf Gallery, bei Matilha Cultural, in der Casa das Rosas, bei Something Else (Ägypten) und im Museum of the Favelas.

14 R A F A B L A C K

Von links nach rechts

Huey, ALN, Quiksilver
2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 70 x 50 cm
Aus der Reihe *Distraction and Retaliation*

Lélia, Mizuno, Tiger
2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 70 x 50 cm

In dieser Reihe verbindet der Künstler Elemente des Konsums und der Macht – die mit der sozialen Mobilität Schwarzer Menschen und der Bewohner:innen von Favelas in Brasilien in Verbindung stehen – mit prominenten politischen Persönlichkeiten der globalen Schwarzen Bewegung.

Oakley-Ashanti
2026, Siebdruck, 48 x 66 cm

Neben der Verwendung von Objekten, die im globalen Erbe der afro-diasporischen Kultur einen besonderen Stellenwert einnehmen, bezieht der Künstler auch bekannte Bekleidungsmarken ein, die in Brasilien weit verbreitet sind – wie beispielsweise Oakley, das unter Schwarzen Jugendlichen und Bewohner:innen der Favelas zu einem kulturellen Symbol geworden ist. Die Marke dient als Mittel, um die Aufmerksamkeit der Betrachter:innen zu fesseln, und wirkt dabei fast wie eine Werbefalle. In diesem Zusammenhang, wenn Konsum und Macht die Subjektivität Schwarzer Menschen definieren, treten diese Objekte der Vorfahren als Kontrapunkt und als eine Form des Widerstands gegen koloniale Symbole hervor.

BOSS-Benin head
2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 47 x 33 cm

Oakley-Ashanti
2026, Gemälde, Acryl, Pastell, Buntstifte und Kugelschreiber, 47 x 33 cm

In dieser Reihe setzt sich der Künstler mit kolonialen Sammlungen in bedeutenden europäischen Museen auseinander, indem sie Objekte neu interpretiert, die aus Ländern geraubt wurden, die mit dem afro-brasilianischen Erbe der Vorfahren verbunden sind – wie Nigeria, Benin, Ghana, der Kongo und Angola. Indem er diese Objekte als Bilder präsentiert, die außerhalb des musealen Kontexts entstanden sind, nutzt der Künstler die Gelegenheit, den Diebstahl dieser Schätze und heiligen Gegenstände durch die Europäer anzuprangern und gleichzeitig die Verbindungen zu den Vorfahren beim afro-diasporischen Publikum zu stärken.

Se armando
2024, Video einer Performance, 3:23 Min

In *Se armando* kämmt sich Rafa Black die Haare, ein Akt der Selbstfürsorge. Schon der Titel spielt auf eine doppelte Bedeutung an: „se armar“ kann sich sowohl auf die Black-Power-Afrofrisur beziehen als auch auf das „Bewaffnen“, indem man einen Kamm mit spitzen Zacken bei sich trägt, der während der Jahre der Diktatur in Straßenkonflikten als Waffe eingesetzt werden konnte – nach den Erzählungen des Vaters des Künstlers, der in den 1980er Jahren ebenfalls eine Black-Power-Frisur trug. Dieser familiäre Bezug wird zu einem zentralen Thema des Werks und dient als Kulisse, wenn er sich selbst auf dem Dach des Hauses seiner Eltern in Jardim Comercial, Capão Redondo, filmt und dabei die Klänge, Geräusche und beständigen Alltagskulissen seiner Geschichte offenbart.

Während sein Haar immer voluminöser wird, trägt der Künstler das „Kit“ – ein T-Shirt und eine Oakley-Juliet-Sonnenbrille, Elemente, die von der zeitgenössischen Kultur der Peripherie geschätzt werden und zu Symbolen des individuellen sozialen Aufstiegs für junge Menschen in den Favelas geworden sind. Durch das Tragen all dieser Symbole versucht der Künstler, die politischen, traditionellen und kulturellen Bedingungen der Schwarzen Favela-Erfahrung einander gegenüberzustellen.

Mizuno
2026, Installation, Turnschuh und Erde, Maße variabel
Aus der Reihe *Pisantes de 1000*

Nach den 2000er Jahren haben junge Schwarze aus den Favelas, angetrieben von staatlichen Maßnahmen zur sozialen Inklusion, bestimmte Modesymbole als Elemente ihrer kulturellen Identität für sich übernommen. Dieser Widerspruch zwischen steigendem Konsum und rückständiger Sozialpolitik zeigt sich im Werk *Mizuno*, in dem ein brandneuer weißer Sneaker durch die langen

Wege durch die Stadt São Paulo, in der ein extremes Gefälle zwischen Arm und Reich herrscht, mit Schmutz befleckt ist. Der Künstler präsentiert einen Sneaker, der mit Erde aus dem Garten seiner Großmutter verschmutzt ist, die auf der Suche nach besseren Lebensperspektiven von Alagoas, einem Bundesstaat im Nordosten, nach São Paulo im Südosten des Landes umziehen musste. Die Installation bekräftigt den Zustand der Vertreibung als globale politische Geste von einem kolonialisierten Land in ein koloniales Territorium.

R A F A B L A C K ist ein multidisziplinärer Künstler, der in Capão Redondo, einem großen Vorort von São Paulo, geboren wurde. In seinem künstlerischen Schaffen untersucht er die Beziehung zwischen Mode, Politik, kultureller Identität der Favelas, psychischer Gesundheit und Zugehörigkeit. Mit seinen pastellfarbenen Gemälden schafft er Erzählungen, die die Spannung zwischen dem Aufstieg des Materialismus und Konsumismus und einer radikalen Schwarzen Vorstellungswelt hervorheben, und untersucht dabei kapitalistische Symbole, die als koloniales Erbe geprägt wurden, sowie deren Auswirkungen auf die afro-brasilianische und favelaisierte Subjektivität. Black stellt diesen Symbolen Ikonen und Bewegungen des afro-diasporischen Widerstands gegenüber und schafft so Kompositionen, die Erinnerungen und Sehnsüchte nach einer globalen Zurückeroberung wecken. Black ist Mitglied von Vilanismo.

Black nahm an der 36. Biennale von São Paulo und der 14. Internationalen Architekturbieniale (2025) teil. Zu weiteren Gruppenausstellungen zählen „Zona de Convergência“ im Centro Cultural São Paulo (CCSP); „210 Programa de Exposições“ (2024) im MARP; „Ser Feliz é a Nossa Revolução“ (2024) im Museu AfroBrasil; „Chora Agora“ (2023) bei Funarte-SP; „Quando eles chegam em casa eu fico feliz“ (2023) in der Luis Maluf Gallery; „Romance Familiar“ (2023) im Espaço 8 Cultural; „Afeto“ (2023) in der Diáspora Galeria; „Visões Negras“ (2022) im Centro Cultural São Paulo (CCSP); außerdem Ausstellungen im Rahmen des 11. Salão Nacional Victor Meirelles (2022) in Florianópolis sowie der 30. Mostra de Arte da Juventude (MAJ) im Sesc Consolação und im Sesc Ribeirão Preto. Außerdem nahm er an den Künstlerresidenzen „DOZE“ in der Diáspora Galeria (2023) und „Apaziá“ in Terra Afefé (2020–2021) teil. Seine Werke sind Teil der Sammlung des Kunstmuseums von Santa Catarina (MASC) in Florianópolis.

15 V I L A N I S M O

500 Braças

2026, Video einer Performance, 3:13 Min

Os meninos não sei que juras fraternas fizeram (The boys, I know not what fraternal vows they made)

2025, Video, 10:07 Min

Vilanismo (CNTR Manifesto)

2022, Video, Carandiru, São Paulo, 2:12 Min

Black men from the hood cleaning the headquarters of the National Arts Foundation (FUNARTE)

2023, Video, 2:21 Min

Cortejo Negro (Edição IMS) [Black Procession (IMS Edition)]

2024, Video, 2:44 Min

Eine Zusammenstellung von Videos, die verschiedene Aktionen der Bruderschaft Vilanismo dokumentieren: die erste öffentliche Verlesung des Manifests, die am 30. Jahrestag des Massakers auf dem ehemaligen Gelände von Carandiru stattfand; zwei Aufzeichnungen des *Cortejo Negro* (Schwarze Prozession) – in São Paulo (2024) und *Curitiba* (2026); eine Aufzeichnung des Online-Treffens, bei dem die Brüder den Namen für die Installation wählten, die auf der 36. Biennale von São Paulo präsentiert wurde, inspiriert von Conceição Evaristos Kurzgeschichte „A gente combinamos de não morrer“ (Wir haben vereinbart, nicht zu sterben); sowie ein Video vom Aufräum- und Renovierungs-Mutirão in einem der von Vilanismo besetzten Räume. Mutirão ist eine afro-indigene Methode der kollektiven Mobilisierung zur Bewältigung einer bestimmten Aufgabe. Dabei handelt es sich oft um Aufgaben rund um den Hausbau in den Vororten.

* S A V V Y . D O C

Auswahl an Büchern

S A V V Y . D O C ist das Bibliotheksarchiv und Dokumentationszentrum von S A V V Y Contemporary. Das radikale Archiv hat das Ziel, den Zugang zu seltenen, unbeachteten oder ignorierten Dokumenten zu ermöglichen und zu ermutigen. Unsere Regale beherbergen eine Vielzahl schriftlicher Texte, die von kritischer Theorie bis zu Literatur, von Kunstzeitschriften bis zu politischen Analysen, von Ausstellungskatalogen bis zu Gedichtbänden reichen. Das Archiv von SAVVY.doc wächst ständig in seiner Vielfalt und Komplexität, da es die Recherchen zu allen Projekten und Ausstellungen, die wir durchführen, begleitet. Wir sind uns der Verantwortung bewusst, die mit der Rolle von traditionellen Archiven verbunden ist, die als Instrument des Staates dienen, um jenen Akt der „Chronophagie“ zu vollziehen, der dazu führt, dass einige Vergangenheiten erinnert und andere vergessen werden (Mbembe). Deshalb wollen wir mit unserem radikalen Archiv einen Raum schaffen, in dem Archivari:innen, Künstler:innen, Forscher:innen ebenso wie Objekte aktiv in einem performativen Prozess der Archivierung interagieren.

NICHT ALLE REISENDEN FOLGEN WEGEN — HUMANITÄT ALS PRAXIS

Konzept für die 36. Bienal de São Paulo
Von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung

Vorbemerkung: Diese Biennale handelt nicht von Identitäten und ihren Politiken, nicht von Vielfalt oder Inklusion, nicht von Migration oder von Demokratie und ihrem Scheitern... Sie handelt von Menschheit, Menschsein und Menschlichkeit als Verb und Praxis, von Begegnung(en) und den Verhandlungen im Aufeinandertreffen verschiedener Welten. Es geht um den Abbau von Ungleichheiten als Voraussetzung für das Praktizieren von Menschlichkeit, um Freude und Schönheit sowie ihre Poesie als Schwerkraft, die unsere Welten in ihren Bahnen hält ... Denn Freude und Schönheit sind politisch.

Es geht darum, sich eine Welt vorzustellen, in der wir unsere Menschlichkeit betonen.

FRAGMENT I „Über Ruhe und Stille“

Wenn ich
In das Wort beiße,
bitte
drängt mich nicht zur Eile,
ich will es kauen
zwischen meinen Zähnen
die Haut, die Knochen, das Mark
des Verbs zerreißen,
um so den Kern der Dinge
zu besingen.
Wenn sich mein Blick
im Nichts verliert,
bitte
weckt mich nicht auf,
ich will im Innersten der Iris
den kleinsten Schatten
der geringsten Bewegung
bewahren.
Wenn meine Füße
nicht mehr Schritt halten,
bitte
drängt mich nicht weiter.
Laufen wozu?
Lasst mich hier,
reglos,
in scheinbarer Untätigkeit.

Nicht alle Reisenden
folgen Wegen.
Es gibt verborgene Welten,
in die nur die Stille
der Poesie vordringt.

– Conceição Evaristo, „Über Ruhe und Stille“¹

Das Konzept der 36. Biennale von São Paulo ist ein Vorschlag, die Welt aus der Warte Brasiliens – von seinen Geschichten, Landschaften, Philosophien, Mythologien und Komplexitäten her – zu denken, sie von dort aus zu hören, zu sehen, zu fühlen, wahrzunehmen. Denn Brasilien als Fiktion ist eine Verschmelzung vieler Welten und ihrer Berührungspunkte. Dies vorab gesagt, soll der Schwerpunkt aufs Zuhören gelegt werden, aufs Zuhören als Fundament, um Menschlichkeit zu praktizieren. Wie Jacques Attali in seinem bahnbrechenden Essay *Noise. The Political Economy of Music* schrieb, „hat das westliche Wissen seit 25 Jahrhunderten versucht, auf die Welt zu blicken. Es ist ihm nicht gelungen, zu verstehen, dass die Welt nicht dazu da ist, betrachtet zu werden. Sie ist dazu da, gehört zu werden. Sie ist nicht lesbar, sie ist hörbar.“² Wir scheinen eine Welt geerbt zu haben, die von Menschen geschaffen wurde, die sie zu sehen und zu lesen versucht haben. Man könnte sagen, dass wir, um Menschlichkeit als Verb zu konjugieren, lernen müssen, der Welt zuzuhören: Wir müssen den Böden zuhören, den Pflanzen und Tieren zuhören, den Menschen zuhören, den Stimmen der Wellen zuhören, die die Ufer streicheln, dem Murren der Gewässer, den Winden, die den Sand und die Umrisse der Erde formen, dem Murmeln der Steine und Hügel und Berge, der Fülle an Dingen zuhören, die unsere Mündungen ausmachen. Es lässt sich mit Gewissheit sagen, dass es unmöglich ist, zugleich zuzuhören und zu entmenslichen oder zu entrechten, Land zu rauben oder die Umwelt zu zerstören.

In diesem Vorschlag wird der physische und philosophische Raum der Mündung zur Metapher für Räume der Begegnungen und Verhandlungen, des Lebens und Überlebens, des Nährens und des Kampfes,

¹ Conceição Evaristo, „Da calma e do silêncio“, in: *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2008, S. 122. Aus dem Portugiesischen von Charlotte Thiesen.

² Jacques Attali, *Noise. The Political Economy of Music*, ins US-Amerikanische übers. von Brian Massumi, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

der Verzweiflung und der Reparatur, der Restitution und der Bedürfnisse... Räume, in denen Praktiken der Menschlichkeit neue Bedeutung erlangen könnten.

Von der Santos- oder der Bertioga-Mündung in São Paulo bis zur Mündung des Capibaribe in Recife und jener der Patos-Lagune, die sich von Porto Alegre bis zum Rio Grande erstreckt, ist der Moment, wenn zwei Wasserwege sich begegnen, wenn ein Fluss aufs Meer trifft, ein Moment der Verhandlung physikalischer und chemischer Asymmetrien. Es entsteht ein außergewöhnliches Ökosystem, in dem Krebstiere, Fische, Wandervögel, Mangroven, Austern, Phytoplankton, Schnecken, Seegras, Meeresschildkröten, Zooplankton und sogar Menschen gedeihen. Die Besonderheit der Mündung ist ihr Wirkungszusammenhang. Jedes Wesen hat eine Rolle, eine Nische (die Nische der Austern etwa ist das Filtern, wobei jede Auster bis zu 190 Liter Wasser am Tag filtert) in der Versorgung jeder Art, im Ökosystem als Ganzem und in der blühenden Biodiversität, insbesondere dank des variierenden Salzgehalts, der entsteht, wenn Süßwasser auf Salzwasser trifft. Mündungen sind also für eine Bandbreite an Lebewesen ein wichtiges Habitat, eine Ressource, ein Raum der Reproduktion oder des Übergangs in unseren Ökosystemen. Ihr Bestehen ist entscheidend für unsere Umwelten. Mündungen dienen der Küste in Zeiten der Erosionen, Überflutungen oder Stürme als Puffer, ebenso wie sie zur Filterung von Frischwasser beitragen. Doch aufgrund massiver Urbanisierung, Ausbaggerung, Überfischung, Verschmutzung, Öl- und Gasbohrungen und so weiter, im planetarischen Ausmaß, verlieren die Ökosysteme der Mündungen ihr Gleichgewicht, ebenso wie die Menschheit ihren Zugriff auf sich selbst und die Welt verliert.³

Indem das Projekt die Pluralität der Wesen in ihrer Koexistenz und wechselseitigen Bedingtheit in diesem Lebensraum der Mündung als Metapher für menschliche Beziehungen mit sich selbst und anderen anführt, verweist es hinsichtlich der auf dem Spiel stehenden Handlungsfähigkeiten und Dringlichkeiten indirekt auf die 27. Biennale von São Paulo im Jahr 2006 namens *How to Live Together*, kuratiert von Lisette Lagnado, sowie auf die 2. Biennale 1953 (auch *Guernica Bial* genannt).

Wenn Conceição Evaristo in „Über Ruhe und Stille“ schreibt, „Nicht alle Reisenden folgen Wegen. / Es gibt verborgene Welten, / in die nur die Stille / der Poesie vordringt“, kann man an Mündungen als Inbegriff jener „verborgene[n] Welten“ denken, „in die [...] die Stille der Poesie der Natur vordringt“, und zugleich als Pfad der Koexistenz, der gewebt wird, wenn die verschiedenen Welten süßer und salziger Gewässer sich begegnen; als Pfade, denen die Menschheit folgen könnte. Brasilien ist aus der gewaltvollen Begegnung Indigener Menschen, europäischer Kolonisator*innen und versklavter Afrikaner*innen hervorgegangen. Jede Zivilisation entspringt einer Begegnung, egal wie gewaltvoll manche

davon auch sein mag – und manche brauchen mehr Zeit als andere, um zu keimen. Das Keimen und richtige Anbauen erfordern die Geduld, Worte zum innersten Mark von Verben zu zerkauen und zu zerreißen; es braucht Durchhaltevermögen, um in die Weite zu blicken, sodass sich die kleinsten Bewegungen in der Entfernung klar auf dem „Innersten der Iris“ einprägen können, wie Evaristo andeutet.

Welchen Wegen folgen wir also, wenn wir Menschlichkeit als Verb praktizieren? Wie gestatten wir uns selbst das Privileg, vom Weg abzuweichen, die Straße zu verlassen, Irrungen zu begrüßen, uns zu verlaufen, andere Welten zu finden?

FRAGMENT II

„Im wachen Bewusstsein für Andere“

Meine Freude ist das Wissen, dass du ich bist,
und dass ich zutiefst du bin.
Du weißt, dass deine Kälte meine Knochen
ausdörft,
und meine Wärme deine Adern belebt.
Meine Angst lässt deine Augen zittern,
dein Hunger lässt meine Lippen erblassen.
Ohne deine Kraft, ein loderndes Feuer zu sein,
wäre mein Bewusstsein einsamer
als tote Wüstenerde.
Mein Leben bietet wundersame Schlüssel
zur Wahrnehmung deines ureigenen Wesens.
Wie du über meine Freiheit wachst,
schenkst du den Regungen meiner Hoffnung
Himmel und Flügel.
Mein Wunsch glücklich zu sein, würde,
hörte er auch nur einen Augenblick auf,
den deinen gelten zu lassen, zerstäuben.
Rammst du ein Messer in meine Identität,
geht unser Gewissen,
deines wie meines, gemeinsam zur Schlachtbank.

– René Depestre, „Im wachen Bewusstsein für andere“⁴

Der Künstler Leo Asemota fragte einst: Wen siehst du, wenn du in den Spiegel blickst? Dann antwortete er, dass selbstverständlich die Möglichkeit bestehe, nur sich selbst zu sehen, dass er selbst aber beim Blick in den Spiegel all die Menschen sieht, die vor ihm da waren und alle, für die er Sorge trage. Dieser Geist einer vertikalen und horizontalen Verbundenheit könnte ein weiteres entscheidendes Element in der Konjugation von Menschlichkeit sein.

In dieser Ära tiefer politischer und gesellschaftlicher Krisen, in denen wir uns derzeit in der Welt wiederfinden, wird die Frage, wen wir sehen, wenn wir in den Spiegel schauen, noch wichtiger. Eine Vielheit im Spiegel zu

³ Emily Caffrey, „The Importance of Estuarine Ecosystems“, Ocean Blue Project, oceanblueproject.org/what-is-an-estuary/

⁴ René Depestre, *En état de poésie* (Petite sirène), Paris: Les éditeurs français réunis, 1980. Aus dem Französischen von Lilian Astrid Geese.

sehen, bedeutet, deren Existenz, deren Anliegen und schließlich unsere Sorge um deren Wohlbefinden anzuerkennen.

Der Nationalstaat ist eines jener Konstrukte, die scheinbar nur sich selbst sehen, wenn sie in den Spiegel schauen. Deswegen verschanzen wir unsere Grenzen mit Mauern, kämpfen Kriege, schließen Migrant*innen aus, zerstören die Umwelt und so weiter. Könnten wir eigentlich in den Spiegel schauen und Menschlichkeit sehen? In all ihren Formen und Farben, mit all ihren Tugenden und Fehlern, all ihren Grautönen und all ihren Unvollkommenheiten? Während er da steht, wird der Spiegel, in dem wir uns zu bewegen scheinen, in Stücke geschlagen und anstelle eines Spiegelbildes, scheinen wir unendliche Brechungen zu sehen, die in die Vergessenheit führen. Doch auch ein zerbrochener Spiegel kann repariert werden. Um an dieser Instandsetzung teilzuhaben, muss man sich jedoch leiten lassen von René Depestres Maximen in „Im wachen Bewusstsein für Andere“ und ihnen zustimmen: „Meine Freude ist das Wissen, dass du ich bist, und dass ich zutiefst du bin“ oder „Mein Leben bietet wundersame Schlüssel / zur Wahrnehmung deines Wesens“.⁵

Menschlichkeit ist eine Praxis.

Menschlichkeit ist ein Verb.

Es kann konjugiert werden.

FRAGMENT III

„Die unbezähmbare Schönheit der Welt“

Aus den Abgründen

Es ist ein Raunen seit Jahrhunderten. Es ist der Gesang der Weiten des Ozeans.

Klingende Muscheln scharren an Schädeln, an Knochen, an grünbezogenen Eisenkugeln, am Grund des Atlantiks. In diesem Abgrund liegen Friedhöfe von Sklavenschiffen, mit vielen ihrer Matrosen. Die Beutegier, die verletzte Grenzen, die gehißten und gefallenen Flaggen, von der westlichen Welt. [...]

Aber diese verschleppten Afrikaner haben die Trennwände der Erde eingerissen. Sie haben mit ihrem spritzenden Blut die Räume Amerikas eröffnet. [...]

Was von diesen ehemals Verschleppten übrig ist, das Sediment des Schlunds, sind die alten Welten, die aneinander zerrieben wurden, bis sie in der Realität eine neue Region der Welt entstehen ließen. Eine Welt hatte Afrika niedergewalzt. Afrikaner schwängerten die fernegelegenen Welten. Dies zeigt uns die All-Welt auf, macht sie uns verständlich, die in allen angelegt und für alle gültig ist, als eine vielfältige Totalität, die aus dem Raunen des Schlunds hervorgeht.

– Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau, *Brief an Barack Obama. Die unbezähmbare Schönheit der Welt*⁶

Die Mündung von Recife ist ein Ort der Begegnungen. Hier treffen nicht nur Süß- und Salzwasser aufeinander, sondern es handelt sich auch um den ersten Hafen in den Amerikas, wo versklavte Menschen, die aus Afrika verschleppt wurden, der sogenannten Neuen Welt begegneten. Seit seiner Gründung 1537 unter portugiesischer Besatzung, ist Recife ein bemerkenswerter Ort, wo das, was trotz niederträchtigster Gewalttaten aus diesem Abgrund, diesem Riss, hervorgegangen ist, eine eigensinnige, unbezähmbare Schönheit entwickeln konnte. Es handelt sich um einen Ort, wo das Rumoren über und aus jenem Abgrund noch immer in alles verschlingenden Wellen widerhallt und sich als jene Vorstellung von der „All-Welt“ äußern.

Jene „unbezähmbare Schönheit der Welt“ brachte in Brasilien manche der wichtigsten künstlerischen und kulturellen Bewegungen des 20. Jahrhunderts hervor:

Aus der Anthropophagie-Bewegung der 1920er Jahre entstand eine brasilianische Avantgarde, die sowohl zum „Manifesto Antropófago“ führte als auch zu einer Ästhetik und Politik, die Oswald de Andrade als „kannibalistischen Transnationalismus“ bezeichnete. Diese Philosophie rief zu Verzehr, Einnahme und Verdauung anderer Kulturen auf – als Möglichkeit, Brasilien gegen europäische koloniale wie postkoloniale kulturelle Dominanz zu behaupten, wie es die von Paulo Herkenhoff und Adriano Pedrosa kuratierte 24. Biennale von São Paulo so prächtig herausstellte.

1944 wurde das Teatro Experimental do Negro (Schwarzes experimentelles Theater), von Abdias do Nascimento gegründet, um das Fehlen Schwarzer Präsenz und Würde in den nationalen darstellenden Künsten anzugehen. Dies setzte eine Bewegung afro-brasilianischer Dramatik in Gang, die auch politisch mitmischte.

Sie brachte antirassistische Kämpfe in die verfassungsgebende Versammlung 1946 ein und beeinflusste „den Antrag der Afonso-Arinos-Verordnung, die erste Gesetzgebung, die Rassismus bekämpfen sollte“.⁷

1965 kam die von Glauber Rocha filmisch ausformulierte Bewegung Euzetika da Fome (Ästhetik des Hungers) des Cinema Novo auf, die das Kino als wichtiges Werkzeug des revolutionären Kampfes verstand. Die Tropicalismo-Bewegung von Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé und Torquato Neto trat in den 1960er Jahren mit ihrem (musikalischen) Manifest *Tropicália ou Panis et Circencis* für ein „Reflexionsfeld über Sozialgeschichte“

⁶ Édouard Glissant und Patrick Chamoiseau, *Brief an Barack Obama. Die unbezähmbare Schönheit der Welt. Wenn die Mauern fallen*, aus dem Französischen von Beate Thill, Heidelberg: Wunderhorn, 2011 (L'Intratable beauté du monde. Adresse à Barack Obama, Paris 2009), S. 9–11.

⁷ „O teatro dentro de mim“, Itaú Cultural (2016), ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/

durch Musik, Film und andere Künste ein, die afrikanische und brasilianische Kulturen miteinander verbanden. Sie fanden damit auf dem Höhepunkt der brasilianischen zivilmilitärischen Diktatur eine politische Stimme. Auch die Manguebit-Bewegung der 1990er Jahre in Recife stand für eine musikalische Revolte gegen den sozialpolitischen, wirtschaftlichen und kulturellen Stillstand. Sie leistete Widerstand gegen die neoliberale Agenda, die sich eines Großteils Lateinamerikas bemächtigt hatte und in ihrem kulturellen Erinnern wiederum all die vorgenannten Eigenschaften begrüßte. Die Manguebit-Bewegung pidginisierte Klanglandschaften und Genres wie Makossa, kongolesischen Rumba, Reggae, Coco, Forró, Maracatu, Frevo ebenso wie Rock, Hip-hop, elektronische Musik und Funk und strebte so nach einem Ausweg aus der sozioökonomischen Sackgasse.

Die Manguebit-Bewegung und ihr Manifest „Caranguejos com cérebro“ (Krebse mit Gehirn), 1992 vom Sänger Fred Zero Quatro und DJ Renato L verfasst, wurden 1994 von zwei legendären Bands und zwei Alben ins Leben gerufen, deren Titel etwas über ihre Absichten verraten: *Samba Esquema Noise* (Samba Schema Noise) von Mundo Livre S/A und *Da Lama Ao Caos* (Von Matsch zu Chaos) von Chico Science & Nação Zumbi. Das ist der Kernpunkt von Fragment III. In „Manguebit“, dem ersten Lied auf *Samba Esquema Noise*, singt Mundo Livre S/A vom Transistor, von Recife als Schaltkreis und dem Land als Elektronik-Chip; sie singen vom Manguebit als einem Virus, der Augen, Ohren, Sprachen, Klangwellen ansteckt; dieser Virus wird auf Ultrahochfrequenz mithilfe von Nadelantennen verbreitet, die in den Mangroven der Mündungen eingesetzt werden. Sie singen vom Land als Radio und über die Zerstörung von Land und Nebenflüssen. Das Lied wurde zur Hymne für die merkwürdigen Zeiten damals wie jetzt.

Chico Science & Nação Zumbis erstes Lied auf *Da Lama Ao Caos* namens „Monólogo ao pé do ouvido (vinheta) / Banditismo por uma questão de classe“ (ins Ohr geflüsteter Monolog Banditentum aus Klassengründen) ist eine stürmische Doppelhymne der Widersetzung. In „Monólogo ao pé do ouvido“ singen sie von ihrer Bewegung als einer musikalischen Evolution, die die Vergangenheit modernisieren soll. Sie singen davon, wie Angst das Böse aufkommen lässt und wie Dämonen die unerschütterliche Kraft der Menschlichkeit zerstören: „Viva Zapata! / Viva Sandino! / Viva Zumbi! / Antônio Conselheiro / Alle Black Panthers / Lampião“. In „Banditismo por uma questão de classe“ erzählen sie eine Geschichte von Bandit*innen, vom Gerede über Lösungen und Fortschritt, und wie die Ermordung unschuldiger Leute durch Ordnungskräfte zu diesen Zielen eingesetzt werden kann. Sie singen vom Banditentum als Überlebensstrategie, als Notwendigkeit, als Folge von Klassenkämpfen.

Dass diese Bands in ihren Namen auf eine freie Welt und auf Zumbis Nation Bezug nehmen, ist kein Zufall. Dass sie aus Recife stammen auch nicht. Schließlich fand in

Recife 1934 der erste afrobrasilianische Kongress statt, unter anderem mit Aktivist*innen wie Solano Trindade – der übrigens auch zur Frente Negra Pernambucana und zum Teatro Experimental do Negro gehörte.⁸ Und noch wichtiger erscheint, dass es die Bundesstaaten Pernambuco und Alagoas waren, wo der aus Kongo stammende große Francisco Zumbi (1655–1695), der als Zumbi dos Palmares in die Geschichte einging, sein Königreich ausrief, gegen die portugiesischen Kolonialisten kämpfte, Widerstand gegen die Versklavung von Afrikaner*innen leistete, seine Leute befreite und sie im freien Königreich der Maroons wiederansiedelte, den Quilombos. Abdias do Nascimento würde sie später als einige der demokratischsten Orte und Strukturen in der Region des heutigen Brasiliens beschreiben. Die Quilombos waren die Grundlage, auf der mehr als dreihundert Jahre später Bewegungen wie Manguebit entstehen konnten.

Fragment III ist eine Überlegung zur Manguebit-Bewegung und ihrem Manifest „Caranguejos com cérebro“, das als Exposé eines kollektiven sozialen Gehirns verstanden wird. In ihrem Aufsatz „Innovation in the Collective Brain“ von 2016 denken Michael Muthukrishna und Joseph Henrich über etwas nach, das viele nicht-westliche Kulturen seit unerdenklichen Zeiten kennen:

Unsere Gesellschaften und Sozialen Netzwerke agieren als kollektive Gehirne. Individuen, die in kollektiven Gehirnen verbunden sind, die ausgewählt Information übermitteln und aufnehmen, die oft weit außerhalb ihrer bewussten Kenntnis liegt, können komplexe Gestaltungen hervorbringen, ohne dafür eine gestaltende Person zu brauchen – so wie es die natürliche Selektion in der genetischen Evolution tut.

Die Prozesse der kumulativen kulturellen Evolution resultieren in Technologien und Techniken, die kein einzelnes Individuum im Laufe eines Lebens reproduzieren könnte, und die von ihren Nutznießenden nicht in ihrer Funktionsweise verstanden werden müssen. Solche kulturellen Adaptionen erscheinen in ihrer Ausgestaltung funktional gut an die Lösung lokaler Probleme angepasst zu sein, und doch fehlt eine gestaltende Person.⁹

Die Autoren führen die Ursprünge und Machenschaften kollektiver Gehirne aus, indem sie deren „Neuronen“ besprechen und herausstellen, wie individuelle Gehirne sich entlang des Kulturerwerbs entwickeln – als sogenannte kulturelle Gehirne (Gehirne, die sich primär zum Erwerb von Anpassungswissen entwickelt haben). Das bedeutet, dass sich „unsere kulturellen Gehirne im Tandem mit unseren kollektiven Gehirnen entwickelt

⁸ Amurabi Oliveira, „Afro-Brazilian Studies in the 1930s. Intellectual Networks between Brazil and the USA“, *Brasiliana – Journal for Brazilian Studies* 8/1–2 (2019), S. 32–49.

⁹ Michael Muthukrishna und Joseph Henrich, „Innovation in the Collective Brain“, *Philosophical Transactions of the Royal Society B* (19. März 2016), royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2015.0192

haben“.¹⁰ Muthukrishna und Henrich zeigen, wie „kulturelle Gehirne mit kollektiven Gehirnen verknüpft sind, die Erfindungen hervorbringen und Neuerungen verbreiten“, und untersuchen, wie „kollektive Gehirne rückkoppeln und jedes der kulturellen Gehirne, aus denen sie sich zusammensetzen, ‚klüger‘ machen können – oder zumindest kognitiv besser ausgestattet, um mit lokalen Herausforderungen umzugehen“.¹¹

Die Fäden, aus denen der Stoff – das kulturelle Gehirn, das kollektive Gehirn von Recife, der „Caranguejos com cérebro“ – gewoben wurde, entstammen der Begegnung verschiedener Welten, deren Pfade sich beinahe fünfhundert Jahre zuvor zwangsweise kreuzten, sowie die verschiedenen gesellschaftlichen Instanzen von der Familie über die Plantage bis zur Sambaschule. Wie Muthukrishna und Henrich aufzeigen, ist

die grundlegendste Struktur des kollektiven Gehirns [...] die Familie. Junge kulturell Lernende haben zuallererst Zugang zu ihren Eltern und möglicherweise einer ganzen Reihe von elterlichen Bezugspersonen (Tanten, Großväter etc.). Familien sind in größere Gruppen eingebettet, die viele Formen annehmen können, von egalitären Jagd- und Sammelgesellschaften bis zu Dörfern, Clans und „Big-Man“-Gesellschaften, von Chieftoms über Staaten mit verschiedenen Graden an Demokratie, freien Märkten und Wohlfahrtssystemen bis hin zu großen [regionalen] Bündnissen.¹²

Neben den Menschen spielt auch die geografische und geologische Lage von Recife eine wichtige Rolle für die Manifestation jenes kulturellen und kollektiven Gehirns, das die Manguebit-Bewegung in die Welt gebracht hat. Recife liegt am Zusammenfluss von Beberibe und Capibaribe, dort, wo sie sich in ihrer Erhabenheit in jenen enormen Wasserkörper des Südatlantiks entleeren, aus dessen Innerem, aus dessen Gewölbe noch immer die Stimmen der ermordeten Verschleppten singen. Auch Topografie und Klima tragen zur Wissenserzeugung bei. Mit dem tropischen Wald, dem vielen Niederschlag, dem Monsun-Klima, den Mündungen und der hohen Luftfeuchtigkeit gilt Recife auch als „Tochter der Mangroven“ samt des Parque dos Manguezais, von dem Manguebit den Namen entleiht. Doch diese natürliche, ökologische Fülle, die für manche ein Traum sein könnte, wurde für die Menschen von Recife zum Albtraum. Alice de Souza schreibt in ihrem Text „Life Reborn in the Mud“¹³ über die Ilha de Deus (Gottes Insel), ein Insel-Stadtteil von Recife, die unter allgemeiner Vernachlässigung litt, bis sie in den 1970er und 1980er Jahren völlig heruntergekommen war – es gab kein fließendes Wasser, keinen Strom, keinerlei Aufmerksamkeit der Regierung. Angesichts

dieser schlimmen soziopolitischen und wirtschaftlichen Zustände, wurde die Insel als Ilha sem Deus (Gottlose Insel) bezeichnet. Als sei die Vernachlässigung nicht genug, sorgten 1983 zwei nahegelegene Fabriken für eine Umweltkatastrophe, als sie Abfälle aus der Seifenproduktion im Wasser verklappten und so Fische und Meerespflanzen vergifteten, die für die Subsistenz in der Region unabdingbar waren. Das führte zu Hunger und einer Massenflucht von der Insel auf der Suche nach grüneren Gefilden. Zugleich explodierte die Kriminalität auf der Insel, die zum Unterschlupf für Gangs wurde. Das war nicht auf die Ilha de Deus beschränkt. Denn Recifes skrupellose Baubranche, die Vergiftung der Umwelt durch Industrie, die Vermüllung der Flüsse und die Zerstörung des Lebens in den Mangroven, die von Plastik und anderen Abfällen überschwemmt wurden, erstickten die Stadt. Wenn die Flüsse und Mündungen Recifes die Venen und Arterien der Gegend waren, dann litt die Stadt an einer schlimmen Thrombose.

Vor diesem Hintergrund entstand in den 1990er Jahren die Manguebit-Bewegung als kulturelle Revolution, die im Grunde sagte: „Schluss damit!“. Sie wurde von mehreren Umweltschutzgruppen flankiert, die planten, Mangroven nachzupflanzen und knietief durch den Matsch watend die Mündungen von Plastik zu befreien.¹⁴ Diese neue Bewegung wurde von einem neuen Sound begleitet: dem Manguebit.

Fragment III dieser Biennale ist eine Hommage an die Manguebit-Bewegung als Abkömmling all der großartigen Bewegungen, die je aus Brasilien kamen. Wie Melcion Mateu in seinem Essay „Nação Zumbi. Two Decades of ‚Crabs with Brains‘ (and Still Hungry)“ schreibt:

Der Begriff „manguebit“ ist selbst ein hybrides Kofferwort samt seiner Bezugnahmen auf die lokale Landschaft („mangue“ steht, wie gesagt, für den Mangrovensumpf) und auf globale Technologie („bit“ oder Binärziffer, wie in der Informatik): eine Bewegung, die in ihrer Landschaft wurzelt, aber mit globaler Technologie verbunden ist [...]. Eine in den Matsch gesteckte Parabolantenne wurde zum konzeptuellen Bild, um eine Bewegung zu beschreiben, die sich mit der lokalen Kultur und mit der Welt zu verbinden suchte.¹⁵

Manguebit ist also ein konzeptuelles Paradigma, das die Vorstellungen von Mütterlichkeit, Fruchtbarkeit, Diversität und Produktivität mit jener von Technologie, digitalen Medien oder Rechenprozessen zusammenbringt. Es fördert einen Synkretismus, der nicht nur die Distanz über den Atlantik überbrücken kann, sondern auch die zwischen jenen, die an Land überlebt haben und jenen, die noch immer in jenem Abgrund des Ozeans gefangen sind. Technologie dient in diesem Zusammenhang einem doppelten Zweck: zu verbinden, aber auch zu

¹⁰ Ebd., S. 2.

¹¹ Ebd., S. 10.

¹² Ebd., S. 10.

¹³ Alice de Souza, „Life Reborn in the Mud“, *Believe Earth* (17. November 2017), believe.earth/en/life-reborn-in-the-mud/

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Melcion Mateu, „Nação Zumbi. Two Decades of ‚Crabs with Brains‘ (and Still Hungry)“, *Crítica Latinoamericana* (5. Dezember 2012).

unterwandern. Manguebit sollte auch als Möglichkeit verstanden werden, Technologien, Wissenschaften und Kunst zu erschaffen, die nicht nur das Alltägliche widerspiegeln, sondern auch grundlegend die Subversion des Normativitätsterrors ermöglichen. Die Technologien und Wissenschaften, die konzipiert wurden, um die Massen zu benachteiligen, werden sich hier tatsächlich angeeignet und von ihrem ursprünglichen Zweck abgewendet, um gewissermaßen als ‚Waffen der Massensubversion‘ zu dienen.

Das Manguebit-Manifest „Caranguejos com cérebro“ bezieht sich direkt auf die Bevölkerung von Recife, die umgangssprachlich als Krebse bezeichnet wird, die in den Mangrovenwäldern leben. Krebse, wie andere Hummer und Garnelen, gelten aufgrund ihres ausgeprägten Erinnerungsvermögens als Meister der Navigation in ihnen bekannten und sogar unbekannten Gebieten. Ihnen wurde die kognitive Fähigkeit zum komplexen Lernen nachgewiesen, trotz ihrer rudimentären Gehirne. In ihrem Artikel „Clever Crustaceans“ schreibt Erica Westly, dass Krebse „sich an den Ort eines Möwenangriffs erinnern können und lernen, dieses Gebiet zu meiden. Bei Säugetieren fordert dieses Verhalten mehrere Hirnregionen an, doch eine im [...] *Journal of Neuroscience* publizierte Studie legt nahe, dass der grabende Krebs *C. granulatus* das mit nur wenigen Neuronen hinbekommt.“¹⁶ Die Versuche der Neurowissenschaftler*innen an der Universidad de Buenos Aires zum Testen der Gedächtnisfähigkeiten von Krebsen zeigten, dass sie Informationen für mehr als 24 Stunden behalten konnten – bei den meisten Tieren, einschließlich des Menschen, die klinische Grenze für ein Langzeitgedächtnis. Zudem zeigten die Krebse sogar die Fähigkeit, ihr erworbenes Wissen zu ihrem Wohlergehen und Überleben anzuwenden. Die Forschenden führten dieses Verhalten auf die Riesenneuronen in ihrer Lobula zurück, die womöglich Informationen über verschiedene Reize speichern können. Es ist bekannt, dass Krebse aus ihren Fehlern lernen; dass sie beidarmig geschickt sind; dass sie Mitgefühl empfinden, das sie dazu bringt, ihr Territorium zu beschützen; und dass Krebsmütter sehr fürsorglich sind und Schneckenhäuser um ihre Jungen herum platzieren, um deren Kalziumaufnahme zu erhöhen.

Dies ist eine Einladung an Künstler*innen, Denker*innen und Menschen verschiedenster Lebenswege, über das gesellschaftliche und kulturelle Gehirn des Kollektivs nachzudenken, das die Geschicklichkeit, Intelligenz und Klugheit der Krebse verkörpert: als Art, in der Welt zu sein, als Möglichkeit, bessere Menschen zu sein. Dies ist auch eine Einladung, über Orte wie Mündungen und Mangroven nachzudenken: Räume, die Solidarität beweisen – die Koexistenz einer Vielfalt an Wesen, Pflanzen, Tieren und Myzelien, die einander zuallermeist unterstützen und erhalten, wenn der Mensch sie denn in Ruhe lässt. Wenn also solche Kreaturen mit Gehirnen, die wir Menschen als ‚primitiv‘ bezeichnen, so ein gutes Erinnerungsvermögen

und solches Mitgefühl haben, warum können dies nicht auch Menschen? Oder können sie es?

Die Beziehung zwischen Krebsen und Menschen, die für die Manguebit-Bewegung zentral ist, wurde bereits in Josué de Castros bahnbrechendem Roman *Der Krebskreis* (1970; brasilianische Erstveröffentlichung 1967) beschrieben. Damals war Josué de Castro berühmt für seine wegweisende ökologische Arbeit zur *Geopolitik des Hungers* (1973; brasilianische Erstveröffentlichung 1946). Als Arzt in Recife hatte De Castro Studien mit Arbeiter*innen durchgeführt und erklärt, dass ihre „grundlegende Krankheit“ der Hunger war, der sich klinisch als Blutarmut, Protein-Kalorien-Mangelernährung und weiteres zeigte. Er verknüpfte die sozioökonomischen Wirklichkeiten der Menschen in Recife mit deren biologischen Anzeichen von Hunger.

In seinem späteren Werk *Der Krebskreis*, das er im Pariser Exil schrieb, erzählt er fiktional von Armut im Kontext seiner Kindheit und beschreibt das tragische Leben des jungen João Paulo. Der Autor verwebt die Geschichte vom schlechten Gesundheitszustand der Menschen im Umfeld des Kindes mit der Geschichte von Vater Aristides, dessen Gier nach der Blauen Landkrabbe unersättlich ist. Aus seinem Exil und seiner Hoffnungslosigkeit heraus schenkte De Castro der Welt ein Buch, das die Wirklichkeit der ‚Verdammten dieser Erde‘ nachzeichnet. Es ist keine Überraschung, dass die Hauptfigur João Paulo während einer Flutkatastrophe verschwindet, die buchstäblich die ganze Siedlung auslöscht. Doch wie De Castro schreibt, nehmen wir mit, dass „Menschen aus Krebsfleisch wie Krebse denken und fühlen; Amphibien, die zu Land und im Wasser beheimatet sind, halb Mensch, halb Tier; als Kleinkinder mit jener sumpfigen Milch der Krebsbrühe ernährt“¹⁷

Diese Beziehungsgefüge von Wesen in den Sümpfen zwischen Land und Wasser, die Mundo Livre S/A sowie Chico Science & Nação Zumbi so spielerisch und kritisch hervorheben, diese Bezüge zwischen verschiedenen Genres, zwischen Gottheiten, Menschen und anderen Daseinsformen, die Oswald de Andrade hervorhebt, diese Relationalitäten wie De Castro sie nahelegt, diese Relationalitäten, die zwischen dem jahrhundertealten Rumoren und dem von heute vermitteln – und zwischen den Stimmen im Inneren und den Stimmen jener, die noch immer überleben ... All diese Beziehungen sprechen ein umfassendes und unverwüstliches Gehirn an: das Mangrovegehirn. Das erste Mangrove Manifest „Caranguejos com cérebro“ war als Trilogie gegliedert: „Mangue – Das Konzept“, „Manguetown – Die Stadt“, „Mangue – Die Szene“... Stellen wir uns nun „Mangue – Die Ausstellung“ vor. Eine Ausstellung, die Darwins Konzept vom Überleben der Stärksten beziehungsweise der Angepasstesten ablehnt und stattdessen für Koexistenz, wechselseitige Abhängigkeit, Liebe und Freude als

¹⁶ Erica Westly, „Clever Crustaceans“, *Scientific American Mind* 22/5 (November 2011), S. 14.

¹⁷ Josué de Castro, *Der Krebskreis*, ins Deutsche übers. von Sigurd Schmidt, Ostberlin: Neues Leben, 1970.

Grundlagen für die unbezähmbare Schönheit der Welt
eintritt.

Aus dem Englischen von Jen Theodor

IN DER MELANCHOLIE UNSERER TRÄUME GEDEIHEN WIR

Überlegungen von Lynhan Balatbat-Helbock

Am 14. Juni dieses Jahres stand ich im Kunsthaus Zürich vor einem Gemälde von Kerry James Marshall. Ich hatte die Ausstellung mit Vorbehalten hinsichtlich Porträts von Schwarzen Menschen betreten. Mehrere Faktoren – die Fetischisierung und die Produktion für einen bestimmten Blick, die Kommerzialisierung und die Nachfrage nach Bildern Schwarzer Körper, die in den privaten Wohnzimmern von Sammlern hängen sollen – halte ich für bedenklich. Nicht nur, weil es dazu führt, dass sich Künstler:innen einer bestimmten Form der Praxis zuzuwenden, um „marktfähig“ zu sein, sondern man sieht sich auch mit dem Widerspruch konfrontiert, das Bild eines Schwarzen Körpers besitzen zu wollen, während die Lebensbedingungen Schwarzer und brauner Menschen weiterhin so ungleich verteilt sind. Und doch, als ich vor dem Werk mit dem Titel *Slow Dance* stand, konnte ich mich nicht einem vertrauten Gefühl entziehen, das die Szenerie in mir hervorrief. Marshalls Komposition zweier Liebender, die sich in einem Raum umarmen, der von grüner, mit Blumen bedeckter Tapete umgeben ist, lädt uns in einen intimen Moment ein, einen abendlichen Tanz, nach und trotz des vergangenen Tages. Es ging nicht unbedingt nur um das, was das Auge wahrnehmen kann. Die Komposition erinnerte mich an frühe Filme, in denen Schwarze und braune Körper zu sehen waren. Ich verspürte ein seltsames Mitgefühl für die Protagonisten, eine traumhafte Verbundenheit durch die eigene hier gespiegelte Erfahrung, und das Glück, das man angesichts der Ruhe empfand, die die Darsteller:innen vor oder nach dramatischen Ereignissen der Handlung ausstrahlen.

Eine Vertrautheit – oder vielmehr eine Behaglichkeit –, so zart wie eine Begrüßung: Ich sehe dich, ich kann mich selbst sehen.

Der Kampf, die Scham und die Frustration unserer Eltern gleichen einem Zimmer in dem Zuhause, in dem man aufgewachsen ist. Man lernt, Solidarität mit jenen zu empfinden, die dazu gezwungen wurden, draußen zu bleiben – außerhalb des Rahmens und der Versprechen einer Gesellschaft, die ihre Vorstellung von Menschlichkeit zwar gepredigt, aber niemals gerecht verteilt hat.

Lange bevor Gleichgültigkeit verstanden werden kann, wird sie erlebt. Das schafft eine Solidarität und Anerkennung, die noch vor der Sprache entsteht. Eine Zärtlichkeit, die der Erkenntnis vorausgeht. Vielleicht

beginnt hier unser politisches Bewusstsein. Nicht in Form einer Argumentation oder einer Theorie, sondern als Wut, Empörung, tiefes Misstrauen und Solidarität mit den Menschen, die Ungerechtigkeit erdulden und zu denen wir gehören.

Das ist der Raum, in dem Wahrnehmung, Erkennen, verschwimmt. Bevor wir wissen, was Wert ausmacht, wird uns beigebracht, wie Wert aussieht. Der Wissenschaftler Prof. Hamid Dabashi erzählte im Rahmen des INVOCATIONS-Programms zum S A V V Y Contemporary-Projekt „Geographies of Imagination“, dass ihn eine Frau in Texas beim Frühstück fragte, woher er komme; er antwortete, er komme aus den USA. Sie lächelte und meinte damit, woher sein Akzent stamme. Er fragte sie, ob sie seinen Akzent wirklich gehört oder vielmehr gesehen habe.

Im Laufe der Zeit erben wir eine komplexe Wertearchitektur: Museen, Wissenschaft, Sammlungen, Märkte, Kunstgeschichte, Nationen und Institutionen. Der exklusive Club entscheidet, was elegant ist, was bewahrt wird, was den Kanon ausmacht, allgegenwärtig wird – und was außen vor bleibt.

Beim Sockel ging es nie um die Höhe. Es geht um die Berechtigung.

Und vielleicht ist das der Grund, warum sich das Erringen eines Platzes an der imaginären Spitze nicht wie ein Ankommen anfühlt. Wir haben diese Situation zwar schon oft erlebt haben, erst kürzlich wurde sie allerdings durch die mediale Hetzjagd und den darauf folgenden Selbstmord von Prof. Jason Arday schmerzlich unterstrichen. Anerkennung ist nicht gleichbedeutend mit Sicherheit und sie ist nach wie vor an bestimmte Bedingungen und einen bestimmten Zeitpunkt gebunden.

Wir befinden uns in einer Realität, in der die rechtsextreme AfD am 6. September 2026 bei den Landtagswahlen in Sachsen-Anhalt in Deutschland nur drei Sitze von der absoluten Mehrheit entfernt war. Die Geschichte vom Aufstieg der Faschisten wurde entmystifiziert, und man versteht, dass sie schon immer da waren.

Wir aber auch.

Man könnte versucht sein, sich einfach über die zunehmenden Schwierigkeiten zu beschweren, über dramatische Kürzungen in lebenswichtigen Bereichen wie Gesundheit, Bildung oder Sozialwesen, die der Kriegstreiberei geopfert werden, aber wir sind nicht die Art von Menschen, die nach dem einfachen Weg suchen. Bei S A V V Y Contemporary – dem Labor für Form-Ideen – sind uns Einschränkungen und Ressourcenknappheit nicht fremd. Tatsächlich wurde die Institution schon lange vor ihrer Eröffnung in Berlin konzipiert und existierte somit bereits, auch wenn nicht an ihre Kraft geglaubt wurde.

Und nun, 16 Jahre nachdem Prof. Bonaventure Soh Bejeng Ndikung diesen Raum gegründet hat, öffnen wir unsere Türen für ARCHITECTURAL ECHOTONES, die erste Ausstellung, die wir in diesem Jahr verwirklichen können.

Nicht, weil die uns umtreibenden Fragen an Dringlichkeit verloren hätten, sondern weil sich die Logik hinter den Mechanismen, die kulturelle und intellektuelle Arbeit erst ermöglichen, verändert hat. Mittelkürzungen bedeuten nicht nur weniger Ausstellungen. Sie bestimmen, wer zu Wort kommt, wer sichtbar wird, welche Formen des Wissens gedeihen dürfen und welchen Träumen die Zeit gewährt wird, sich in unserer Zukunft zu verwirklichen.

Auch Widerstand hängt von materiellen Voraussetzungen ab.

Er braucht Raum, eine warme Mahlzeit, finanzielle Mittel, zuverlässige Menschen und Vertrauen. Es braucht Freiraum, um die Vision über das bloße Überleben hinaus zum Leben zu erwecken.

Ein Projekt gemeinsam mit einem Kollektiv zu gestalten und zu verwirklichen, das in einer kompromisslosen Kultur des Widerstands verwurzelt ist, kommt daher einer Reflexion der Gegenwart so nahe wie nur möglich.

Es ist eine Antwort auf die Gewalt der Vergangenheit, die uns im Hier begegnet.

Die Ausstellung verankert uns in einer weniger abstrakten, in einer greifbaren Realität. Die Werke, die vor der Eröffnung in Berlin entstanden sind, knüpfen direkt an die Knotenpunkte fühlender Wesen an. Sie bedienen sich der Mittel gelebter Erfahrung, Sinnlichkeit, politischen Widerstands, Spiritualität und Erinnerung, ohne dabei ihren Kontext zu verlieren oder die tiefe Verankerung der Schwarzen Geschichte und ihres Kontextes in Brasilien und der Region zu vergessen. Der Ausstellungsvorschlag trägt den Geist von Abdias do Nascimento in sich, der in seinem Text *Quilombismo: An Afro-Brazilian Political Alternative* fordert: „Die Konkretisierung unserer Konzepte, Definitionen und Prinzipien muss die kollektive Schwarze Erfahrung in Kultur und Praxis zum Ausdruck bringen, unsere Integrität als Gruppe in unserer historischen Zeit wieder einbeziehen und unsere

Kampfkraft bereichern und erweitern.“¹⁸

Beim Gang durch unseren Ausstellungsraum spürt man Freiheit in Form von Üppigkeit dort, wo man Knappheit erwarten würde. Werke, die Zeit und Raum verschieben und die Logik der Trennung sowie der imaginären Zugehörigkeit auf den Kopf stellen. Das Konzept des Kollektivs Vilanismo teilt Fragmente gelebter Erfahrungen, Rituale und Ausdrucksformen von Zärtlichkeit, wo man sie sonst kaum vermuten würde. Klang wird jenseits des Archivs zugänglich gemacht und nimmt Raum ein als Hüter zärtlicher Erinnerungen. Bilder greifen in Bilder ein, bis das Versprechen eines einzigen, stabilen Bildausschnitts unter seinem eigenen Gewicht zusammenzubrechen beginnt. Schwarze Männlichkeit, befreit vom normativen Blick.

„Quilombo bedeutet nicht ‚entflohenen Sklaven‘, wie es die gängigen Definitionen besagen. Es bedeutet brüderliches und freies Wiedersehen oder Zusammentreffen; Solidarität, Zusammenleben, existenzielle Gemeinschaft. Die Quilombo-Gesellschaft stellt im Hinblick auf wirtschaftlichen Egalitarismus eine weitere Stufe des gesellschaftspolitischen und menschlichen Fortschritts dar.“¹⁹

In dieser vorgeschlagenen Konstellation innerhalb von S A V V Y Contemporary entfaltet sich der Schwarze männliche Körper, unbelastet von äußeren Definitionen, und geht über das Kapitel der „Middle Passage“ oder eines flüchtigen Lebens hinaus.

Sei es im Reich unserer Träume, in kurzen Gesprächen oder bei organisierten Zusammenkünften: Diese Zusammenarbeit und Ausstellung erinnern uns daran, dass wir jetzt mehr denn je auf Lebensweisen bestehen müssen, die sich ganzheitlich, frei und freudvoll anfühlen.

Gemeinsam.

force amour beauté

¹⁸ Abdias Do Nascimento: „Quilombismo: An Afro-Brazilian Political Alternative“, *Journal of Black Studies*, Vol. 11, No. 2, Afro-Brazilian Experience and Proposals for Social Change (Dec., 1980), S.160.

¹⁹ Ebd., S. 161.

DER SCHWERKRAFT ENTGEGEN

Affektive Gedanken im Austausch mit Vilanismos Gegen-Manifest

Von Billy Fowo

*Entre nós Amefricanos e aliados, Ubuntu!
(Eu sou, porque NÓS somos) é essa a real questão!*

*Unter uns Amerifikaner:innen und unseren
Verbündeten: Ubuntu!
(Ich bin, weil WIR sind) – das ist es, worum es wirklich
geht!*

– Vilanismo Gegen-Manifest, Zweiter Punkt

BEKLEMMENDES GEFÜHL

In diesen Zeiten, in denen wir leben, beschleicht uns ein tiefes Gefühl der Vertrautheit. Wenn man morgens die Nachrichten verfolgt, kommt man nicht umhin, mit dem Aufkommen rassistischer, autoritärer und rechtsextremer Ideologien konfrontiert zu werden. Was sich anhört, als holten uns die Schatten der Vergangenheit ein, scheint schwer greifbar zu sein. Es erreicht uns als rohe und ungefilterte Information, die über unsere Bildschirme durch ein Anklicken, einen Beitrag, ein „Like“ oder ein Teilen verstärkt wird.

Etwa zwei Wochen vor einer Wahl, die für Berlin, der Hauptstadt Deutschlands, historisch werden könnte, scheint der Druck noch größer als sonst – zu Recht. Die Ergebnisse aus dem benachbarten Bundesland Sachsen-Anhalt, wonach die als rechtsextrem eingestufte „Alternative für Deutschland“ vor wenigen Tagen als Siegerin der Landtagswahlen hervorging, lassen viele von uns ratlos zurück, auch wenn sie uns nicht überraschen. Mit einem Wahlkampf, der sich in erster Linie auf die Idealisierung und die Rückkehr zu einem historisch mächtigen Deutschland in seiner ganzen Pracht konzentrierte, hatte die blaue Partei in ihrem politische Programm einen klaren Fahrplan für eine solche Rückkehr definiert, und eines der größten Hindernisse auf diesem Weg schienen die sogenannten „schlechten Migranten“ zu sein – im Wesentlichen nicht-weiße und nicht-deutschsprachige Menschen –, die als ideale Sündenböcke und als Hauptursache für den Niedergang der Nation dargestellt wurden.

Neu ist das nicht!

Tatsächlich haben die Wahlergebnisse in Sachsen-Anhalt bei vielen von uns – abgesehen von dem beklemmenden Gefühl, der Angst und der Frustration, die über die Grenzen jeder individuellen Einschätzung hinausgehen – das Bedürfnis ausgelöst, durch kollektive Mobilisierung

und Handeln Gegenwehr zu leisten.

*O risco nos une!
Envelhecer sendo VILÃO é gingar em meio ao risco.
Doutorar-se é transitar entre o risco.
Pensar, portando nossas peles, é UM RISCO.
“Banditismos por pura maldade, banditismo por uma
questão de classe”
Cometemos contradições entre corpo, capital
financeiro / simbólico.
Surfando o trem de nossas contradições como seres
humanos a plenos pulmões, bordamos com a linha
da vida os mantos da anunciação de nossa auto
visibilidade, pois Capoeira é boca que tudo come,
arte é boca que tudo come*

*Die Gefahr eint uns!
Als VERBRECHER alt zu werden, bedeutet, sich
inmitten von Gefahren zu bewegen.
Einen Dokortitel anzustreben, bedeutet, sich durch
Risiken zu navigieren.
Zu denken, während wir in unserer eigenen Haut
stecken, ist EIN RISIKO.
„Banditentum aus purer Bosheit, Banditentum als
Klassenfrage“
Wir schaffen Widersprüche zwischen dem Körper
und dem finanziellen/symbolischen Kapital.
Während wir mit voller Lungenkraft auf der Welle
unserer menschlichen Widersprüche surfen, weben
wir mit dem Faden des Lebens die Gewänder, die
unsere Selbstsichtbarkeit verkünden – denn Capoeira
ist ein Mund, der alles verschlingt; Kunst ist ein Mund,
der alles verschlingt.*

– Vilanismo Gegen-Manifest, Einunddreißigster
Punkt

DER SCHMALE GRAT ZWISCHEN HYPERVISIBILITÄT UND UNSICHTBARKEIT

Ob in überwiegend weißen Städten wie Berlin oder in Städten mit Schwarzer Bevölkerungsmehrheit wie Salvador da Bahia – als Schwarze Person in der Welt, in der wir leben, zu bestehen, bedeutet, auf dem schmalen Grat zwischen Hypervisibilität und Unsichtbarkeit das richtige Gleichgewicht zu finden. Diese Aufgabe, für die wir ständig nach den richtigen Mitteln suchen müssen, bleibt eine Herausforderung, und man könnte zweifellos argumentieren, dass es keine einheitliche Lösung gibt, die

alle Probleme löst.

Als Marielle Franco, die brasilianische Politikerin, Soziologin, Feministin und Menschenrechtsaktivistin, am 14. März 2018 erschossen und ermordet wurde, war das Motiv hinter dieser grausamen Tat klar. Marielle Franco, eine afro-brasilianische Frau, die offen Polizeibrutalität und außergerichtliche Tötungen angeprangert hatte, denen mehrheitlich die Schwarze Bevölkerung im ganzen Land und insbesondere in ihrer Heimatstadt Rio de Janeiro zum Opfer fällt, galt als jemand, der aus der Reihe tanzte. Ihr Aktivismus war eine Ablehnung der oben genannten Binarität, durch die Schwarze Körper entweder unsichtbar gemacht – und damit ihrer Stimme beraubt – oder übermäßig sichtbar gemacht und damit einer abwertenden Deutung unterworfen werden. Sie beanspruchte Präsenz, anstatt nach Repräsentation zu streben.

Acompanhar de perto a narrativa construída de nossas histórias é preciso. Seguindo os passos literários de Lampião ao revisar em vida sua própria biografia, não deixando os “Macacos” controlarem as nossas vozes.

Es ist unerlässlich, die Erzählung, die um unsere Geschichten herum konstruiert wurde, genau im Auge zu behalten. Wir müssen in die literarischen Fußstapfen von Lampião treten, indem wir unsere eigenen Biografien noch zu Lebzeiten hinterfragen und nicht zulassen, dass die „Affen“ unsere Stimmen kontrollieren.

– Vilanismo Gegen-Manifest, Dreiundzwanzigster Punkt

DER SCHWERKRAFT ENTGEGEN

„Solange die Löwen keine eigenen Historiker haben, wird die Geschichte der Jagd immer die Jäger verherrlichen.“²⁰

Das Problem mit „der Geschichte“ als singulärer, vermeintlicher Wahrheit²¹ liegt darin, wie sehr sie andere Erzählungen in den Schatten gestellt hat. Oft einseitig und mit Herrschaft und Eroberung verbunden, zielt diese Art der Geschichtsschreibung darauf ab, den Unterdrückten zu verherrlichen und die Unterdrückten gänzlich auszulassen oder sie zumindest auf die Rolle des bloßen Opfers zu reduzieren.

Diese Geschichtsschreibung erscheint wie eine Schwerkraft, die den Großteil der Schwarzen Gemeinschaften zu Boden drückt und darauf abzielt, sie in dieser Position zu halten. In Zeiten, in denen Erzählungen konstruiert und vereinnahmt werden und die von verschiedenen unterworfenen Gemeinschaften geleistete Aufarbeitungsarbeit zunichte gemacht

wird, ist es entscheidend, dass unsere Stimmen noch lauter widerhallen und dass wir die Traditionen des Geschichtenmachens und des Geschichtenerzählens fortführen.

Somos VILÕES, Crias, Pivetes, somos todos classificados ainda pela lei de vadiagem, temos como herança colocar os nossos corpos para discutir o uso e a construção da cidade.

Wir sind VERBRECHER, Crias, Pivetes; wir fallen alle noch immer unter das Vagantengesetz, und unser Vermächtnis besteht darin, unseren Körper aufs Spiel zu setzen, um die Nutzung und Entwicklung der Stadt in Frage zu stellen.

– Vilanismo Gegen-Manifest, Dreißigster Punkt

VILANISMO – EIN GEGEN-MANIFEST

Vilanismo ist der Versuch, über eine Architektur des Schwarzseins nachzudenken, die frei ist vom Sog der Schwerkraft, der uns ständig zu Boden zu ziehen versucht. Es ist die Entfaltung einer Gegenbewegung (cntr movimento), die Schwarze Leben in ihren vielfältigen Formen durch Zerbrechlichkeit, Ausdauer, Widerstand, Selbstbehauptung und Selbsterzählung in den Mittelpunkt stellt. Es ist eine Geste, die den ikonischen Slogan „Patria o Muerte! ¡Venceremos!“ erinnert, doch anstatt einem Heimatland oder Nationalstaat die Treue zu schwören, haucht die Gegenbewegung des Vilanismo dem Slogan neue Bedeutung ein, sodass man ihn als „humanidade ou morte, nós venceremos“ (Menschlichkeit oder Tod, wir werden siegen) neu interpretieren könnte.

²⁰ Achebe, Chinua. „The Art of Fiction No. 139.“ Interview von Jerome Brooks. *The Paris Review*, no. 139 (Fall 1994): 144.

²¹ Auf Englisch: „History with a capital H“ nach Glissant, Anm. der Übersetzerin

WEITERE INFORMATIONEN

savvy-contemporary.com

S A V V Y Contemporary – The laboratory of form-ideas ist eine künstlerische Organisation, eine diskursive Plattform, ein Ort für gute Gespräche, Gerichte und Getränke – ein Raum für Geselligkeit und kulturellen Plurilog. Als öffentlicher und unabhängiger Organismus in ständiger Entwicklung, wird er von rund 25 Mitgliedern und einem Netzwerk von Mitstreiter:innen belebt, mit dem geteilten Ziel, Gemeinschaft und Gemeinschaften zu bilden. S A V V Y Contemporary positioniert sich an der Schwelle zwischen dem Westen und dem Nicht-Westen, um deren Konzeptualisierungen, ethische Systeme, Errungenschaften und Ruinen zu verstehen. Es entwickelt Werkzeuge, schlägt Perspektiven vor und fördert Praktiken, um sich eine gemeinsam bewohnte Welt vorzustellen.

S A V V Y Contemporary komponiert Lebenswelten durch sein Engagement in den Bereichen Ausstellungsmachen, Forschung, Klang- und Bildkulturen, verkörpertes Wissen und andere Erbe der Kreativität. Es beherbergt ein partizipatives Archiv zur deutschen Kolonialgeschichte, ein Dokumentationszentrum für Performance-Kunst, eine Bibliothek, ein Residenzprogramm, eine Reihe von S A V V Y books, das Plattenlabel S A V V Y records, eine Radio-Plattform namens SAVVYZAAR sowie Bildungsprojekte mit Schulen. Der Kunstraum interagiert mit verschiedenen Öffentlichkeiten und fördert die Übersetzung und Vermittlung von Diskursen, soziopolitischen Realitäten und schwierigen Historien.

Der Raum wurde 2009 in Berlin-Neukölln von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung gegründet, der bis 2022 dessen künstlerischer Leiter war. Von 2023–2025 stand S A V V Y, seit 2016 in Berlin-Wedding zuhause, unter der künstlerischen Leitung von Renan Laru-an. Derzeit wird S A V V Y von den Geschäftsführerinnen Lema Sikod und Lynhan Balatbat-Helbock geleitet.

S A V V Y Contemporary ist Grace Baggott Lynhan Balatbat-Helbock Bona Bell Sagal Farah Anna Fasolato Billy Fowo
Raisa Galofre Manuela Garcia Aldana Vanessa Garcia Hajra Haider Karrar Daniellis Hernandez Anna Jäger Alex McClure
Laura Klöckner Nayaa Krugman Mokia Dinnyuy Manjoh Matthew Hansen Rafal Lazar Nancy Naser Al Deen Abhishek Nilamber
Bonaventure Soh Bejeng Ndikung Matthias Rademacher Lema Sikod Meghna Singh Lili Somogyi Ola Zielińska

D E S I G N Matthew Hansen

F O N T S Grow (through a generous partnership with DINAMO Foundry, abcdinamo.com) Neutral (carvalho-bernaud.com)

S A V V Y Contemporary e.V. Amtsgericht Charlottenburg (Berlin) AZ: VR 31133 B Reinickendorfer Straße 17 13347 Berlin-Wedding