Bárbara Wagner &
Benjamin de Burca

RISE

Bárbara Wagner &
Benjamin de Burca

RISE

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo | Río de Janeiro.

Conversación con Bárbara Wagner y Benjamin de Burca

Catalina Lozano

Catalina Lozano ¿Cómo empezaron a colaborar?

Bárbara Wagner Fue en 2013 cuando desarrollamos una serie de fotografías de esculturas instaladas frente a edificios residenciales en Recife. Era la primera vez que Benjamin visitaba Brasil y no teníamos la intención de trabajar juntos; estábamos intentando ayudarnos mutuamente a desarrollar nuestras prácticas individuales. A Benjamin le intrigaba por qué a partir de los años sesenta se había dado esta combinación de arte y arquitectura. Esto despertó su interés en fotografiar las esculturas y yo lo ayudé a acceder a los edificios.

Benjamin de Burca Yo no hablaba portugués todavía.

B.W. Averiguamos que en 1961 había un escultor que estaba encargado de la planeación urbana de Recife y que estableció una ley que obligaba a cualquier constructor que estuviera haciendo un edificio de más de mil metros cuadrados a contratar a un artista conocido de Pernambuco para desarrollar una obra tridimensional frente a la fachada.

B.d.B. Con el tiempo las leyes cambiaron hasta cierto punto. A su vez, las constructoras empezaron a crear algo que parecía una obra de arte, pero que no era necesariamente creada por un artista, como pedazos de metal doblados; una marca distintiva para el edificio. Algo que es más neoliberal de cierta forma.

B.W. Es interesante que cuando empezamos a acceder a los edificios, gracias a los guardias de seguridad, entendimos que había algo más que ver que la documentación de las obras. Así que decidimos entrevistar a los guardias sobre las esculturas y el resultado fue *Edificio Recife* (2013), una serie de fotografías y textos en la cual los guardias

dan su propia versión del arte, qué es moderno, qué es contemporáneo, lo que consideran bello, feo…

B.d.B. Tenía que ver con la relación entre la obra de arte como objeto de deseo y quién tiene derecho de hablar sobre eso o qué tipo de opinión comparten ellos. A menudo, son respuestas muy bellas, esclarecedoras, interesantes, graciosas y serias.

B.W. El trabajo es muy simple, pero refleja la relación entre arte y arquitectura en el Nordeste de Brasil y asuntos de clase y gusto. Los guardias, como trabajadores, expresan un entendimiento totalmente diferente de lo que es el arte porque, por lo general, no van a museos. Para ellos el arte es otra cosa. Eso abrió posibilidades de colaboración. Entendimos lo rico que era para nosotros compartir diferentes perspectivas sobre el mismo tema.

Edificio Recife se presentó por primera vez en la exposición *Panorama de Arte Brasileira* curada por Lisette Lagnado en 2013.

C.L. Supongo que esta obra inaugura una metodología de trabajo en la medida en la que empiezan a colaborar con otras personas y a cuestionar definiciones hegemónicas de la "alta cultura" y a darse cuenta de cómo esta otra opinión de la cultura visual es importante en la forma en la que construyen sus películas.

B.W. Al mismo tiempo que hacíamos *Edificio Recife*, estábamos viendo cómo la música *brega*[1] se convertía en una economía fuerte en Recife y leímos ese fenómeno como una forma de visibilidad que la nueva clase media del Nordeste se daba a sí misma.

B.d.B. Bárbara estaba documentando este cambio que reconocía como un resultado del gobierno de Lula en Brasil.

B.W. Sí, había una nueva generación produciendo una nueva imagen de sí misma. Estaban haciendo música, actuando en el escenario, nuevos clubes de *brega* estaban abriendo en el centro de la ciudad.

1 El *brega* es un género de música romántica del Nordeste de Brasil. [N. de la E.].

Estábamos documentando todo eso sin saber que formalizaría una colaboración porque sucedió de forma muy orgánica.

C.L. La noción misma de producción de cultura visual es importante en su obra. En *Está vendo coisas* [Estás viendo cosas] (2016), su película sobre el *brega*, vemos a los *performers* actuando para otra cámara. La escena en su película es como un "detrás de cámaras" de cómo esta imagen del Nordeste se está produciendo. Me interesa cómo se aproximan ustedes a la idea de producción y cómo la cámara es un mediador entre los dos: la cultura existente y ese otro punto de vista que ustedes ofrecen.

B.W. La cámara es central en lo que hacemos y en lo que los artistas con los que colaboramos hacen. Nuestro trabajo siempre está vinculado a performances para la cámara. Así que la investigación sobre *maloya* y *dancehall*,[2] sobre *frevo,*[3] *voguing* y *brega* tiene que ver con una consciencia de que hay toda una economía movilizada por cuerpos que aprenden cómo trabajar en el campo del espectáculo. Hay una generación que sabe cómo puede convertir el performance en trabajo y ése es el centro de nuestra investigación desde que empezamos a trabajar juntos. Nuestras películas son un reflejo de cómo lo hacen estos artistas; estamos observando su proceso, pero no al estilo *cinéma verité*, porque lo que más nos interesa es trabajar con ellos. No es sólo un retrato de lo que hacen y cómo, sino también un intento de acercarnos, de aproximar nuestra cámara a la de ellos y entender cómo podemos aprender mutuamente a hacer arte. Cada una de estas culturas, ya sea *frevo*, *brega*, la escena góspel, *schlager,*[4] *hip hop* en Canadá e inclusive

2 El *maloya* es un género de música popular de Isla de La Reunión, que se originó en la música de los trabajadores agrícolas de ascendencia africana, malgache e india. Se volvió una forma de resistencia cultural contra la colonización francesa y fue prohibida hasta los años sesenta. *Dancehall* es un género de música jamaiquina cercana al *reggae,* pero que utiliza recursos digitales para su producción y con ritmos más rápidos. La investigación sobre ambos géneros hace parte de la película *Cinéma Casino* de 2013 que se produjo como parte de la 4ª Bienal del Océano Índico. [N. de la E.].

3 El *frevo* es un género musical tradicional de Recife. [N. de la E.].

4 El *schlager* es un género de música romántica popular en el centro y norte de Europa. [N. de la E.].

swingueira,[5] tiene una forma muy diferente de actuar para la cámara. Y tal vez por eso, aunque hemos desarrollado una metodología, las películas son muy diferentes entre sí. Nuestras películas estructuran un espacio en el tiempo donde tenemos un equipo profesional de producción audiovisual, pero todo lo que pasa dentro de esa estructura está dado por nuestros colaboradores. A veces, una semana o algunos días antes de filmar, desarrollamos juntos el guion que después filmamos y editamos. El guion nunca llega antes del proceso.

B.d.B Sí, también es una respuesta a la cultura. Con *RISE* (2018), por ejemplo, la *spoken word* [palabra hablada] es un elemento clave en la situación, como una forma de catarsis para revelar muchas cosas que te parecen problemáticas sobre tu vida. Hay muchas formas en las que esto puede pasar: canto, recital, lectura, inclusive *cipher.*[6] Observamos las situaciones y tratamos de entender cómo comunicar todas estas variaciones que la cultura tiene como base y las replicamos formalmente en las películas.

C.L. Me interesa mucho saber sobre la forma en la que trabajaron con los artistas evangélicos en *Terremoto Santo* (2017). Para mí, la película es al mismo tiempo asombrosa y alarmante porque estos grupos se están convirtiendo en una fuerza política conservadora muy fuerte. Así que la pregunta tiene que ver con la colaboración y con el tiempo que necesitan para construir esa confianza, pero también sobre cómo se negocian diferencias.

B.W. De cierta forma, nos motiva la urgencia de abordar la cultura como economía. Queremos expandir la idea de gusto a la fe y a la ideología. El proceso de interesarnos en la escena musical evangélica en el estado de Pernambuco es una consecuencia directa de nuestra investigación sobre el *brega*. La misma compañía, de la que nos volvimos muy cercanos, que ha hecho videos musicales para MCs de *brega* por

5 La *swingueira* es un estilo de baile brasileño que mezcla tradiciones de *square dance*, escuela de samba y *trio elétrico* [sistemas de sonido móviles] y que se practica en forma de coreografías elaboradas en grupos de 10 o 15 jóvenes. [N. de la E.].

6 *Cipher* en *hip hop* se refiere a una dinámica de enfrentamiento por medio de versos. [N. de la T.].

muchos años, comenzó a trabajar también para cantantes de góspel. Desde 2014 ya estábamos viendo un incremento en la cantidad de videos que se producían en Recife y que anticipaban la fuerza de esta industria naciente. El mismo productor de videos comparte su conocimiento sobre cómo hacer imágenes en movimiento atractivas para las escenas de *brega* y la evangélica.

B.d.B. Y también, muchos cantantes de *brega* se estaban volviendo evangélicos, así que son mundos que se acercan.

B.W. Me gustaría hablar de la empatía. Hay un *pathos* en el trabajo que hacemos. Sólo colaboramos con gente que quiere colaborar con nosotros. Las películas que hacemos no quieren decir necesariamente que nos gusta el *brega*, el góspel, o el *schlager*. Lo que hacemos es adoptar un entendimiento de que hay una industria que produce un cierto tipo de estética que vale la pena investigar y nos lo tomamos muy en serio. Muchos recibieron *Terremoto Santo* como una obra que difería mucho de las películas anteriores por el aspecto ideológico y esa visión más conservadora de lo que Brasil se estaba convirtiendo en ese momento cuando estábamos en medio del golpe de estado. En 2017, ya se había hecho el *impeachment* a Dilma [Rousseff], así que para nosotros fue un momento de ser conscientes de por qué estábamos perdiendo esa batalla. Más que hacer un cine militante, en el que tomamos una posición de alianza con la izquierda…

B.d.B. … o en contra… Al trabajar con otros artistas, tienes que respetarlos… No podemos usar su imagen de una forma que no sea la que ellos quieren. De otra forma no le estás haciendo un favor a nadie: ni a ti mismo, ni a ellos, ni a la audiencia.

B.W. También, lo que rara vez se discute, es que el tema de investigación de nuestras películas es la estética en su complejidad, en sus manifestaciones culturales, económicas y políticas.

C.L. La mayoría de sus películas ocurren en Recife, donde ustedes residen. ¿Cómo identifican con quién quieren trabajar o qué género vale la pena explorar cuando trabajan en contextos diferentes? Me interesa saber cómo abordan la investigación en lugares con los que

no están tan familiarizados.

B.d.B. Evitamos caer en la trampa de llegar como paracaidistas a hacer un trabajo e irnos. Es un proceso más constante, así que todavía tenemos mucho contacto con quienes hemos trabajado en las películas. *Bye Bye Deutschland! Eine Lebensmelodie* [¡Adiós, Alemania! Una melodía de la vida] (2017) y *RISE* son proyectos muy diferentes. Propusimos *Bye Bye Deutschland…* para Skulptur Projekte como un trabajo de sitio específico, por lo que se expuso en una discoteca de *schlager* en Münster. En Canadá fue diferente porque Emelie Chhangur, una curadora interesada en nuestra práctica, nos invitó a visitar Canadá. Ella trabaja de una forma bastante similar a nosotros cuando trabajamos con otros artistas, privilegiando el trabajo con dinámicas de grupo. Es lo que ella llama *"in-reach"* en lugar de *outreach*.[7] La Art Gallery of York University (AGYU) ya había desarrollado proyectos con poetas de *spoken word* de las comunidades a lo largo de los años. Emelie nos llevó a una reunión de R.I.S.E.[8] porque identificó ahí algo en lo que Bárbara y yo nos interesaríamos y las cosas se desarrollaron naturalmente a partir de ahí.

B.W. Sí, pero los temas no se presentan inmediatamente. No significa que no sean visibles o lo suficientemente fuertes para actuar en el presente, pero entender en dónde, cómo y con quién toma más tiempo y yo diría

7 *Outreach* es el término que se usa para describir el trabajo de las instituciones con diferentes comunidades. *In-reach* es un término acuñado por Emelie Chhangur que describe una forma de "involucrarse con la institución artística como un concepto y un contexto (de poder, privilegio y perspectivas singulares) y no necesariamente sobre compromiso con la comunidad, aunque el compromiso es una parte importante del '*in-reach*' como práctica. *In-reach* es una práctica que surge de mi compromiso con la institución de arte en colaboración con individuos, grupos y comunidades con los que trabajo por períodos largos de tiempo: nuestras relaciones también tienen peso en cómo la galería opera a largo plazo". https://torontoartsfoundation.org/initiatives/awards/hidden-pages/margo-bindhardt-and-rita-davies-award/recipients/2019-finalists/emelie-chhangur. [N. de la E.].

8 R.I.S.E. son las siglas de Reaching Intelligent Souls Everywhere [Alcanzando almas inteligentes en todas partes], una iniciativa de performance y narrativas fundada por el poeta Randell Adjei. https://www.riseedutainment.com. [N. de la E.].

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *Bye Bye Deutscheland! Eine Lebensmelodie* (2017). Video, 20 min. © Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Río de Janeiro.

que no hay una estrategia; tiene que ver con una apertura de nuestra parte.

Tenemos que estar abiertos a tener conversaciones y poder leer qué puede ser una posibilidad de intercambio para la cámara. *RISE* es una pieza que realmente cambió nuestra forma de entender las posibilidades de la cinematografía. En el caso del centro comunitario en Scarborough, donde se reúnen los miembros de R.I.S.E. cada lunes, no hay una cámara y ellos no están actuando frente a un dispositivo para transmitirlo después. Cuando trabajas con personas que actúan para una cámara, eso ya determina un frente; el "frente" en R.I.S.E. es la comunidad porque los poetas tienen un micrófono abierto e improvisan. Por eso tuvimos que pensar en las diversas maneras en las que cada texto es emitido y entender cómo transitar de un tema al otro. Tuvimos la suerte de que el sistema de metro se estuviera expandiendo hacia el norte. Esto, para nosotros, era una imagen muy interesante: no estar en el centro comunitario, sino dislocar en entendimiento de la tradición, o este reacomodo de las tradiciones en Canadá, utilizando la imagen del metro que es nuevecito. Veíamos la estación y pensábamos en una ópera: ¿cómo íbamos a transformar las reuniones del lunes de R.I.S.E. en una pieza operística de todos estos poetas, en una especie de canto poroso por los túneles? Fue algo que sólo pudimos entender al estar ahí, en ese momento específico y con esas personas con las que la AGYU ya estaba interesada en trabajar. Porque ellos no habrían colaborado sin más con dos artistas que vienen de Brasil a hacer una película. La idea de confianza es crucial.

Desarrollamos la obra para Skulptur Projekte con la curadora Britta Peters. El encargado de la discoteca también apoyó el trabajo que hicimos en el estudio de *schlager*; nos presentó a los cantantes. Es una cadena que empieza con una comprensión clara de nuestra práctica, creando el espacio para que la metodología tenga lugar y entonces nosotros hacemos el trabajo de campo, encontramos gente y estamos atentos para ver con qué vale la pena trabajar.

C.L. Volviendo a *RISE*, me gustaría saber más sobre la colaboración con este grupo de poetas y el proceso de hacer el guion de esta obra.

B.d.B. R.I.S.E., más que un grupo definido, es una noche comunitaria abierta de *spoken word*. También es un espacio seguro y terapéutico

que nutre a poetas y artistas jóvenes que van a leer lo que han escrito sin enfrentar una crítica feroz. Es un ambiente muy alentador e incluyente.

Para la película, no sólo fuimos cada lunes en la noche a ver las actuaciones para entender quiénes eran más constantes, sino que también abrimos la posibilidad de grabar los poemas en un estudio a quien quisiera conservarlos en buena calidad. Eso, de hecho, fue la base de nuestro material. Por supuesto, los que vinieron a grabar sabían que también estábamos haciendo una película y estaban interesados en estar representados en ella. Por lo tanto, como una respuesta a la naturaleza inclusiva de R.I.S.E., nosotros incorporamos a todos lo que vinieron a grabar. Eso nos ayudó a definir cuántos participarían y cómo organizar las filmaciones.

B.W. Cuando los poetas de R.I.S.E. vinieron al estudio en la universidad, abstraían un poco el aspecto social del performance porque ya no estaban en el centro comunitario; estaban en una cabinita y nosotros escuchábamos el tono y el tempo de su voz, la naturaleza de sus palabras, el significado. Fue un laboratorio para todos y el guion salió de ahí. Por ejemplo, a diferencia de todos los poetas que piensan su poesía en las escaleras eléctricas, Akeem [Rapahel] canta:

> *Let it fly by, let it fly by* [Déjalo volar, déjalo volar]
> *Let it fly by, then say: bye bye.* [déjalo volar y luego di: ¡Vete, vete ya!]
> *Don't you tell me what to dream* [No me digas qué soñar]
> *'cause dreams are built by building teams* [porque los sueños se hacen en equipo]
> *They only regret I ever had* [lo único de lo que me arrepiento]
> *is the dreams I saw but never grabbed* [es de los sueños que vi y no agarré]

Él había encontrado otra voz en el estudio porque normalmente hace de payaso en las noches de R.I.S.E. Cuando estaba grabando, haciendo chistes, nosotros tratamos de moderar su performance y entonces, ahí, él encontró una voz más adulta. Y nos dijo: "No quiero bajar las escaleras, quiero subirlas". Cada vez que estábamos en el estudio, definíamos y refinábamos lo que harían en la película, pero también los ubicábamos en ella. Les preguntábamos: "¿Qué quieres hacer? ¿En dónde quieres estar? Y si estás ahí, ¿qué vas a decir y con quién?" Fue un

proceso interesante porque empezó con el texto y su significado. Algunos tenían una posición política clara de no querer relacionarse con un pasado de opresión. Otros, por su parte, tenían un interés en temas cotidianos compartidos, como el amor.

Randell Adjei, el fundador de R.I.S.E., habla de *edutenimiento*, una expresión acuñada por KRS-One, una persona muy importante en el *hip hop* estadounidense, una figura fundamental para entender el papel del *hip hop* en la formación de comunidad.

B.d.B. ¿Y cómo se diferencia del rap? El *hip hop* tiene una filosofía de comunicar problemas y encontrar soluciones terapéuticas juntos.

B.W. Una herramienta para pensar y para impulsar talentos. Está el aspecto de educación, pero también tiene un lado de entretenimiento. Puedes hacer dinero con el *hip hop* pero no te puedes olvidar de apoyar a todos. Hay un consenso de que el rap de *gangsters* es algo a lo que ellos se opondrían; una ruptura clara en términos epistemológicos. Ya no quieren asociar el cuerpo negro a la violencia. Son jóvenes canadienses negros de primera o segunda generación que quieren recrear su propia imagen a través del *hip hop*. Pensamos: "eso es: vamos a filmarlos pasando por la estación y dando su mensaje, eso es la película. Es lo suficientemente fuerte". Confiamos realmente en que el contenido de su poesía y de su trabajo performativo era suficiente para transmitir su conocimiento.

C.L. ¿Cómo se vincula Duke Redbird[9] al proyecto? Es una voz diferente.

B.d.B. Duke ha sido una voz que ha instigado, sobre todo alrededor de Toronto, en ceremonias como premios, fiestas públicas, exposiciones y festivales, el pronunciamiento del *Land Acknowledgement Act* [Acta de Reconocimiento de Tierras][10] por medio de la cual la población

9 Duke Redbird es un chamán/mayor, sabio, autor, poeta, cineasta, artista y activista métis. [N. de la E.].

10 "La guía para el Reconocimiento territorial y de tierras para instituciones culturales es una guía exhaustiva para que instituciones como museos, archivos, bibliotecas y universidades reconozcan y respeten las tierras, soberanía inherente y supervivencia indígenas"

reconoce que la tierra sobre la que viven no es suya; es la tierra de pueblos indígenas específicos. Todo el mundo tiene que reconocer que la tierra no es suya, es la tierra que se tomó prestada de las generaciones del futuro. Así que nos gusta que el video ocurra debajo de la tierra, no sobre ella. Estos túneles son de paso, nadie está en una posición fija. No es un lugar de destino, nadie puede poseerlo. Estos jóvenes están experimentando este espacio como un lugar de paso porque no son "canadienses", no son indígenas, no son exactamente afrocaribeños o africanos, están en un espacio intermedio.

B.W. No son originarios ni colonos y la tierra es prestada. Hasta ahora, no ha habido muchas ocasiones en las que las comunidades afrocaribeñas o africanas hayan sido aproximadas a la idea de usar el *Land Acknowledgement*. Indígenas canadienses como Duke Redbird consideran que el *Land Acknowledgement* debe ser obligatorio para los colonos. Esto quiere decir que la nueva generación de canadienses tiene que adoptarlo automáticamente. Esto nos pareción muy interesante y justo de alguna forma. Discutimos con R.I.S.E. y Duke Redbird cómo aparecerían en la película estas diferentes formas de ser canadiense.

Las entrevistas nos dieron a entender que a Duke le interesaba el performance, no solamente como poeta, sino también como presentador de televisión. Está muy familiarizado con las transmisiones, así que pensamos que la voz de Duke podía estar en otra parte. Estábamos pensando mucho sobre la voz a través de los túneles del metro y nos pareció adecuado tener estos momentos en el mostrador de información que se convirtieron en el prólogo y el epílogo de la película. Es importante porque habla de cómo la representación siempre fracasa, habla del espejo…

C.L. Sí, sobre la imagen bidimensional en el espejo y en dónde está el alma en esa imagen…

B.W. Duke es la única persona en la película que habla directamente a la cámara. Es como si estuviera afuera de la película. Por eso en el *libretto* organizamos estos momentos de rimas como si fuera una ópera

---

http://landacknowledgements.org. Visitado el 5 de septiembre de 2019. Traducción de la editora.

hip hop en la que hay un prólogo antes de la obertura. La escena en la que el guardia de seguridad sorprende a los chicos que están ensayando para el video musical y que después cantan juntos la canción *Good life* es la obertura antes del primer acto de la película.

La fantasía de participar, la idea de seguridad, los cuerpos que representarían peligro pero que después se ponen a cantar juntos con el guardia, todo eso anuncia ya el carácter juguetón de la película. Pero empieza con el texto como proceso de pensamiento y eso es algo que Benjamin desarrolló con ellos por medio de las sesiones de grabación, hablando con los poetas sobre la diferencia entre actuar para un público y hacerlo para la cámara. Así entendimos que no necesitaban dirigirse a un público, sino recitar el texto para sí mismos, como si estuvieran pensando o leyendo. Y la primera parte de la película tiene eso: Shahaddad [Jack] y su madre, los poetas en las escaleras eléctricas… Y después con Zenab [Hassan] quien, justo antes de la "batalla" entre Michie [Mee] y Dynesti [Williams], está leyendo un poema sobre sus miedos.

B.d.B. Los trenes y los anuncios eran constantes; no había forma de apagarlos, aunque la estación estuviera cerrada, así que teníamos un altavoz que proyectaba el sonido y ellos doblablan las voces que habían grabado en el estudio.

B.W. Hay un grado de artificialidad que nos gusta y que se debe mucho a la luz que usamos, por ejemplo. No le tenemos miedo al montaje.

C.L. Sí, hay una tensión entre el aspecto documental de sus películas y la forma muy controlada en la que se realiza. Eso refleja muy de cerca la realidad de esta producción de imágenes.

B.W. La clave de trabajar con *performers* que no son actores es hacerlos sentir cómodos para que actúen lo que ya saben. Son no-actores actuando de sí mismos y están muy familiarizados con sus cuerpos, su voz y, la mayor parte del tiempo, con el entorno en el que están actuando. En nuestras películas, aunque a veces desplazamos mucho el frente (figura) y el fondo, normalmente intentamos dislocar lo mínimo posible, apenas lo necesario para que los espectadores piensen en el contexto, la arquitectura y el espacio.

En *Swinguerra* (2019) fue muy claro que, al mismo tiempo que estábamos viendo una coreografía, estábamos coreografiando la cámara para que siguiera a los cuerpos. Esta es la clave para entender esta puesta en escena pero, en mi opinión, sigue siendo documental y lo defiendo mucho cuando enviamos nuestro trabajo a festivales porque si va a sesiones o competiciones con películas de ficción, no funciona; la gente no piensa en el fenómeno que la película está abordando.

C.L. ¿Les gustaría añadir algo?

B.W. Este lugar que intentamos habitar con nuestra práctica y la contribución que queremos hacer al trabajar con otros artistas y encontrar un espacio que no es ni de ellos ni nuestro, sino es algo que descubrimos juntos y que no se trata de controlar, se vuelve algo muy fresco y extraño en las películas. Es algo que otros perciben como una herramienta brechtiana para hacer que el espectador piense en el juicio que tendría sobre el fenómeno. Para nosotros es mucho más interesante suspender el juicio en lugar de afirmar una posición abiertamente, aunque la tengamos. No es una coincidencia que hayamos trabajado con las convenciones de la música, la producción de imagen y el cine para enganchar al público. Las películas no son difíciles, pero lo que abordan es muy serio y hay una política del performance y de los cuerpos representándose a sí mismos que despierta sentimientos más que pensamientos. Estas películas funcionan como espejos para que los espectadores se vean realmente y reflexionen sobre el fenómeno que están viendo. Es la única razón por la que la misma película puede dividir públicos realmente.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo | Río de Janeiro.

Lo llaman arte, lo llaman sobrevivencia: la construcción y deconstrucción de la identidad a través del *spoken word*

María Emilia Fernández

> Los humanos se ven entre sí cantando y bailando y lo llaman arte. Las aves se ven bailar y cantar y lo llaman sobrevivencia
>
> Bidhan Berma[1]

Las palabras del poeta Bidhan Berma, uno de los protagonistas del cortometraje *RISE* (2018) de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, parecen llegar a la audiencia telepáticamente. El joven, sumido en sus pensamientos, se encuentra sentado en las escaleras mecánicas que bajan a la estación de metro. Con las manos entrelazadas y viendo fijamente sus tenis blancos, concluye: "ya no más *el arte por el arte*". Tan pronto como sale de cuadro su voz interior calla y en su lugar se escucha la de alguien más que sube las escaleras opuestas. La escena retrata las ensoñaciones de las que a menudo somos presa en los aeropuertos o los andenes de tren, no-lugares donde uno pasa de estar perdido en sus propios pensamientos a especular sobre los de los demás, conectados por una extraña forma de empatía.

Wagner y de Burca produjeron el guion de *RISE* con un grupo de poetas, raperos y cantantes quienes escribieron todos los versos y música de la película. Los artistas se propusieron colaborar en este proyecto principalmente con jóvenes canadienses de primera y segunda generación, de ascendencia africana y caribeña. "Ni nativos ni colonos", como menciona Wagner, son parte de una nueva generación

1 Bidhan Berma, "The Art", en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

que está teniendo que redefinir su lugar en el país, negociando diferentes maneras de ser canadiense.[2] A través del lenguaje, están encontrando un terreno común para abordar las complejidades de la identidad, reconociendo en la cultura y la música populares un modo de explorar sus creencias, sentimientos, personalidades y aspiraciones. El *spoken word* [palabra hablada] se ha convertido para ellos en plataforma, escenario y medio de resistencia. Su búsqueda resulta aún más relevante en el contexto de los movimientos migratorios, donde millones de personas alrededor del mundo enfrentan un proceso similar de construcción y deconstrucción de la identidad nacional.

Comisionada por la Art Gallery of York University (AGYU), *RISE* fue filmada en la ampliación del metro de Toronto, una línea que tardó más de 20 años en construirse y que conecta el centro de la ciudad con las periferias. Los espacios subterráneos que aparecen en la película son aquellos frecuentados por el elenco, pero también tienen otras implicaciones en la medida en que sirven de analogía para el territorio. En estos túneles, los individuos se definen por el hecho de estar en tránsito, sin importar a dónde van o de dónde vienen, son simples transeúntes que coinciden en un lugar y tiempo particulares. En este sentido, el metro puede leerse como un espacio indeterminado, donde los protagonistas pueden reflexionar sobre las nociones de lugar y pertenencia.

El escenario subterráneo de *RISE* también funciona de telón de fondo para analizar el conflicto entre el Estado y los ciudadanos de las Naciones Originarias de Canadá, cuya relación se ha visto marcada por legislaciones abusivas y una serie de disputas territoriales. La voz del poeta métis , Duke Redbird, puede escucharse al principio y al final del video, señalando sutilmente las tensiones entre los pueblos indígenas, el Estado y las generaciones inmigrantes. Si bien sus palabras no hacen referencia directa a estos conflictos, su presencia y reputación como activista apuntan hacia este tema.

Desde la pantalla de un quiosco de información, Redbird le habla directamente a la cámara mientras comparte con el espectador su infructuosa búsqueda por encontrar el alma en una imagen reflejada. “Me siento mucho tiempo, miro y me asomo, a las dos dimensiones de este espejo con la esperanza de que por un instante pueda ver mi alma

2 Bárbara Wagner, en entrevista con Catalina Lozano.

solitaria y distante".[3] Sus palabras sirven para analizar la imposibilidad de representación, un paréntesis dentro de una obra que cuestiona los límites entre el documental y la ficción. Redbird es una figura importante en la cultura canadiense y ha sido un firme defensor de la Ley de Reconocimiento de Tierras, una iniciativa adoptada recientemente por las escuelas públicas de Toronto para reconocer el territorio de las Naciones Originarias, que hicieron de éste su hogar antes de la llegada de los colonos.[4] Al iniciar el día en las escuelas o antes de un evento público, se lee una declaración reconociendo a quienes habitaban ese lugar antes de que fuera renombrado Canadá hace alrededor de 150 años.

Nombrar esta injusticia es un reclamo radical, sobre todo porque olvidar estas historias se ha vuelto la norma. A menudo, estos testimonios deben repetirse, una y otra vez, para que las palabras tengan un efecto duradero. Como escribe Sarah Ahmed en su libro *La política cultural de las emociones*: "reconocer la injusticia de la colonización como una historia del presente es reescribir la historia y darle nueva forma a la tierra en que vivimos, pues reconoceríamos que la tierra misma ha tomado su forma de esas historias".[5] Ahmed explica que el pasado se mantiene vivo a través de las palabras: persiste en las figuras retóricas y las asociaciones que se hacen, incluso cuando no se recuerda conscientemente de dónde vienen. Es así como las historias del colonialismo, la esclavitud y la violencia dan forma a vidas y mundos en el presente. Por lo tanto, la Ley de reconocimiento de tierras tiene el propósito de hacer que uno se sienta diferente acerca del lugar

3 Duke Redbird, "The Mirror", en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

4 "Reconocemos que estamos alojados en las tierras de las Mississaugas de Anishinaabe, la Confederación Haundenosaunee y el Wendat. También reconocemos la presencia duradera de todas las Primeras Naciones, los métis y los pueblos inuit." Reconocimiento de tierras, publicado por la Junta Escolar del Distrito de Toronto en colaboración con el Comité Asesor de la Comunidad Indígena Urbana. https://www.toronto.ca/city-government/accessibility-human-rights/indigenous-affairs-office/land-acknowledgement/

5 "¨Sentirme¨ diferente acerca de esta tierra, sentir que le pertenece a otros, no se debe a mi generosidad; no se basa en la premisa de renunciar a la casa propia, sino de reconocer, para empezar, que se vivía en un lugar que no era la propia casa como para entregarla o renunciar a ella". Sarah Ahmed, *La política cultural de las emociones*, trad. Cecilia Olivares Mansuy (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 72.

que habita, y entender que sólo estamos de paso en esta tierra, al igual que los usuarios en una estación de metro. Lejos de ser un acto de generosidad, implica reconocer que el territorio no es de uno u otro para dar, sino que es propiedad de generaciones futuras.[6]

El trabajo de Wagner y de Burca da cuenta precisamente de cómo las historias de dolor e injusticia, de amor y esperanza, moldean los cuerpos y las emociones, creando nuevas impresiones. A través de la fotografía, el arte y el cine, los artistas investigan cómo la poesía y la música se vuelven parte integral del proceso de retratarse y presentarse ante los demás. Algunas de las intervenciones en *RISE* se refieren directamente al papel de las palabras en la construcción de la identidad. Por ejemplo, la poeta Timaaj Hassen confiesa que todavía se presenta pronunciando mal su nombre: "Me avergüenzo un poco cuando alguien lo pronuncia bien porque, si no fluye bien en la lengua de los anglos, parece que me estuvieran diciendo 'regresa al lugar de donde viniste.'" [7] Hassen tiene que negociar su herencia cultural y las asociaciones de tener un nombre "extranjero" con la creación de una identidad canadiense.

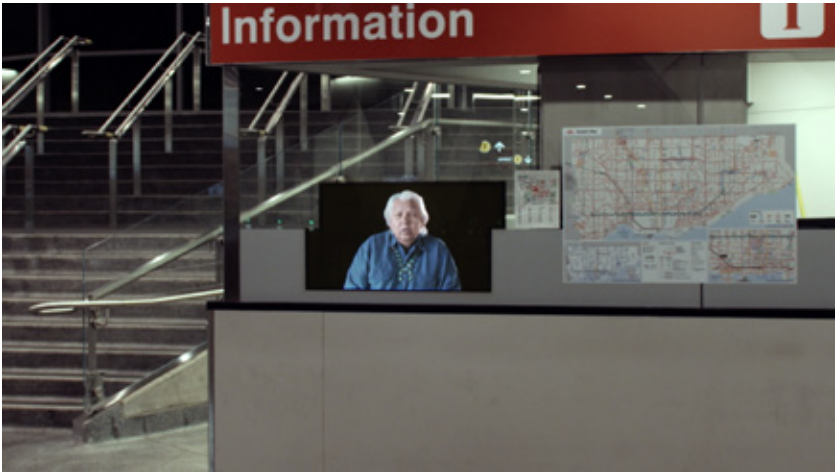
Como escribe la lingüista y activista indígena ayuujk, Yásnaya Elena Aguilar: "las identidades nacionales existen porque intentan monopolizar y silenciar otras identidades políticas e históricas (...) son ideologías convertidas en experiencias identitarias a través de discursos y prácticas nacionalistas".[8] Por lo tanto, al poner en palabras las situaciones incómodas o la pena que a veces siente, Hassen también está comenzando a deconstruir y cuestionar qué significa ser de una nacionalidad en particular, y las implicaciones de querer un nombre que "se le da bien a la lengua de los anglos". Al nombrar estas sutiles conductas de discriminación presentes en su vida diaria, ella podrá comenzar a reconocer la violencia que de alguna manera da forma al presente.

El video *RISE* se basa en el concepto de *edutainment*, una mezcla de educación y entretenimiento, tomado del título del álbum del rapero

6 "Todo el mundo tiene que reconocer que la tierra no es suya, es la tierra que se tomó prestada de las generaciones del futuro." Bárbara Wagner y Benjamin de Burca discuten este tema en entrevista con Catalina Lozano.

7 Timaaj Hassen, "Daughter of the Diaspora" en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

8 Yásnaya Elena Aguilar Gil, "Ëëts, Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena", *Revista de la Universidad de México* (septiembre de 2017): 17–23.



Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo | Río de Janeiro.

neoyorquino KRS-One. Lanzado en 1990 por Boogie Down Productions, el disco incluía canciones e interludios con fragmentos de discursos de Kwame Ture, uno de los líderes de los movimientos de derechos civiles y de *Black Power* en Estados Unidos. Como tal, *Edutainment* fue uno de los primeros ejemplos de *hip hop* que incorporó comentarios políticos y letras que fomentaban la conciencia social. Con el objetivo de inspirar la reflexión y crear conciencia, este tipo de trabajo creativo fortalece y fomenta el sentido de comunidad mientras que permite a las personas reflexionar sobre sus identidades.

Casi tres décadas después, la idea del entretenimiento educativo es retomada por los protagonistas del cortometraje de Wagner y de Burca, miembros de R.I.S.E. (Reaching Intelligent Souls Everywhere [Alcanzando almas inteligentes en todas partes]). Fundada por el poeta canadiense Randell Adjei, esta iniciativa liderada por jóvenes se centra en la práctica del *spoken word* como una forma de compartir historias y experiencias personales. La comunidad organiza torneos semanales de poesía en el Burows Hall en Scarborough, a las afueras de Toronto. Estas reuniones permiten a los participantes expresar sus pensamientos en un espacio seguro, protegidos de la crítica y la discriminación. En uno de estos eventos, Wagner y de Burca encontraron a sus futuros colaboradores: hicieron una convocatoria abierta a todos los participantes, invitándolos a grabar sus composiciones en un estudio de música profesional y algunos de ellos decidieron unirse al proyecto de la película.

El elenco de *RISE* escribió e interpretó sus propios versos en el video, rapeando, cantando y bailando sobre sus audios pregrabados. En muchos sentidos, las historias que escogieron narrar subvierten las convenciones del rap estadounidense, que a menudo celebra el crimen y la violencia, y se deleita en la objetivación del cuerpo femenino. Estas historias pueden verse por ejemplo en la obertura de la *hiphopera*, donde dos raperos y un camarógrafo parecen estar filmando un video musical en el metro. Jameel3DN transmite al espectador su enojo y ansiedad, rapeando sobre un ritmo constante; está cansado de sentirse impotente, "atorado en el hoyo, mi pueblo aún no es libre". [9] Un guardia de seguridad los ve en una cámara de vigilancia y va a su encuentro,

9 Named Tobias and Jameel3DN, "Gotta Plan" en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

presuntamente para regañarlos por filmar en el espacio público sin permiso. Sin embargo, al verlos, él también irrumpe cantando un interludio pop digno de un musical. Él quisiera "sentar cabeza, tener hijos, ser feliz". [10] Sus esperanzas y sueños despiertan interés en los otros personajes, que acaban por sumarse en un coro lleno de armonías. Los cuatro anhelan una "buena, buena vida". En momentos como estos puede apreciarse que *RISE* pone el mismo peso en el texto, la música, la danza, el ritmo, la entonación y la cadencia. La sonoridad del lenguaje, la parte performática del *spoken word*, y la forma en que uno se comunica con todo el cuerpo, son elementos esenciales para unir a las personas y construir una experiencia compartida.

Los fragmentos de historias presentados en *RISE* adquieren coherencia a través de una estética particular y de acuerdo con ciertas convenciones cinematográficas: una iluminación cuidadosa y un encuadre perfecto de los actores puede apreciarse en cada secuencia. Para lograr este efecto, los artistas trabajaron con el reconocido director de fotografía, Pedro Sotero, con quien habían colaborado anteriormente. Al usar planos medios y generales lograron encontrar un equilibrio donde la cámara no se sintiera ni tan distante como en un documental de observación, ni demasiado cerca como para volverse intrusivo o una mera celebración de lo que está en pantalla.[11] Dado que los actores ya tenían práctica actuando frente a una audiencia en vivo, Wagner y de Burca se enfocaron en ayudarlos a traducir sus acciones para la cámara. En este sentido, los artistas cuestionan la noción de "dar voz" a las minorías y a las comunidades marginadas, promoviendo el cine como un modo de conversación.

Los protagonistas pertenecen a una comunidad poco definida, son un grupo que expresa una pluralidad de intereses y perspectivas. Su colaboración no está orientada a generar consenso o enviar un men-

10 Kevin Brathwaite, "Good Life" en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

11 "A diferencia del cine narrativo convencional, no le decimos a la gente qué hacer. A diferencia del cine de observación, no limitamos nuestro compromiso. Por lo tanto, la trama se desarrolla en una relación activa con el sujeto y, al final, nunca controlamos realmente cómo debería ser el resultado. (…) Podría decirse que nunca estamos tan cerca como para celebrar lo que retratamos, ni tan lejos como para implicar una crítica distante". Bárbara Wagner en entrevista con Fernanda Brenner. http://www.vdrome.org/barbara-wagner-benjamin-de-burca

saje unánime; esa es precisamente una de las propuestas más transgresoras de la película: la posibilidad de disentir, de tener diferentes puntos de vista dentro de un esfuerzo colectivo. Todas y cada una de sus voces tienen su propio peso, desde la declaración romántica de Nathan Baya que cita la película de acción de Hollywood *Black Panther*, hasta la invocación de amor de Aliya Suvannah Suviana, llena de referencias a la santería, vestigios de la cultura de su madre. Ninguna intervención es más importante que otra, y en conjunto representan una comunidad de singularidades, donde las afinidades y las digresiones se vuelven parte de un diálogo cultural compartido.

El fundador de R.I.S.E. exalta el poder de la poesía en un discurso conmovedor: "La palabra hablada es el don que puede hacer que la vida y la muerte emanen de tus labios con la pura intención. Podemos hablar y traer el sueño a la existencia, crear un mundo unido o dividido".[12] Sin embargo, a la mitad del video, Trevlyn le recuerda al espectador que "hay ciertas cosas que las palabras no pueden hacer, que no pueden hacer los perdones".[13] A pesar de todo el potencial transformador del lenguaje, la palabra hablada no pretende encontrar los hechizos o encantamientos que puedan corregir todos los errores, ni siquiera propone expresar emociones positivas o negativas a una audiencia. Más bien, se trata de cómo las palabras pueden llevarnos a tener una relación diferente con las normas que queremos cuestionar, la identidad que construimos y deconstruimos, y las heridas que deseamos sanar.

12 Randell Adjei, "Power of the Tongue" en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

13 Trevlyn Kennedy, "The Visit" en *RISE*, de Bárbara Wagner y Benjamin de Burca, 2018.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo | Río de Janeiro.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, fotograma de *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Cortesía Fortes D'Aloia & Gabriel,
São Paulo | Río de Janeiro.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, still from *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

Conversation with Bárbara Wagner & Benjamin de Burca

Catalina Lozano

Catalina Lozano How did you start collaborating?

Bárbara Wagner We began collaborating in 2013 when we developed a series of photographs of sculptures installed in front of residential buildings in the city of Recife. It was Benjamin's first time in Brazil and we were not intending to collaborate; we were trying to help each other develop our independent work. He was very curious about the reason why there was this combination of art and architecture in the city of Recife from the 1960s on. That started his interest in photographing the sculptures and I joined him to help get access to the buildings.

Benjamin de Burca I didn't speak Portuguese at the time.

B.W. We found out that in 1961 there was a sculptor who was in charge of the urban planning of the city of Recife, and he established a law by which the contractor of any building bigger than 1000 m^2 would have to hire a well-known artist from Pernambuco to develop a three-dimensional artwork to be installed in front of the façade.

B.d.B. Over time the laws changed to a certain degree and the construction companies created something that looks like a work of art, but it's not necessarily built by an artist—like bent pieces of metal, a signature for the building. Some thing that is more neoliberal in a way.

B.W. What was interesting was that when we started to gain access to the buildings, through the security guards of the buildings, we really understood that there was more to see through the documentation of those artworks. So we started to interview the guards about the sculptures, and the resulting work, *Edificio Recife* (2013) is a series of photographs and texts in which the guards give their own account of art, what is modern, contemporary, what they consider beautiful, ugly…

B.d.B. It had to do with the relationship between the work of art as an object of status and who has the right to talk about it or what kind of opinion they might share. Often, they are very beautiful, insightful, interesting, funny, and serious responses.

B.W. So the work is very simple in form, but then it reflects on the relationship between art and architecture in the Northeast, and issues of class and taste. The guards, as workers, are voicing a completely different understanding of what art is because they don't usually go to museums. Art for them is something else. That opened possibilities for our collaboration. We understood how rich it was for the two of us to share different perspectives on the same subject.

Edificio Recife was first exhibited in the exhibition *Panorama de Arte Brasileira* curated by Lisette Lagnado in September 2013.

C.L. I guess it inaugurates a methodology of work, as you start collaborating with other people and questioning hegemonic definitions of high culture, and realizing how this other take on visual culture is important in the way you construct your films.

B.W. At the same time that we were doing *Edificio Recife*, we were looking at how *brega*[1] music was becoming strong as an economy in Recife, and we read that phenomenon as a form of visibility that the new middle class of the Northeast of Brazil was giving shape to.

B.d.B. Bárbara was documenting this change that she recognized was going on in Brazil as a result of Lula's government.

B.W. Yes, there was a new generation producing a new image of themselves. They were making music, performing on stage, new *brega* clubs were opening all over the city center. We were documenting that, not knowing that it would actually formalize a collaboration because it was happening in a very organic way.

C.L. The very notion of production of visual culture is important in

1 *Brega* is a genre of romantic music from the Northeast of Brazil. [Editor's note].

your work. In *Está vendo coisas* [You are seeing things] (2016), your film on *brega*, you see the performers performing for another camera. The scene in your film is the behind-the-scenes view of how this new image of the Northeast is re-fashioning itself. So, I was interested in how you approach this idea of production and how your camera is a mediator between the two: the existing culture that you encounter and this other point of view that you are giving.

B.W. The camera is very much at the center of what we do, but also of what the artists we collaborate with do. It's always linked to performances for the camera. So, the research on *maloya* and dancehall,[2] on *frevo,*[3] voguing and *brega*, it's all connected to an awareness that there is a whole economy that is being moved by bodies that learned how to work in the realm of spectacle. There is a generation that knows how they can turn performance into labor, and that is the center of our research since we started to work together. Our films are a reflection of how they do it. We are observing their process, but not in a *cinéma verité* kind of way, because what we are more interested in is actually working together with them; it's not only a depiction of what they are doing and how, it's an attempt to get closer, to approximate our camera to their own camera and understand how we can learn from each other in the sense of making art. Each of these cultures, be it *frevo*, *brega*, the Gospel scene, *schlager,*[4] hip hop in Canada, and even *swingueira,*[5] have very different ways of performing for the camera. So that's maybe why, even if we have developed a methodology, the films themselves are very

2 *Maloya* is a popular music genre of La Réunion that originated in the music of agricultural laborers of African, Malagasy and Indian descent. It became a cultural form of resistance against the French colonization and it was banned until the 1960s. Dancehall is a genre of Jamaican music close to reggae but using digital resources for its production and with faster beats. The research on both music genres is part of the 2013 film *Cinéma Casino* produced as part of the 4th Biennial of the Indian Ocean. [Editor's note].

3 *Frevo* is a music genre and dance form traditional of Recife. [Editor's note].

4 *schlager* is a romantic music genre popular in Central and Northern Europe. [Editor's note].

5 *Swingueira* is a Brazilian dance style that mixes the traditions of square dancing, samba school and *trio elétrico* [mobile sound systems] and that is practiced in elaborate choreographies by groups of 10 to 15 youths. [Editor's note].

different from each other. Our films structure spaces in time where we have a professional film crew, but whatever happens inside the structure is given by our collaborators. Sometimes, a week or even a couple of days before shooting, we develop the scripts together that are then shot, and edited. The scripts never come to us before the process happens.

B.d.B. Yes, it's also a response to the culture, so with *RISE* (2018), for example, the spoken word is the key element in the situation, as a form for catharsis to lay bare a lot of things that you find problematic about daily life. There are many different forms this can take: singing, recital, reading, or even cipher. So, we look at the entire situation and try to understand how to communicate all these variations that the culture already has as a basis, and then we formally replicate that on the films.

C.L. I am very interested in the way you work with the evangelic performers in *Terremoto Santo* [Holy Tremor] (2017). For me, the film is both astounding and alarming, because these groups are becoming a very conservative political force. So the question is about collaboration and the time you need to build that trust, but also, about how you negotiate differences.

B.W. In a certain way, we are driven by an urgency to approach culture as economy. We want to expand the idea of taste to belief and ideology. The process of finding an interest in the evangelic music scene in the state of Pernambuco is a direct consequence of our research on *brega*. The same company, that have become very close to, would make music videos for the *brega* MCs of Recife for many years, and later for Gospel singers as well. Since 2014, we were already looking at an increase in the volume of music videos that were being produced in Recife and they were anticipating the strength of an industry that was about to emerge. So, we have the same music video producer sharing their knowledge of how to make appealing moving images for both the *brega* and evangelic scenes.

B.d.B. And also, many *brega* singers were becoming Evangelicals, so they exist in two worlds which are close to one another.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, stills from *Terremoto Santo / Holy Tremor* (2017). Video, 19 min. © Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

B.W. I would like to talk about empathy. I think there is a *pathos* that is very much there in the work. We only collaborate with people who want to collaborate with us. The films we make don't mean that we necessarily like *brega*, or Gospel, or *schlager*. What we do is embrace the understanding that these industries produce a certain aesthetics worth investigating, and we take that very seriously. Many people received *Terremoto Santo* as a work that was very different from the previous films because of the aspect of ideology and more conservative take on what Brazil was becoming at the time, when we were in the middle of the coup. In 2017 the president Dilma Rousseff had already been impeached, so for us, it was a moment of becoming aware of why we were losing that battle. More than making a militant kind of cinema, in which we would take a very clear position of alliance towards the left…

B.d.B. …or against… Entering into work with other artists you have to respect them… We can't use their image in a way that isn't the way they want to be seen, or we're not doing anybody a favor, not ourselves, nor them, nor the audience.

B.W. Also, what people rarely discuss is that the matter of investigation in our films is aesthetics, in its complexity, in its cultural, economic, and political manifestations.

C.L. Most of your films have taken place in Recife which is where you are based. How do you identify who you want to work with or what genre you are interested in when invited to work in other contexts? I'm interested to know how you approach that research in places you're not that familiar with.

B.d.B. We avoid falling into the trap of being airdropped into a location to make a work and then leaving. It's more of an ongoing process, so we still have a lot of connections with the people in the films. *Bye Bye Deutschland! Eine Lebensmelodie*(2017) and *RISE* are two very different projects. We proposed *Bye bye Deutschland*…for *Skulture Projekte Münster* as a site specific work, so it was shown in a *schlager* night club in the German city. In Canada, it was different because Emelie Chhangur, a curator interested in our practice, invited us for a site visit

in Canada. She works in a very similar way to how we work as artists, preferring larger group dynamics. It's what she calls "in-reach", rather than outreach.[6] The Art Gallery of York University (AGYU) had developed projects working with spoken word poets from the communities over the years. Emelie brought us to one of the R.I.S.E.[7] meetings because she identified something Bárbara and I would be interested in and it developed in a very natural way from there.

B.W. Yes, but the subjects of our films do not present themselves immediately. Not to say that they are not visible or not strong enough to be active in the present, but understanding where, how and with whom we work is something that takes a little bit more time and I would say there's no strategy; it has to do with an openness that starts with us. We have to be available to have conversations and to be able to read what could be a possibility of an exchange for the camera. *RISE* is a piece that really changed a lot our understanding of the possibilities of filmmaking. In the case of the community center in Scarborough, where the members of R.I.S.E. meet every Monday, there isn't a camera, and they are not necessarily performing for a device or an apparatus that would then broadcast. When you have performers acting for a video, you already have a front; the front in R.I.S.E. was the community, so the poets would get an open mike and improvise. That's why we had to think of the diverse ways in which each text is delivered, and understand how to move from one topic to the next. And then, we saw a connection to the subway system being expanded to the North. This was for us a very interesting image: not to be in the community center,

6 Emelie Chhangur describes "in-reach" as "actually about engaging with the art institution as a concept and context (of power, privilege, and singular perspectives) and not necessarily about community engagement—though, of course, engagement is a core operative principle of "in-reach" as a practice. In-reach is a practice that arises from my engagement with an art institution in collaboration with individuals, groups, and communities with whom I work over long periods of time: our relationships also have bearing on the way in which the gallery operates in the long term." https://torontoartsfoundation.org/initiatives/awards/hidden-pages/margo-bindhardt-and-rita-davies-award/recipients/2019-finalists/emelie-chhangur. [Editor's note].

7 R.I.S.E. stands for Reaching Intelligent Souls Everywhere, a performance art and storytelling initiative founded by poet Randell Adjei. https://www.riseedutainment.com. [Editor's note].

but dislocate the whole understanding of tradition, or the re-fashioning of traditions in Canada, using the image of the brand-new subway. We were there looking at the stations and thinking of an opera: how were we going to transform the Monday meetings of R.I.S.E. into an operatic piece with all these poets, in a kind of porous performance through the station? That is something that we could only understand by being there at that specific time and with those people that the AGYU had already been interested in working with. Because they wouldn't naturally collaborate with two artists that come from Brazil and want to make a film. The whole idea of trust is something crucial.

We only made the work in *Skulptur Projekte* because we developed it with Britta Peters, the curator. The manager of the night club was also behind all the work we did in our study of *schlager*; he introduced us to the singers. It's a chain that starts with a very clear understanding of our practice, creating the space for the methodology to happen, and then it's us in the field meeting people and being attentive to see what would be of a value to work with.

C.L. Going back to *RISE*, I would like to hear more about your collaboration with this group of poets, and the scripting of this particular work.

B.d.B. R.I.S.E., more than a defined group, is an open-door spoken word community night. It's also a safe space, a therapeutic space, and a feeder for younger poets and artists who go there and read out something they've written without being faced with charged criticism. It's a very encouraging and inclusive atmosphere.

For the film, not only did we go there every Monday night and see people perform in order to understand who is a regular, but we also opened up the possibility of recording the poems in a high quality studio for anyone. That actually formed the basis of our material. Of course, the people who came to record knew we were also making a film, so they were also interested in being represented in it. Therefore, as a response to the all-inclusivity of R.I.S.E., we included in the film all the people who came to record. That helped us to define how many people would take part, and how to organize the shoots.

B.W. When the poets of R.I.S.E. came to the recording studio at [York] University, they would then abstract a little bit the social aspect of the

performance because they were not in a community center anymore; they were in a little booth and we were listening to the pitch and the tempo of the voice, the nature of the words, the meaning. It was a laboratory for all of us and the script came from that. For example, while all the poets are thinking their poetry on the escalators, Akeem [Raphael] is singing:

> Let it fly by, let it fly by
> Let it fly by, then say: bye bye.
> Don't you tell me what to dream
> 'cause dreams are built by building teams
> They only regret I ever had
> is the dreams I saw but never grabbed

He had found a different voice in the studio because he is someone who performs like the clown in R.I.S.E. during the night. When he was recording, being very funny, we tried to moderate his performance and then he found a new, more adult voice. Then he said: "I don't want to go down the escalator, I want to go up". So every time they were in the studio, we were defining and refining what they wanted to do, but also placing them in the film. We would ask: "What do you want to do? Where do you want to be? And if you are there, what are you going to say and with whom?" It was an interesting process because it started from the text and its meaning. Some had a very clear political statement of not wanting to relate to a past of oppression. Some, on the other hand, stated an interest on daily or shared topics like love.

Randell Adjei, the founder of R.I.S.E., talks about "edutainment", an expression that was coined by KRS-One, a very important person in American hip hop, but also for them someone who, up to now, is a figurehead in stating why hip hop is important for forming community.

B.d.B. And how it's different from rap. Hip hop has a philosophy of communicating problems and realizing together a therapeutic solution.

B.W. A tool for thinking and for pushing forward talents. There's the aspect of education, but there's also the entertainment side of it. You

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, still from *Estás vendo coisas* (2016). Video, 17 min 25 s. © Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

can make money from hip hop but never forget that you are bringing everybody with you. It was common understanding that gangster rap would be something they would be contrary to; a very clear, beautiful rupture in epistemological terms. They don't want to associate the black body to violence anymore. So, it's a first generation or second generation of Canadian black young people who want to re-shape their own image through hip hop. We thought "this is it: we are going to shoot them passing through the stations and giving their message, and that is the film. It's strong enough". We really trusted that the content of their own poetry and performative work was enough to convey their knowledge.

C.L. How did the participation of Duke Redbird[8] come about? It's a different voice.

B.d.B. Duke is a very instigative character in Canada, specifically in the Toronto area. At public ceremonies, such as prize-givings or public festivities, exhibitions, and festivals, he introduces the Land Acknowledgement Act[9] by which people recognize that the land they are living on is not theirs; it's the land of specific native indigenous peoples. Everyone needs to recognize that the land is not theirs, it's the land borrowed from the generations of the future. So, it's nice that the video takes place not on the land but under the land. In these tunnels people are passing through, no one is in a fixed position. It's not a space of destination, no one can say it's a property. These young people are experiencing this place as a passageway because they are not "Canadian", they are not indigenous, they are not exactly Afro-Caribbean, or African anymore, they are in this in-between space.

B.W. Not native, nor settlers, and then they are borrowing the land.

8 Duke Redbird is an Métis Shaman/Elder, wisdom keeper, author, poet, filmmaker, artist, and activist. [Editor's note].

9 "The Guide to Indigenous Land and Territorial Acknowledgements for Cultural Institutions is a comprehensive guide for institutions such as museums, archives, libraries, and universities to recognize and respect Indigenous homelands, inherent sovereignty, and survivance." http://landacknowledgements.org Last visited on September 5, 2019. [Editor's note].

There have not been many occasions, up until now, in which the Afro-Caribbean and African communities were equated with idea of using the Land Acknowledgement. Native Canadian people like Duke Redbird would make the Land Acknowledgement mandatory for settlers. This means that the new generation of Canadians would have to embrace it automatically. And for us it was something very interesting, very fair in a certain way, and we discussed both with R.I.S.E. and Duke Redbird how these different instances of being Canadian would appear in the film.

Through the interviews we made, we understood how Duke was interested in performance himself, not only as a poet, but also as a TV presenter. He is very acquainted with being broadcast, so we thought the voice of Duke could be somewhere else. We were thinking a lot about voice through the tunnels of the subway, so it felt right to have this moment in the information desk that became the prologue and epilogue of the film. It's important because he talks about how representation is something that always fails, he talks about the mirror…

C.L. Yes, about the two-dimensional image on the mirror and where the soul is in that image…

B.W. And he is the only person in the film that really talks to us. It's like he is outside the film. That's why in the *libretto* we organized these moments of rhymes as if it was a hip hop opera in which there is a prologue before the overture. The scene with the guys rehearsing the music video who are caught by the security of the station that then perform the "Good life" song is the overture before act one of the film.

The fantasy of engaging, the idea of security, the bodies that would present a danger but then engage in the singing together with the security guard, all that already announces the playfulness of the film. But it starts with the thinking, the text as thinking, and that is something that Benjamin developed through the recording sessions, discussing the difference between performing for an audience and performing for the camera with the poets, because we understood they didn't need to address an audience, but to perform the text for themselves as if they are thinking or reading. And the first part of the film brings that: Shahaddah [Jack] and her mother, the poets on the escalator… And then later we have that also Zenab [Hassan] who is, just

before the cipher between Michie [Mee] and Dynesti [Williams], reading to herself a poem about her fears.

B.d.B. The trains and the announcements were constant, there was no way of turning them off, even when the station was closed, so we had a speaker projecting the sound and they were lip-synching to themselves, performing the voices that they had recorded in the studio.

B.W. There's a level of artificiality that we like, and that's very connected to the light we use, we are not afraid of staging.

C.L. Yes, there is a tension between the documentary aspect of your films and the very carefully staged way of delivering that. It reflects very closely the reality of this kind of image production.

B.W. When you work with performers who are not actors, the key is to make them feel comfortable so that they perform what they already know. They are non-actors performing themselves, and they are very familiar with their own bodies, their own voice, and most of the times, with the surroundings where they are performing. In our films, even though we sometimes displace foreground and background, we generally try to dislocate just enough to make people think about context, architecture, and space.

In *Swinguerra* (2019), it was very clear to us how, at the same time that we are looking at choreography, we are choreographing the camera to follow the bodies in movement. That is the key for understanding this staging but, in my opinion, it's still documentary, and I defend that a lot when we send the work to festivals, because if it goes to sessions or competitions with fiction films, it doesn't work; it doesn't make people think of the phenomenon that the film is addressing.

C.L. Is there anything else you would like to add?

B.W. The place we try to be in with our practice, and the contribution we try to make by collaborating with other artists. It is neither ours nor theirs, but something that we actually discover together. It is not about control, and it generates something really fresh and strange in the films. It's something that other people have seen as a Brechtian tool

to make the spectator think of the judgement he or she would have on the phenomenon. It is much more interesting for us to suspend judgement instead of stating a position, even though we of course have one. It is not a coincidence that we have worked with the conventions of music, image-making, and cinema as a way to engage with audiences. The films are not difficult to engage with, but what they discuss is actually very serious and there's a politics of the performances and the bodies presenting themselves that awakens feelings much more than thoughts. These films work as mirrors for the viewers to really see themselves and reflect on the phenomenon they are looking at. That's the only reason why the same film might really divide audiences.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, still from *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, still from *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

Call it Art, Call it Survival: The Construction and Deconstruction of Identity through Spoken Word

María Emilia Fernández

> Humans watch each other dance and sing and call it art. Birds watch each other dance and sing and call it survival.
>
> Bidhan Berma[1]

The words of poet Bidhan Berma, one of the protagonists of Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's short film *RISE* (2018), appear to reach the audience telepathically. The young man, deep in thought, sits on an escalator as it goes down into a subway station. With hands clasped and looking down at his white sneakers, he concludes, "no longer art for art's sake." As soon as he is out of the frame his inner voice quiets down, and someone else's can be heard, coming up the opposite escalator. The scene portrays the kind of daydreaming that often occurs in non-places like airports and train platforms, where one goes from wandering one's own thoughts to speculating about those of others, connected by a strange kind of empathy.

Wagner and de Burca produced the script for *RISE* with a group of poets, rappers and singers who wrote all the verses and music featured in the film. Known for investigating performative forms of cultural resilience against the effects of colonialism, the artists set out to collaborate on this project mainly with young people, first and second-generation Canadians of African and Caribbean descent. "Neither native nor settlers", as Wagner mentions, they are part of a new gener-

1 Bidhan Berma, "The Art" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

ation that is having to redefine their place in the country, negotiating different ways of being Canadian.[2] Through language, they are finding a common ground to approach the complexities of identity, recognising a way to explore their belief, feelings, personality and aspirations through popular culture and music. In this context, spoken word has become a platform, stage, and medium of resistance for them. The construction and deconstruction of national identity is a process that millions of people are facing around the globe as a result of migratory movements, making the performers' quest that much more relevant.

Commissioned by the Art Gallery of York University, *RISE* is set against the background of Toronto's new subway extension, a line that took more than 20 years to develop and that connects the city center to the peripheries. The underground spaces that appear on the film are those frequented by the cast on a regular basis, yet they also hold other implications in so far as they are an analogy of the territory. In these tunnels, individuals are defined not so much by where they are going or where they are from, but by the fact that they are in transit—just passersby that coincide in a particular place and time. In this sense, the subway can be read as an indeterminate space for the protagonists who are reflecting on ideas of place and belonging.

Moreover, the conflicting relations that First Nations' citizens have with the state of Canada, marred by land disputes and abusive legislation, also express themselves in the underground stage of *RISE*. These underlying tensions between indigenous peoples, the State and immigrant generations are subtly conveyed at the beginning and end of the video by the voice of Métis poet, Duke Redbird. Although his words do not reference these conflicts directly, his presence and long-standing activism point toward this subject.

Emanating from a screen in an information booth, he talks straight on to the camera, sharing his fruitless quest to find the soul on a reflected image. "Long I sit, and stare and peer within the two dimensions of this mirror. Hoping that for just one instant I might see the distant lonely soul of me."[3] His verses act as bookends for the film, a parenthesis to analyze the impossibility of representation within a

2 Bárbara Wagner, interviewed by Catalina Lozano.

3 Duke Redbird, "The Mirror", in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

work that interrogates the boundaries between documentary and fiction. Redbird, an important figure in Canadian culture, has been a strong advocate of the Land Acknowledgement Act—an initiative recently adopted by Toronto public schools to recognize the territory of the First Nations, who called the land home arrival of settlers.[4] At the start of the school day or any public event, a statement is read, recognizing those who inhabited that particular place before Canada came to be a little over 150 years ago.

The acknowledgement of this injustice is a radical claim, given that forgetting such histories has become the norm. Often these testimonies need to be repeated, again and again, for words to have a lasting effect. As Sarah Ahmed remarks in her book *The Cultural Politics of Emotion,* "to recognize the injustices of colonization as a history of the present is to rewrite history, and to reshape the ground on which we live, for we would recognize the ground itself as shaped by such histories."[5] Ahmed explains that it is through words that the past lives on: it persists in figures of speech and the associations made even when they are not consciously remembered, which is how histories of colonialism, slavery, and violence give form to lives and worlds in the present. The Land Acknowledgement is therefore meant to make one feel differently about the land one is standing on; far from being an act of generosity, it involves recognizing that, not unlike commuters in a subway station, we are just passing by. The territory is not one's own, nor is it the others, rather it is the property of generations yet to come.[6]

4 "We acknowledge we are hosted on the lands of the Mississaugas of the Anishinaabe, the Haundenosaunee Confederacy and the Wendat. We also recognize the enduring presence of all First Nations, Métis and the Inuit peoples." *Land Acknowledgement,* published by the Toronto District School Board in collaboration with the Urban Indigenous Community Advisory Committee. https://www.toronto.ca/city-government/accessibility-human-rights/indigenous-affairs-office/land-acknowledgement/

5 "To 'feel' differently about this land, as belonging to others, is not about generosity; it is not premised on giving up one's home, but on recognizing that where one lived was not one's home to give or to give up in the first place." Sarah Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2004), 200.

6 "Everyone needs to recognize that the land is not theirs, it's the land borrowed from the generations of the future." Bárbara Wagner and Benjamin de Burca discuss this topic in their interview with Catalina Lozano.

The work of Wagner and de Burca attests precisely to how stories of pain and injustice, of love and hope, reshape bodies and emotions, creating new impressions. Crafting an artistic practice between photography, visual art and cinema, the artists investigate how poetry and music become integral to the process of portraying and performing oneself for others. A few of the interventions in *RISE* refer directly to the role of words in the construction of identity. For example, poet Timaaj Hassen confesses she still introduces herself by mispronouncing her name: "I feel slightly embarrassed when people pronounce it properly because if it is not smooth on the Anglo tongue then saying my name sounds more like 'Go back where you came from.'"[7] Hassen is having to negotiate her heritage and the associations of having a "foreign" name with the crafting of a Canadian identity.

As linguist and indigenous Ayuujk activist Yásnaya Elena Aguilar writes, "national identities exist because they try to monopolize and silence other political and historical identities (...) they are ideologies turned into identity experiences through nationalist speeches and practices."[8] Therefore, by putting into words the awkwardness she sometimes feels, Hassen is also beginning to deconstruct and question what it means to be of a particular nationality, and the implications of a name that is "smooth on the Anglo tongue." By naming these subtle forms of discrimination in her daily life she might begin to recognize the violence that shapes the present.

The video is based on the concept of *edutainment*—a mix of education and entertainment—as taken from the title of New York City rapper KRS-One 1990 album. Released by Boogie Down Productions, the track-list included songs and skits that sampled speeches from Kwame Ture, a leader of the civil rights and Black Power movements in the United States. As such, *Edutainment* was one of the early examples of hip hop that incorporated political commentary and socially conscious lyrics. Aimed at inspiring reflection and raising awareness of social issues, this form of creative work strengthens and furthers the sense of community while allowing individuals to reflect on their identities.

7 Timaaj Hassen, "Daughter of the Diaspora" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

8 Yásnaya Elena Aguilar Gil, "Ëëts, Atom. Algunos apuntes sobre la identidad indígena", *Revista de la Universidad de México* (September 2017): 17–23. Translated by the author.

Bárbara Wagner & Benjamin de Burca, still from *RISE* (2018). Video, 20 min.
© Bárbara Wagner & Benjamin de Burca. Courtesy Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo | Rio de Janeiro.

Almost three decades later, the idea of edutainment is taken up by the protagonists of Wagner and de Burca's short film, members of R.I.S.E. (Reaching Intelligent Souls Everywhere). Founded by Canadian poet Randell Adjei, this youth-led initiative centers around the practice of spoken word as a way to share stories and personal experiences. The community organizes weekly poetry slams at the Burrows Hall in Scarborough, on the outskirts of Toronto. These meetings allow participants to express their thoughts in a safe space, shielded from harsh criticism and discrimination. At one of these events Wagner and de Burca encountered their future collaborators: they extended an open call to all of the participants, inviting them to record their spoken word compositions in a professional music studio, and some of them decided to join the film project.

The cast of *RISE* wrote and performed their own works for the film, rapping, singing and dancing to their pre-recorded audios. The stories they chose to tell subvert the conventions of American rap, which often hails crime and violence, and revels in the objectification of the female body. This can be seen in the overture of the *hiphopera*, where two rappers and a camera man appear to be filming a music video in the subway. Jameel3DN conveys his anger and anxiety in a beat-driven rap; he's tired of feeling powerless, "stuck at the bottom while my people ain't free yet".[9] A metro security guard catches sight of the three of them in a security camera and goes to meet them, presumably to reprimand them for recording in the public space without permission. However, he immediately breaks into a catchy pop interlude, wishing he could "settle down, have kids and be happy." His hopes and dreams capture the interest of Jameel3DN and the other two characters, culminating in a harmonic chorus, the four of them yearning for a "good, good life!"[10] In moments like these, one can see that *RISE* is just as much about text as it is about music, dance, rhythm, intonation and cadence. The sonority of language, the spoken in spoken word, and how it is performed with the whole body, is part of what brings people together and helps build a shared experience.

The fragments and stories placed together in *RISE* are given

9 Named Tobias and Jameel3DN, "Gotta Plan" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

10 Kevin Brathwaite, "Good Life" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

coherence by a particular aesthetic in keeping with cinematic conventions—including the careful use of lighting and framing of the performers. To achieve this effect the artists worked with their long-time collaborator and renowned director of photography, Pedro Sotero. Moving between medium and long shots, the camera feels neither too detached as to make this an observational documentary, nor too close as to make it intrusive or purely celebratory of what is on screen.[11] Since the actors were already practiced in playing themselves in front of a live audience, Wagner and de Burca focused on helping them translate their ideas into actions for the camera. In this sense, the artists question the notion of "giving voice" to minorities and marginalized communities, promoting cinema as a form of conversation instead.

The protagonists belong to a loosely defined community, a group that expresses a plurality of interests and perspectives. Their collaboration is not geared toward producing consensus or sending a unanimous message—that is precisely one of the film's transgressive proposals: the possibility of dissent, of having different points of view within a collective effort. Each and every voice has its own weight, from Nathan Baya's romantic declaration quoting from Hollywood action movie *Black Panther,* to Aliya Suvannah Suviana's love invocations and references to Santeria—remnants of her mother's culture. No intervention is more important than another, and taken together they represent a community of singularities, where affinities and digressions are all embraced in a shared cultural dialogue.

R.I.S.E.'s founder exalts the power of poetry in a moving speech: "You can emanate life or death by the mere intention coming out of your lips. We can speak dreams into existence, creating a world united or divided."[12] However, about halfway through *RISE*, Trevlyn reminds

11 "Unlike conventional narrative cinema, we do not tell people what to do. Unlike observational cinema, we do not restrain from engagement. The plot is therefore developed in an active relationship with the subject, and in the end, we never really control what the result should look like. (…) In other words, we are never too close as to be celebrating what we portray, neither so far to be just implying some distant criticism." Bárbara Wagner in an interview with Fernanda Brenner. http://www.vdrome.org/barbara-wagner-benjamin-de-burca

12 Randell Adjei, "Power of the Tongue" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

the viewer that "there are some things that words just can't do, sorries just cannot do."[13] For all the transformative potential of language, spoken word is not about finding enchantments or incantations that can right all wrongs—it is not even about expressing good or bad emotions to an audience. Rather, it is about how words can move us into a different relation to the norms we want to contest, the identity we construct and deconstruct, or the wounds we wish to heal.

13 Trevlyn Kennedy, "The Visit" in Bárbara Wagner and Benjamin de Burca's *RISE*, 2018.

Folleto [Booklet]

Textos y traducciones
[Texts and translations]
Catalina Lozano,
María Emilia Fernández

Coordinación editorial
[Editorial coordination]
Arely Ramírez

Diseño [Design]
Andrea Volcán

© 2019 Fundación Jumex
Arte Contemporáneo
© texto [text], las autoras
[the authors]
© imágenes [images]
Bárbara Wagner,
Benjamin de Burca

Exposición [Exhibition]

Bárbara Wagner &
Benjamin de Burca
RISE
31.OCT.2019–09.FEB.2020

Proyecto organizado por
[Organized by] Catalina Lozano,
curadora independiente
[Independent Curator]
María Emilia Fernández, asistente
curatorial [Curatorial Assistant]

Arquitecto [Architect]
Marcus Vinícius Santos

Asistente de diseño de exhibición
[Exhibition design assistant]
Aline Arroyo

Museo Jumex

Coordinación de Exposiciones
[Exhibitions Coordination]
Begoña Hano

Registro [Registrar]
Luz Elena Mendoza, Mariana López,
Astrid Esquivel

Producción [Production]
Francisco Rentería, Enrique Ibarra

Montaje [Installation team]
Óscar Díaz, José Juan Zúñiga,
Iván Gómez

Coordinador Audiovisual
[Audiovisual Coordinator]
Daniel Ricaño

Asistente Audiovisual
[Audiovisual Assistant]
Moisés Aparicio

MUSEO JUMEX