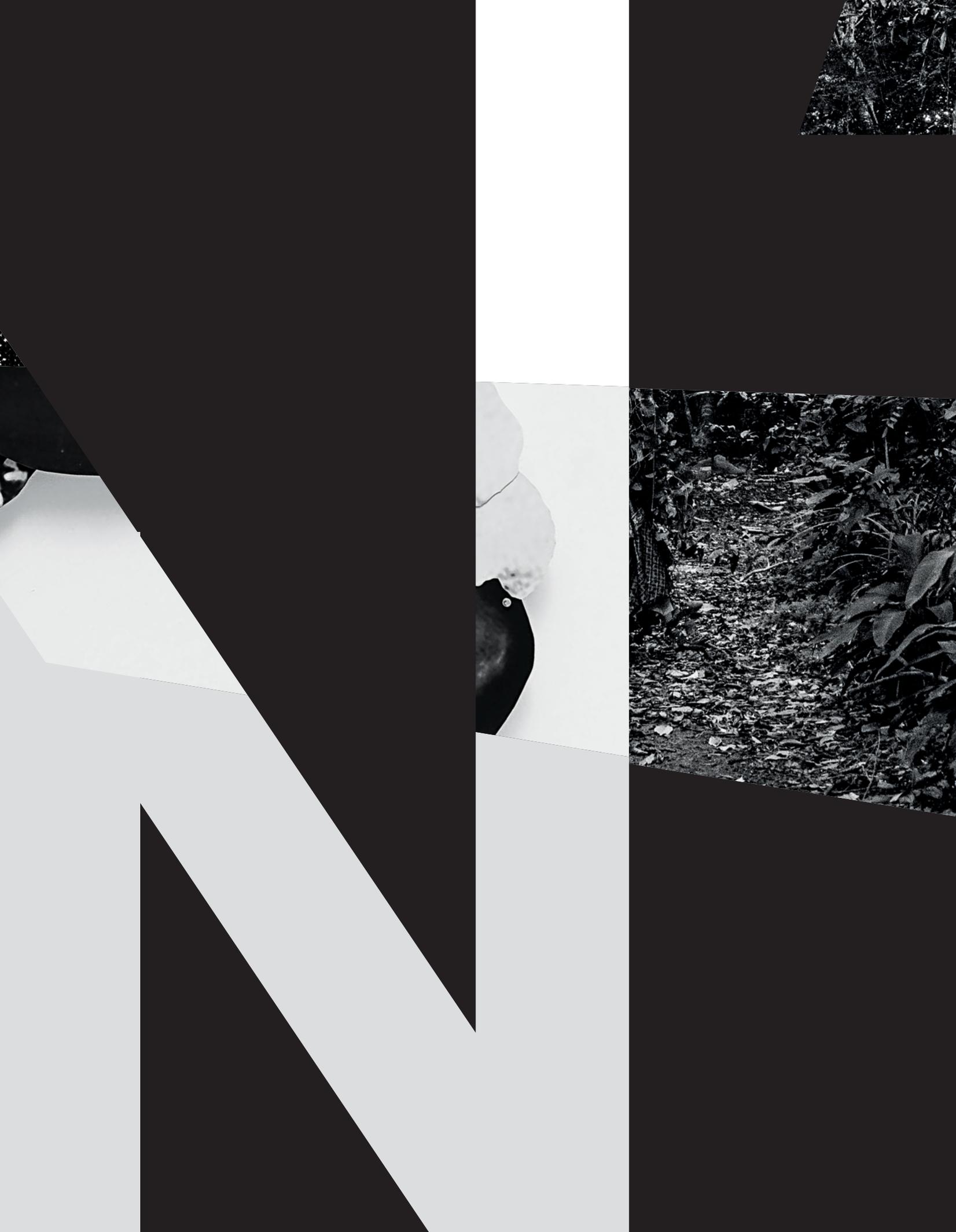


Abel Rodríguez
Adrián Balseca
Alfredo Jaar
Alice Shintani
Amie Siegel
Ana Adamović
Andrea Fraser
Anna-Bella Papp
Antonio Dias
Antonio Vega Macotela
Arjan Martins
Beatriz Santiago Muñoz
Belkis Ayón
Carmela Gross
Christoforos Savva
Clara Ianni
Claude Cahun
Daiara Tukano
Daniel de Paula
Darcy Lange
Deana Lawson
Dirk Braeckman
E.B. Itso
Edurne Rubio
Eleonora Fabião
Eleonore Koch
Éric Baudelaire
Frida Orupabo
Gala Porras-Kim
Giorgio Griffa
Giorgio Morandi
Grace Passô
Guan Xiao
Gustavo Caboco
Hanni Kamaly
Haris Epaminonda
Hsu Che-Yu
Jacqueline Nova
Jaider Esbell
Jaune Quick-to-See Smith

Joan Jonas
Jota Mombaça
Jungjin Lee
Juraci Dórea
Kelly Sinnapah Mary
Koki Tanaka
Lasar Segall
Lawrence Abu Hamdan
Lee “Scratch” Perry
León Ferrari
Lothar Baumgarten
Luisa Cunha
Lydia Ourahmane
Lygia Pape
Manthia Diawara
Mariana Caló e
Francisco Queimadela
Marinella Senatore
Marissa Lee Benedict
e David Rueter
Mauro Restiffe
Melvin Moti
Mette Edvardsen
Musa Michelle Mattiuzzi
Nalini Malani
Naomi Rincón Gallardo
Neo Muyanga
Nina Beier
Noa Eshkol
Olivia Plender
Oscar Tuazon
Paulo Kapela
Paulo Nazareth
Philipp Fleischmann
Pia Arke
Pierre Verger
Regina Silveira
Roger Bernat
Sebastián Calfuqueo
Silke Otto-Knapp

Sueli Maxakali
Sung Tieu
Tamara Henderson
Tony Cokes
Trajal Harrell
Uýra
Victor Anicet
Vincent Meessen
Ximena Garrido-Lecca
Yuko Mohri
Yuyachkani
Zina Saro-Wiwa
Zózimo Bulbul

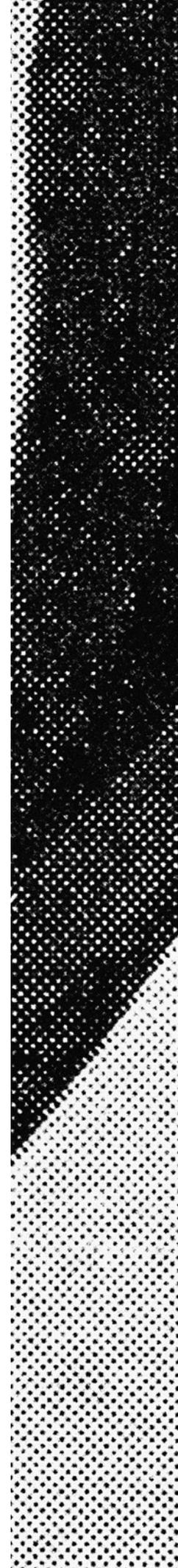
Objetos do Museu
Nacional
O sino de Ouro Preto
A ronda da morte
de Hélio Oiticica
Os retratos de Frederick
Douglass
Cadernos de Carolina
Maria de Jesus
Dois bordados de João
Cândido
Cartas de Joel Rufino
para seu filho
Corte/Relação em
Antonin Artaud
e Édouard Glissant
A imagem gravada de
Coatlicue
Círculos (a partir)
de Paulo Freire
Hiroshima mon amour
de Alain Resnais
A dedicatória de
Constantin Brancusi
Cantos Tikmū’ūn
Cerâmica Paulista



Faz escuro

mas eu canto

34ª Bienal de São Paulo



Com a ideia de ensaio aberto como uma de suas premissas curatoriais, a 34ª Bienal de São Paulo tem se construído publicamente, assumindo o caráter processual e mutável intrínseco à realização de uma mostra internacional de tamanhas dimensões. Quando fecharmos as portas do Pavilhão Cicillio Matarazzo no dia 5 de dezembro de 2021, a programação da 34ª Bienal, iniciada em fevereiro de 2020, terá se estendido por praticamente dois anos.

Com os desafios impostos pela pandemia, a 34ª Bienal – que já tinha a proposta de se alargar no tempo e no espaço – ganhou um ano a mais. Assim, os locais em que sua extensa programação se dá também mudaram e se disseminaram pelo mundo virtual. Se as ações digitais já se faziam presentes nas Bienais de São Paulo desde 1996, elas inevitavelmente tomaram outra proporção nesta edição.

Essa dinâmica torna a 34ª Bienal única não apenas em sua configuração – que inclui parcerias com instituições em toda a cidade de São Paulo –, mas também na relação que o público pôde estabelecer com ela. Ao longo do último ano, abrimos a todos a possibilidade de acompanhar de perto os processos e as reflexões artísticas, curatoriais e institucionais que sempre emergem durante a preparação de uma Bienal, mas que, pelo próprio tempo do projeto, acabam restritas àqueles que dele se ocupam.

Com a abertura da mostra *Faz escuro mas eu canto* no Pavilhão Cicillio Matarazzo e das exposições na rede de parceiros, chegamos ao ponto alto de um processo que foi realizado pública e colaborativamente, e cuja construção prossegue ao longo dos três meses de período expositivo. Isso porque o significado das obras e da mostra não está dado de antemão e nunca estará concluído. É a soma das experiências e interpretações realizadas por cada um de nossos visitantes, a partir de seus repertórios únicos e histórias de vida, que vai configurar, em sua pluralidade, a 34ª Bienal de São Paulo.

José Olympio da Veiga Pereira

Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

Desde sua primeira edição, em 1951, a Bienal de São Paulo atrai milhares de visitantes interessados em ter novas experiências e ampliar seus conhecimentos a partir do contato com o que há de destaque na arte contemporânea em todo o mundo. Além disso, desde sua segunda edição, em 1953, a mostra é acompanhada por atividades que buscam aproximar a experiência estética da educação e da formação multidisciplinar e cidadã.

Quase tão antigo quanto a própria exposição, o programa educativo da Bienal de São Paulo consolidou-se como um importante espaço de mediação entre as obras trazidas pela Bienal e seus diferentes públicos. À medida em que a Bienal ganhou projeção tanto como referência em arte quanto como um evento de caráter educacional, às atividades direcionadas ao público somaram-se ações específicas para professores e estudantes. Com o aprofundamento dessa frente, desde 1998, cada Bienal é acompanhada por uma publicação educativa, distribuída gratuitamente para milhares de professores e estudantes de todo o Brasil.

Seu alcance, sua longevidade e sua vocação educacional fazem da Bienal de São Paulo um marco para a cultura brasileira. Ao longo de seus 70 anos – celebrados agora em 2021 –, ela tem se devotado à missão de ampliar o acesso à arte e de aproximar a produção cultural nacional e internacional. Também tem se empenhado de forma consistente para que cada um de seus milhões de visitantes sejam munidos de ferramentas para compreender as interpretações canônicas das obras expostas, ao mesmo tempo em que os estimula e capacita para realizar suas próprias leituras.

Neste ano em que a Bienal comemora 70 anos e apresenta sua 34ª edição, o Governo Federal, por meio da Secretaria Especial de Cultura e do Ministério do Turismo, orgulha-se de estar ao lado dessa iniciativa que traduz os principais valores da política pública para a cultura: a promoção do contato gratuito com a arte, a realização de atividades educacionais e o estímulo a encontros entre diferentes pessoas e grupos sociais. Por meio de ações como essas, a cultura é capaz de transformar nossos cidadãos e enriquecer nosso país.

Mario Frias

Secretário Especial da Cultura
Ministério do Turismo – Governo Federal

Com uma trajetória de mais de 30 anos, o Itaú Cultural (IC) consolida-se como uma das instituições mais atuantes no cenário cultural brasileiro. Por meio da escuta e da interação com o outro, a organização reinventa processos de realização e dialoga com a sociedade.

Esta caminhada intuitiva e intelectual resulta em um pensamento sistemático e em atividades contínuas, entre as quais se destacam eventos relacionados às artes visuais, como exposições diversas, cursos, debates e apoios a parceiros. Com a Fundação Bienal de São Paulo, por exemplo, a parceria já soma 12 anos.

Com a pandemia decretada em 2020, e entendendo a importância da arte e da cultura em tempos de crise, o IC buscou se reinventar e oferecer atividades e conteúdos que pudessem ser desfrutados de casa. Criou o *Palco virtual*, com espetáculos transmitidos *on-line* e lançou a Escola IC, que oferece cursos permanentes e temporários, e a Itaú Cultural Play, plataforma de *streaming* gratuita dedicada a produções nacionais.

Reforçou também a produção de conteúdos digitais, com novas colunas no *site*, produção intensa de reportagens, entrevistas e artigos e lançamentos de *podcasts*. Em sua sede, em São Paulo, seguiu com a programação de exposições, criando protocolos para adaptar as mostras às necessidades do momento.

O Itaú Cultural segue inovando e em busca de gerar experiências transformadoras no mundo da arte e da cultura brasileiras. Porque inspirar e ser inspirado são matéria essencial à vida.

Itaú Cultural

O trabalho em rede representa dimensão fundamental da ação desenvolvida pelo Sesc no estado de São Paulo. Espalhado entre a capital, região metropolitana, interior, litoral e, também, no ambiente virtual, o conjunto de centros de cultura e lazer mantido pela instituição corresponde a uma malha que, ao se estender por diferentes regiões e realidades, busca potencializar cada um de seus nós, entendidos como unidades de um complexo mais amplo. Amalgamados aos territórios dos quais fazem parte, esses “nós” participam das dinâmicas locais com vistas a incrementá-las.

É próprio da noção de rede a permanente abertura para novos enlazes. Nesse sentido, o Sesc baliza sua capilaridade social pela sistemática constituição de parcerias com diversos setores e organismos da sociedade, ampliando o alcance de suas ações – ao mesmo tempo que se beneficia, enquanto organização pensante e propositiva, dos intercâmbios ensejados por tais cooperações. A assídua, e já longeva, colaboração entre o Sesc e a Fundação Bienal reitera essa política, sugerindo que a conjugação de forças tende a tornar as iniciativas culturais mais efetivas e abrangentes.

Na presente edição da Bienal, dada a proposta de distribuição temporal e espacial da mostra que propõe sua presença em outras instituições culturais da capital, o Sesc acolhe uma exibição individual integrante da curadoria geral. Tal exposição conta com projeto educativo específico, a fim de potencializar sua recepção pelos públicos. Além dessa participação na capital, o Sesc mobiliza sua rede de unidades no interior do estado para a efetivação de várias ações de formação para educadores das redes públicas, privadas e do terceiro setor. Com esse arranjo descentralizado, Sesc e Bienal articulam suas expertises e recursos para fazer da arte contemporânea um campo tão ampliado quanto acessível.

Patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo é uma grande felicidade para nós. Desde 1951, a mostra mantém o compromisso de divulgar obras inovadoras, tanto no âmbito nacional quanto internacional, por meio de uma seleção admirável. Mais uma vez, o constante debate de conceitos e ideias – que é inerente à criação artística de qualidade – está presente nesta edição.

Nós nos identificamos com este objetivo e resultado. Inovar e saber escolher são parte do nosso dia a dia. Debater claramente sobre o que fazer e como fazer com excelência é fundamental para atingirmos os objetivos de nossos *stakeholders*.

O Instituto Cultural Vale acredita no papel transformador da cultura, que amplia a visão de mundo e cria novas perspectivas de futuro. A Vale, com mais de duas décadas com investimento no setor lança, em 2020, o Instituto Cultural Vale, com o propósito de ampliar o apoio e valorizar a arte e a cultura brasileiras nas suas múltiplas manifestações e em toda a sua diversidade.

Para o Instituto Cultural Vale, é um orgulho patrocinar a 34ª Bienal de São Paulo, que multiplica as oportunidades de encontro com a arte e com as diversas identidades e expressões artísticas que fazem de nós quem somos. Sua programação diversificada gera novos saberes, inspira e promove a reflexão sobre as manifestações artístico-culturais entre os diversos públicos que as experienciam. A Bienal traz para o cenário cultural do país a mescla dos elementos populares aos mais sofisticados, mostrando que a arte é para todos. E é este caminho que o Instituto Cultural Vale busca, o acesso, a troca e o compartilhamento de saberes e fazeres com o amálgama da economia criativa.

Pela cultura podemos expressar verdades, refletir, conhecer e nos inspirar para transformar o simples em extraordinário. A Bienal de São Paulo reivindica a necessidade da arte como um campo de encontro, resistência, ruptura e transformação. Atua como um espaço de conhecimento e de convivência, projetando um futuro que queremos em ações do presente.

Através da diversidade das manifestações culturais da sociedade, crescemos e evoluímos juntos.

Daniilo Santos de Miranda
Diretor Regional do Sesc São Paulo

Bahia Asset Management

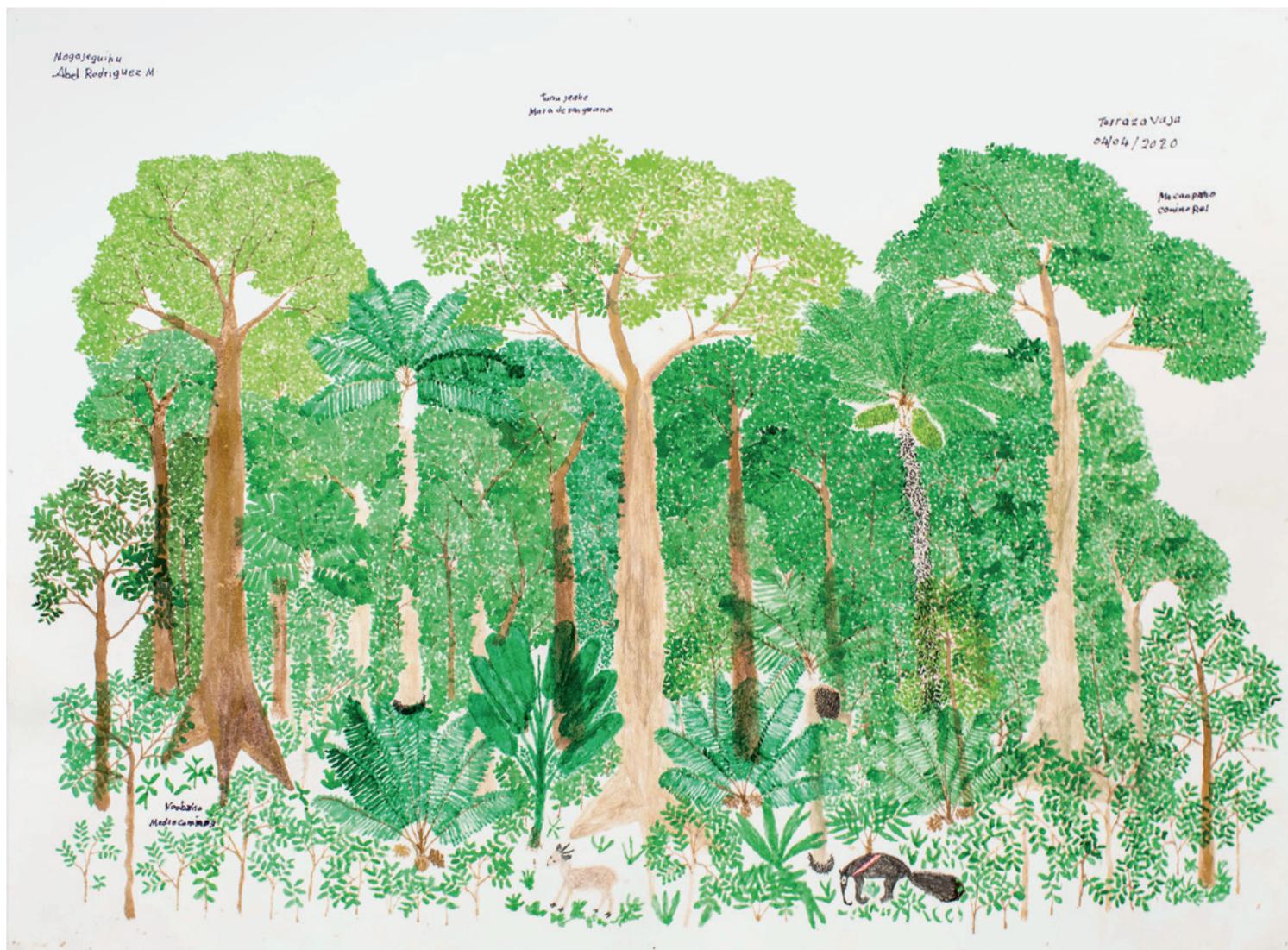
Instituto Cultural Vale

Jacopo Crivelli Visconti
Paulo Miyada
Carla Zaccagnini
Francesco Stocchi
Ruth Estévez

O ponto de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal de São Paulo foi o desejo de desdobrar a mostra, ativar cada momento de sua construção e aguçar a vitalidade de uma exposição desta escala. Buscando dialogar com os públicos, tão amplos e tão distintos, que visitam a Bienal há décadas, propusemos expandir esta edição no espaço e no tempo. Inaugurada oficialmente com uma performance e uma exposição individual no dia 8 de fevereiro de 2020, a Bienal continuaria em eventos realizados em parceria com diversas instituições culturais da cidade e se encerraria ao final de sua grande mostra coletiva neste pavilhão, em dezembro do mesmo ano. No novo cenário imposto pela pandemia de Covid-19, vários aspectos dessa coreografia foram redesenhados, exposições e performances previstas foram canceladas e a mostra *Vento* tomou corpo, perpassada pelas distâncias e ausências que ainda nos assolam. Um longo ano mais tarde, seguimos acreditando no potencial de uma mostra concebida para multiplicar as oportunidades de encontro entre obras e pessoas, em que suas singularidades possam se cruzar e se transformar. Certamente, esta Bienal não é a mesma que se veria um ano atrás. Algumas obras se verão mais claras, outras mais opacas; algumas mensagens soarão como gritos, outras chegarão como ecos. Não precisamos entender tudo, nem nos entender todos; trata-se de falar nossa língua sabendo que há coisas que outros idiomas nomeiam e nós não sabemos expressar.

Na busca por uma linguagem para delinear os campos de força criados pelo encontro de obras produzidas em lugares e momentos distintos, propusemos alguns objetos, e suas histórias, como *enunciados*: um sino que soou em momentos diversos de uma história que se repete; as imagens do homem mais retratado num tempo em que quase não havia retratos; os bordados que outro homem não teria feito se não fosse às escondidas; cartas que, para chegar a uma criança, tiveram que atravessar as grades da cadeia e os olhos da censura; um conjunto de objetos que sobreviveram de maneiras diferentes ao mesmo incêndio... Esses enunciados pontuam a exposição, sugerem o tom no qual podem vibrar as obras ao seu redor, aglutinando e tornando tangíveis as preocupações e as reflexões da curadoria. Funcionam, nesse sentido, como o diapasão que ajuda a afinar um instrumento musical, ou a começar um canto. Na curadoria de uma exposição também é almejado algo parecido com uma afinação, um ajuste não isento de erros, acidentes e desvios, que o tempo expandido da 34ª Bienal nos permitiu.

Funcionando como o primeiro desses enunciados, mais que como um tema, o título da 34ª Bienal, *Faz escuro mas eu canto*, é um verso do poeta amazonense Thiago de Mello, publicado em 1965. Por meio desse verso, reconhecemos a urgência dos problemas que desafiam a vida no mundo atual, enquanto reivindicamos a necessidade da arte como um campo de resistência, ruptura e transformação. Desde que encontramos esse verso, o breu que nos cerca foi se adensando: dos incêndios na Amazônia que escureceram o dia aos lutos e reclusões gerados pela pandemia, além das crises políticas, sociais, ambientais e econômicas que estavam em curso e ora se aprofundam. Ao longo desses meses de trabalho, rodeados por colapsos de toda ordem, nos perguntamos uma e outra vez quais formas de arte e de presença no mundo são agora possíveis e necessárias. Em tempos escuros, quais são os cantos que não podemos seguir sem ouvir, e sem cantar?



Terraza Vajo, 2020
Tinta sobre papel. 50 x 70 cm. Coleção particular.
Cortesia do artista

Abel Rodríguez (1944, Cahuinari, Colômbia), ou don Abel, como é conhecido, é um sabedor Nonuya, nascido na Amazônia colombiana e treinado desde a infância para ser um “nomeador de plantas”, isto é, um depositário do conhecimento da comunidade sobre as diversas espécies botânicas da floresta, seus usos práticos e sua importância ritual. Após passar a maior parte da vida na floresta, don Abel (cujo nome Nonuya é Mogaje Guihu, ou seja, “pluma de gavião brilhante”) mudou-se para Bogotá no início dos anos 2000, e só então começou, sem nunca ter tido uma educação formal nesse sentido, a desenhar a floresta, de memória. Seus desenhos não podem ser considerados apenas “obras de arte” no sentido

corrente dessa definição na cultura ocidental, já que operam antes de mais nada como uma linguagem da qual don Abel se serve para preservar e transmitir seu conhecimento.

Mais que representar, seus desenhos apresentam: as árvores e as plantas são paciente-mente construídas no papel, folha por folha, galho por galho, fruto por fruto. Além disso, quase nunca as plantas são apresentadas sem os animais que se nutrem de seus frutos e de suas folhas, ou das plantas que nascem ao redor delas. Dessa forma, a maioria das obras de don Abel constitui um retrato fiel, preciso e potencialmente interminável da floresta, isto é, de um ecossistema onde cada elemento está em relação inseparável com tudo o que

o rodeia. Grande parte de seus desenhos integra ciclos mais ou menos extensos, que retratam determinados ecossistemas em momentos diferentes do ano e em estágios distintos de crescimento.



Medio Camino [No meio do caminho], 2014

Still do vídeo. 15'41". Coleção do artista. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: PCAI – Polyeco Contemporary Art Initiative

Mesmo tendo utilizado com certa frequência a fotografia e a instalação, Adrián Balseca (1989, Quito, Equador) privilegia a imagem em movimento, por vezes associada à apresentação no espaço expositivo dos elementos que protagonizam seus vídeos ou filmes. Em seu trabalho, Balseca aborda questões bastante específicas do contexto equatoriano e da história recente do país, mas que de certa forma são também comuns a todo o continente latino-americano. O foco principal da sua pesquisa tem se dirigido, nos últimos anos, para as dinâmicas extrativistas e seus impactos ecológicos, assuntos centrais na política de vários países do continente nas últimas décadas, inclusive do Brasil, e cujos resultados são visíveis e dramaticamente conhecidos.

Com suas obras, Balseca vem pouco a pouco construindo um índice, incompleto e programaticamente aberto, de símbolos e metáforas de ecossistemas específicos da região, tanto naturais (a Amazônia, a áspera paisagem andina ou o contexto único das ilhas Galápagos, entre outros) quanto sociopolíticos, a partir de episódios e objetos, principalmente industriais, que sintetizam o fracasso das tentativas de modernização do país e, metonimicamente, do continente. Para *Medio Camino* [No meio do caminho] (2014), Balseca pesquisou a história do primeiro carro produzido no Equador, o Andino, fruto da colaboração da companhia equatoriana Aymesa (Automóviles y Máquinas del Ecuador S.A.) com

a Bedford / Vauxhall e a General Motors, no âmbito do programa BTV (Basic Transportation Vehicle) para países em desenvolvimento nos anos 1970, época do vertiginoso aumento do preço do petróleo. O vídeo é um registro da ação realizada pelo artista, que retirou o tanque de um Andino e percorreu com ele os 437 quilômetros que separam as cidades de Quito e Cuenca sem gasolina, contando apenas com a ajuda espontânea das pessoas encontradas no caminho.



A Hundred Times Nguyen [Cem Vezes Nguyen], 1994
Vista da instalação. 24 impressões em pigmento, impressão matrix emoldurada, colagem, vídeo. Dimensões variáveis. Cortesia do artista, Kamel Mennour, Paris, e Galeria Luisa Strina, São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

Nascido em Santiago em 1956, Alfredo Jaar cresceu na Martinica até os 16 anos, quando seus pais decidiram voltar ao Chile para viver de perto a experiência socialista de Salvador Allende, que seria brutalmente interrompida pelo golpe militar poucos meses mais tarde. Até 1982, quando se mudaria para Nova York, Jaar permaneceu em Santiago, onde estudou cinema e arquitetura e iniciou sua produção artística, com obras extremamente críticas ao momento vivido pelo país. Ao longo das últimas décadas, Jaar vem construindo um corpus extremamente amplo e diversificado, no qual um desejo utópico “de mudar o mundo”, como ele mesmo diz, perpassa e confere coerência a obras que utilizam técnicas e meios muito

diferentes, frequentemente saindo do asséptico cubo branco para ocupar diretamente as ruas. O artista busca ser testemunha direta de episódios históricos e sociais marcantes, registrando as condições de quase escravidão dos trabalhadores das minas da Serra Pelada, os desastres humanitários em Ruanda e em Angola, ou ainda visitando campos de refugiados na Ásia.

Na tentativa de expandir e aprofundar seu conhecimento de lugares que considera emblemáticos, Jaar tem visitado recorrentemente alguns países e regiões, como Hong Kong, para onde viajou pela primeira vez em 1991 para conhecer pessoalmente as condições de vida dos refugiados vietnamitas ameaçados

de repatriação. Ao longo dos anos seguintes, ele voltaria várias vezes, criando um conjunto de obras coletivamente identificadas como “The Hong Kong Project”, do qual *A Hundred Times Nguyen* [Cem vezes Nguyen] (1994), obra incluída na 34ª Bienal, é provavelmente a mais emblemática. Ao visitar o centro de detenção de refugiados de Pillar Point, o artista foi seguido por uma menina, chamada Nguyen Thi Thuy, de quem tirou cinco fotos. A repetição massiva desse compacto conjunto de imagens ao longo de uma instalação enorme torna-se uma elegia em homenagem a Nguyen e a todos os refugiados e os condenados da terra.



Guaraná. Série **Mata**, 2019-2021
Guache sobre papel. 75 x 55 cm. Coleção da artista. Cortesia da artista

Tendo estudado e trabalhado na área da engenharia de computação, Alice Shintani (1971, São Paulo, Brasil) trasladou sua prática ao campo artístico no início da década de 2000. Ainda que muito de sua obra possa ser chamado de pintura, evitou limitar sua produção aos lugares e aos suportes do circuito artístico estabelecido. A artista se alimenta de vivências diretas do espaço urbano, dos acontecimentos sociais e suas contradições históricas, ao mesmo tempo que experimenta modos de circular em contextos variados, junto a públicos pouco familiarizados com a liturgia dos espaços expositivos.

Menas (2015-2021) é uma instalação que muda de arranjo e composição a cada espaço e contexto que ocupa. Seus elementos foram

concebidos em um período em que a artista estava afastada dos contextos convencionais da arte contemporânea, quando trabalhava diretamente nas ruas, vendendo brigadeiros e acompanhando as transformações graduais da convivialidade em um país em profundo desmonte político e social de suas estruturas. A obra emprega uma materialidade leve e decididamente artesanal, que pode ser compactada e transportada com pouco esforço e que se desdobra de modo análogo à montagem da barraca de um feirante ou do tabuleiro de um ambulante.

Mata (2019-2021) tem se desenvolvido gradualmente, sem um projeto prévio estabelecido. Trata-se de uma série de guaches produzidos a

partir de imagens da flora e da fauna brasileira, principalmente amazônica. A escolha de um sujeito pictórico clássico e a iconografia convidativa e plana parecem sugerir um trabalho autorreferente e pacificado, mas a maioria dos elementos explícita ou implicitamente retratados está em risco de extinção. O fundo intensamente negro dos guaches, nesse sentido, contribui para ressaltar a luminosidade das cores empregadas pela artista para representar a vivacidade de algo, mas também pode ser lido como uma metáfora do estágio de incerteza e opacidade que caracteriza os dias atuais, de um ponto de vista ecológico, social e político.



Asterisms [Asterismos], 2021

Videoinstalação multicanal 4K, cor/som (still de vídeo). Cortesia da artista e Thomas Dane Gallery

Um modo de abordar a obra de Amie Siegel (1974, Chicago, EUA) é considerar cada trabalho como um estudo de caso. Siegel enfoca a maneira como as coisas funcionam, ao observar além de suas aparências e considerar camadas de circulação, influxos econômicos, padrões do olhar e processos de construção de valores. Tais aspectos comumente inapreensíveis do mundo são tornados visíveis por meio de um longo processo de investigação que permite a Siegel descobrir e realçar conexões entre elementos aparentemente desconexos – para, em seguida, gravar, inscrever e/ou até mesmo espelhar seu movimento. A montagem e a refilmagem são também recursos constantes no universo de Siegel, não apenas quando cria filmes ou utiliza

elementos da linguagem cinematográfica, mas também quando sublinha relações entre diferentes trabalhos que, juntos, formam constelações ou *genealogias* (para citar o título de um trabalho seu de 2016), ao mesmo tempo sutis e extremamente precisas, acrescentando enredamentos e complexidades às suas narrativas mais abrangentes da sociedade contemporânea.

Em *Asterisms* [Asterismos] (2021), uma instalação em vídeo co-comissionada para a 34ª Bienal, Siegel explora processos de deslocamentos geológicos e sociais em escala planetária, nesse caso abordando o contexto específico dos Emirados Árabes Unidos. Nessa instalação, Siegel nos conduz pelos campos de trabalho de imigrantes que fornecem mão de obra para fábricas de ouro

e refinarias de petróleo; pela paisagem surreal de um palácio onde cavalos árabes são criados para serem expostos; pelo processo de construção de ilhas artificiais em Dubai; por um vilarejo abandonado e quase completamente submerso pela areia do deserto... Cada um desses segmentos se apresenta em formato cinematográfico distinto e é projetado em uma forma que oscila entre ser uma parede e uma escultura. Derivada da sobreposição dos vários formatos de projeção, a forma lembra a de uma estrela estilizada, ou um asterismo – um conjunto informal de estrelas e as linhas usadas mentalmente para conectá-las, cujo desenho podemos identificar à noite no céu se olharmos com a devida atenção.



Two Choirs [Dois coros], 2013-2014

Still de vídeo. Instalação de vídeo HD em dois canais. 2'03". Cortesia da artista

Ana Adamović (1974, Belgrado, Sérvia) pertence a uma geração de artistas sérvios que nasceu sob o governo do marechal Josip Bros Tito e viveu, na infância ou adolescência, a dissolução da República Socialista Federativa da Iugoslávia. Muitas de suas obras tematizam os últimos anos da república que deixou de existir: seus valores, seus hábitos, seu imaginário. *Two Choirs* [Dois coros] (2013-2014) parte de uma fotografia encontrada no álbum produzido em 1962, como presente para Tito, pelo Instituto para a Educação de Crianças Surdas de Zagreb, que inclui o registro de um coro em que as crianças vocalizam canções que elas mesmas não podem ouvir. Ao contrário do registrado na foto, o vídeo de Adamović

mostra crianças interpretando uma canção patriótica dos anos 1960 em língua de sinais. O que vemos é um grupo silencioso que move os braços e as mãos simultaneamente, como numa coreografia. Se num coro cada voz contribui com seu timbre para criar uma massa única de som, nesse vídeo podemos ver como o mesmo gesto ganha características únicas ao habitar cada corpo.

My Country is the Most Beautiful of All [Meu país é o mais belo de todos] (2011-2013) também parte de uma imagem de um coral infantil, o *Kolibri*, fundado em 1963. O registro é de um concerto em Belgrado, em 1987, em que ex-membros do coro se uniram às crianças para cantar a música do título, que exalta

a paisagem da primavera e do inverno, fala de glória e de heróis. Fazendo referência a esse momento que uniu no palco diferentes gerações do *Kolibri*, Adamović, 24 anos mais tarde, reúne algumas das crianças de 1987 para cantar a mesma música na mesma cidade. Mas num país diferente, onde uma guerra recente deixara 130 mil mortos. A paisagem talvez fosse a mesma, mas falar de glória e heróis evocava outras memórias. Nas duas obras de Adamović aqui presentes há algo da história que se repete, mas que nesse retorno revela também diferenças.



Museum Highlights: A Gallery Talk [Destaques do museu: uma conversa na galeria], 1989
Registro da performance. Philadelphia Museum of Art. Foto: Kelly & Massa Photography. Cortesia da artista

Através de suas performances e instalações, Andrea Fraser (1965, Billings, Montana, EUA) busca estimular a consciência do público em relação à maneira como o sistema da arte participa diretamente das estruturas de dominação. Conectada à chamada crítica institucional e ao feminismo, Fraser tem dissecado e analisado a globalização neoliberal, a plutocracia, o mecenato e a dominação identitária no mundo artístico na perspectiva de uma ampla gama de agentes culturais, incluindo artistas, colecionadores, galeristas, patrocinadores e o próprio público. Para ela, o mundo da arte não é apenas o espaço da instituição, mas o campo das estruturas e relações sociais que se entrelaçam, nas quais todos estamos implicados.

Seja através de formatos discursivos, como textos e livros, seja através da performance e da instalação, Fraser cria situações frequentemente impregnadas de humor, nas quais encena as diferentes posições sociais em que ela própria está envolvida.

Reporting from São Paulo, I'm from the United States [Informando de São Paulo, sou dos Estados Unidos] (1998) é um vídeo resultante da performance desenvolvida por Fraser para a 24ª Bienal, em 1998. O projeto adotou o formato de uma série de reportagens televisivas nas quais a artista assumiu o papel de uma das repórteres da TV Cultura, entrevistando artistas, patronos e figuras políticas em torno da Bienal. A ideia era que essas reportagens

pudessem ser veiculadas em âmbito nacional na TV Cultura, mas diante dos acontecimentos ocorridos no período – as eleições tumultuadas, as enchentes que assolaram o país e a crise econômica global – nunca foram transmitidas. A 24ª Bienal, que teve curadoria do crítico brasileiro Paulo Herkenhoff, discutia o conceito estendido de antropofagia e canibalismo a partir de diferentes geografias e pontos de vista; preceitos que Fraser subordinou à própria trama da Bienal, sua forma de financiamento e relações internacionais, frutos de uma dependência neocolonial perpétua.



Sem título, 2015

Argila. 32,5 × 30 × 3,5 cm. Cortesia da artista

A prática artística de Anna-Bella Papp (1988, Chişineu-Criş, Romênia) concentra-se em blocos retangulares de argila de tamanho médio, quase sempre mantidos sem cozimento ou pátina, deixando visíveis a variação natural de tons e a delicadeza característica do material. Embora sua produção escultórica possa parecer limitada por esse formato tão rígido, Papp, na verdade, consegue infundir intimidade e veicular em seus trabalhos elementos do ambiente externo. Cada vez que ela se muda para uma nova cidade, adaptações são sentidas em sua prática, que se torna uma espécie de diário. No período em que viveu em Roma, por exemplo, seus trabalhos traziam referências da escultura clássica, da arte religiosa e da

opulência do Barroco, e gravitavam em torno da ideia filosófica da beleza. Mais tarde, ao mudar-se para Bruxelas, a artista passou a interessar-se pela diáspora romena, incorporando nas obras a imagem de trabalhadores e passando a enfatizar questões identitárias, culturais e de representação social.

Pela maneira como os blocos de argila são expostos, sem qualquer proteção, e também pelo fato de que sua aparência vai mudando lentamente com o tempo, os trabalhos de Papp evocam uma necessidade de acolhimento e de cuidado. A grande economia de meios torna qualquer intervenção na argila, por mínima que seja, essencial ao equilíbrio da composição, especialmente em suas obras abstratas. Suas

linhas e formas geométricas, às vezes arquitetônicas, podem evocar o estilo e a poética da escultura modernista, mas sua intenção, por outro lado, pode estar associada ao uso imemorial da argila, ou a memórias universais e de infância do primeiro contato com esse material simples, maleável e acessível. Mais recentemente, Papp expandiu o escopo de seu trabalho ao incorporar fotografias e textos em suas esculturas e ao produzir uma escrita fortemente poética.



The Image [A imagem], 1972
Acrílica sobre tela. 120 × 120 cm. Coleção particular

Ainda muito jovem, o paraibano Antonio Dias (1944, Campina Grande, PB, Brasil) destacou-se na cena artística carioca da década de 1960. Sua pintura construiu um repertório de figuras evocativas, que assimilavam criticamente fundamentos da arte concreta e os carregavam de formas voluptuosas pintadas de vermelho, ossos e silhuetas em preto e branco, ícones de explosões e armas. Chegando a extrapolar o plano da pintura com os signos de suas narrativas abertas, Dias foi reconhecido por Hélio Oiticica como referência imprescindível para o movimento da Nova Objetividade Brasileira. No fim de 1966, tendo recebido um prêmio da Bienal de Paris, Dias enfrentou dificuldades para conseguir documentos de viagem e foi

para a Europa com um passaporte duvidoso. Após testemunhar os acontecimentos de maio de 1968 na França, Dias mudou-se para a Itália, igualmente conturbada por agitações políticas.

Foi nesse período que os signos explícitos que caracterizavam sua produção foram reduzidos e condensados, até que Dias chegasse a uma obra radicalmente sintética: telas que partiam de uma massa gráfica, em muitos casos um monocromo negro, sobre os quais um fino requadro e algumas palavras pintadas em branco evocavam cenas e ideias. Muitas vezes percebidas como resultado da adesão de Dias ao campo da arte conceitual – caracterizado pela metalinguagem e pelo distanciamento da representação –, as pinturas textuais que ele

produziu a partir de 1968 podem também ser lidas como um luto estético pelo acirramento de políticas repressivas no Brasil ou, como ele as definiu em uma anotação, exercícios de uma “arte negativa para um país negativo”. Nessas obras, cada conjunto de palavras forma um enunciado aberto, associado a elementos gráficos que operam como diagramas a serem traduzidos livremente pelo observador.



Projeto para **The Q'aqchas Ballade: Ghost Blankets** [A balada dos Q'aqchas: cobertores fantasmas], 2021
Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. Cortesia do artista

Os projetos de Antonio Vega Macotela (1980, Cidade do México, México) são desenvolvidos por meio de longos processos de pesquisa e trabalho de campo, em diálogo com comunidades específicas. A sua prática artística está intimamente relacionada com esses contextos, em geral sistemas semifechados, como a prisão ou a mina, onde os indivíduos trabalham em estado clandestino ou precário. O resultado dos processos, bem como das trocas que se criam entre os grupos, depende dos laços de confiança e de troca que o artista desenvolve. As relações convencionais de exploração e subordinação entre os corpos e o poder do capital são subvertidas no trabalho de Macotela, que propõe formas de produção

e interação mais humanas e equitativas, não baseadas no dinheiro.

Em 2016, Macotela começou a viajar com um grupo de hackers por diferentes geografias do planeta, desenvolvendo com eles um vínculo de compreensão e confiança. Dessa relação surge o trabalho apresentado na 34ª Bienal, em que o artista relaciona as atividades do grupo de hackers com as dos Q'aqchas, mineiros ilegais ativos no século 18 na região de Potosí, na Bolívia. Mantendo as distâncias no tempo, Macotela estabelece paralelos entre as estruturas de poder que circundaram os dois contextos: de um lado, o sistema colonial da Nova Espanha na Bolívia, e de outro, o capitalismo da era atual. Para seu projeto,

Macotela concebeu uma série de biombos de tecido com couro e pele impressos com “mapas UV” gerados por um programa projetado para criar avatares racializados e personagens 3D. Embora à primeira vista os painéis contenham apenas pedaços de peles, para aqueles que souberem desvendá-los eles carregam também parte da história dos Q'aqchas e informações atuais sobre as relações entre os sistemas políticos de vários países latino-americanos e as grandes multinacionais, criptografadas na textura das peles.



Sem título, 2020

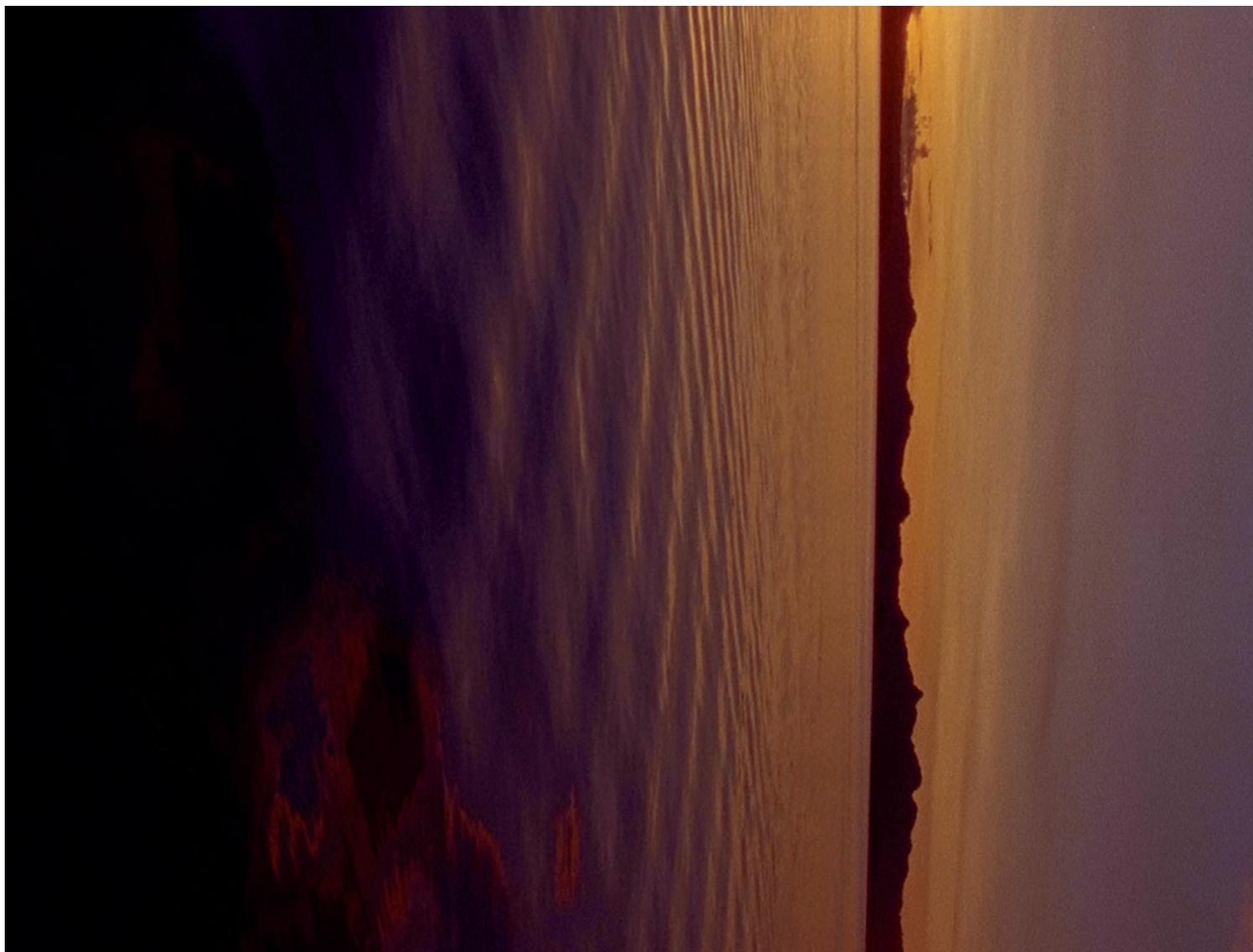
Acrílica sobre tela. 300 x 200 cm. Coleção do artista.
Foto: Wilton Montenegro. Cortesia do artista

Arjan Martins (1960, Rio de Janeiro, Brasil) constrói cenas do passado e do presente impregnadas de memórias pessoais e coletivas. Seus anos de formação artística – cujo tempo Martins compartilhou com diversos empregos paralelos – foram marcados pela experimentação de diversas linguagens, da instalação à performance. Foi o desenho, entretanto, sua primeira ferramenta recorrente, com a qual montava e desmontava elementos de um manual de anatomia humana – primeiramente sobre papel, e logo em seguida sobre paredes e muros. As linhas de seus desenhos associaram-se à grafia de palavras e sinais, e a referência ao interior do corpo deslocou-se para o estudo de cartografias que mapeiam memórias

atávicas. A partir de então, Martins aprofundou sua relação com a prática pictórica.

Vivendo no bairro carioca de Santa Teresa, o artista traz a suas telas personagens contemporâneos e históricos, muitas vezes posicionados diante de representações do oceano Atlântico. Com a alternância de áreas mais e menos detalhadas, chegando a deixar aparente a superfície do tecido da tela, suas cartografias e imagens marítimas remetem, invariavelmente, aos fluxos e refluxos da travessia iniciada com a perversa formação do “triângulo do Atlântico” e que alimentou a economia escravagista entre Europa, África e Américas. Martins coloca em cena, portanto, a diáspora negra da qual ele próprio faz parte,

não apenas por suas origens, mas também por buscar, através de exposições e residências, oportunidades para viajar aos continentes que compõem essa história. Em suas pinturas, o artista recombina signos encontrados em latitudes e longitudes diversas – como a silhueta de uma montanha da baía de Guanabara, a estrutura de uma embarcação britânica do século 19 e o rosto enigmático de uma garota fotografada em Nova York na década de 1960 –, os quais podem com frequência coabitar o mesmo espaço pictórico.



Binaural, 2019

Still do filme. seis projeções em 16mm loop. Cortesia da artista

Em um de seus ensaios, Beatriz Santiago Muñoz (1972, San Juan, Porto Rico) propõe pensar a prática cinematográfica de forma análoga à realização de um ritual, na mesma medida em que um ritual transforma as condições de atenção e percepção de seus participantes, numa dinâmica em que os papéis e as posições se tornam fluidos e intercambiáveis. Propõe também deslocar o foco do pensamento cinematográfico, da experiência do espectador para os estados de consciência e a atuação dos envolvidos na realização de uma obra. Daí que, embora sejam evidentes as aproximações dos processos de Santiago Muñoz com o cinema etnográfico – incluindo o cuidado em pesquisar contextos e buscar proximidade com os

participantes pelo convívio prolongado –, ela esteja sempre disposta a subverter as convenções desse modelo. Seus filmes e instalações justapõem registros documentais, memórias históricas, descobertas ao acaso, investigações materiais e explorações ficcionais.

Tendo Porto Rico como ponto de partida, vários de seus filmes colaboram para a constituição de um imaginário de um Caribe autenticamente descolonizado, alicerçado em formas alternativas de ver e viver as contradições da região, e é por isso que Santiago Muñoz tem abordado, em sua obra, desde o choque entre uma ideia de progresso “importada” e a riquíssima cultura local até exemplos de hibridações de vários tipos, como a tradução da *Recherche*

de Proust para o crioulo realizada pelo escritor e diretor teatral haitiano Guy Régis Jr. Em vários dos seus trabalhos recentes, os limites do que pode ser entendido como cinema são cuidadosamente expandidos, do ponto de vista físico, em várias etapas do processo de produção e apresentação do trabalho. Na instalação, ela também incorpora objetos (em alguns casos, objetos já utilizados na filmagem) que, colocados na frente da lente, distorcem e alteram a projeção.



Mokongo, 1991

Matriz para colografia. 200 x 141 cm. Coleção Estate de Belkis Ayón

A produção de Belkis Ayón (1967-1999, Havana, Cuba) orbita em torno da presença de um segredo velado por múltiplos signos de silêncio e escuridão. Durante sua graduação, familiarizou-se com a colografia – técnica de gravura em que a matriz de impressão resulta da colagem de materiais diversos sobre um suporte rígido – e pesquisou a sociedade secreta afro-cubana Abakuá, cujos fundamentos conformaram-se no período colonial e cuja ritualidade possui diversos aspectos reservados exclusivamente a seus iniciados, dentre os quais apenas homens são permitidos. Com o tempo, Ayón não apenas adotou a colografia como sua principal linguagem, como a levou a limites inesperados, trabalhando em grandes

escalas e desenvolvendo, inicialmente, elaboradas combinações de cores e texturas e, em seguida, combinações de preto e branco repletas de nuances de cinza. Ao mesmo tempo, ela adotou elementos da cultura Abakuá como metáfora recorrente de suas obras, que davam forma a entidades em geral descritas apenas por palavras.

Em sua reelaboração dos mitos de uma cultura que ela inicialmente conheceu por meio de livros, Ayón destaca a entidade Sikán, uma princesa que, ao buscar água no rio, inadvertidamente capturou Tanzé, o peixe encantado que garantia a prosperidade de seu povo. Há múltiplas versões do que se sucedeu, mas o elemento constante é que esse acaso resultou na

morte do peixe e na perda de seu som divino. Sikán teria sido vista como alguém que absorveu seu poder, ou que contou seu segredo a um amante de outra etnia (chamada Efor), sendo então aprisionada e sacrificada por seu próprio povo (a etnia Efik). Há, entretanto, uma versão ainda mais dramática da jornada de Sikán, a qual foi registrada pela antropóloga e poeta Lydia Cabrera em um texto de 1969: “a verdadeira dona do Poder era uma mulher que os homens mataram para apoderar-se de seu Segredo”.



Boca do Inferno, 2020

Monotipias sobre seda e papel. Dimensões variáveis. Coleção da artista. Foto: Carolina Caliento. Cortesia da artista

O conjunto de obras que Carmela Gross (1946, São Paulo, Brasil) apresentou na 10ª Bienal, em 1969, remetia a elementos urbanos recobertos ou ocultos, usualmente despercebidos pelos passantes. No contexto da escalada da censura e da violência de Estado promovidas pelo regime militar, uma grande lona cinza-esverdeada recobrindo uma estrutura metálica avultada (*A carga*, 1968) aparecia não apenas como uma escultura misteriosa, mas estava impregnada de sentidos de ameaça e perigo. *Presunto* (1968) e *Barril* (1969), as outras obras que integravam esse conjunto, eram igualmente exercícios de anotação da paisagem urbana carregados de ambivalência entre opacidade e morbidez.

Na 34ª Bienal, além de rerepresentar as obras expostas em 1969, Gross exibe uma obra inédita. Composta por mais de 150 monotipias, *Boca do Inferno* (2020) resulta, nas palavras da artista, de um “exercício cotidiano de fazer e refazer massas escuras, borrões explosivos, buracos lamacentos, fogo negro, nuvens de fuligem...”. Após formar uma coleção de imagens de vulcões, Gross as processou digitalmente até gerar um grupo de signos de alto contraste e contornos evidentes. Retrabalhou em seguida essas imagens, esboçando centenas de pequenos desenhos a lápis e nanquim sobre papel. Ingressou então em um ateliê de gravura, onde trabalhou com a tinta aplicada diretamente sobre chapas

metálicas, criando massas escuras que seriam em seguida prensadas sobre papel ou seda, em um processo que envolve certa dose de acaso. Assim, pelo acúmulo de diferentes estágios de síntese e transferência, a artista formou um imenso painel de manchas convulsionadas, que em suas repetições e diferenças metabolizam a sua revolta ante o contexto brasileiro contemporâneo. É por esse sentido de desabafo e desafio que Gross nomeia seu trabalho com a alcunha recebida no século 17 pelo poeta baiano Gregório de Matos. O trabalho foi realizado no Ateliê de Gravura da Fundação Iberê Camargo.



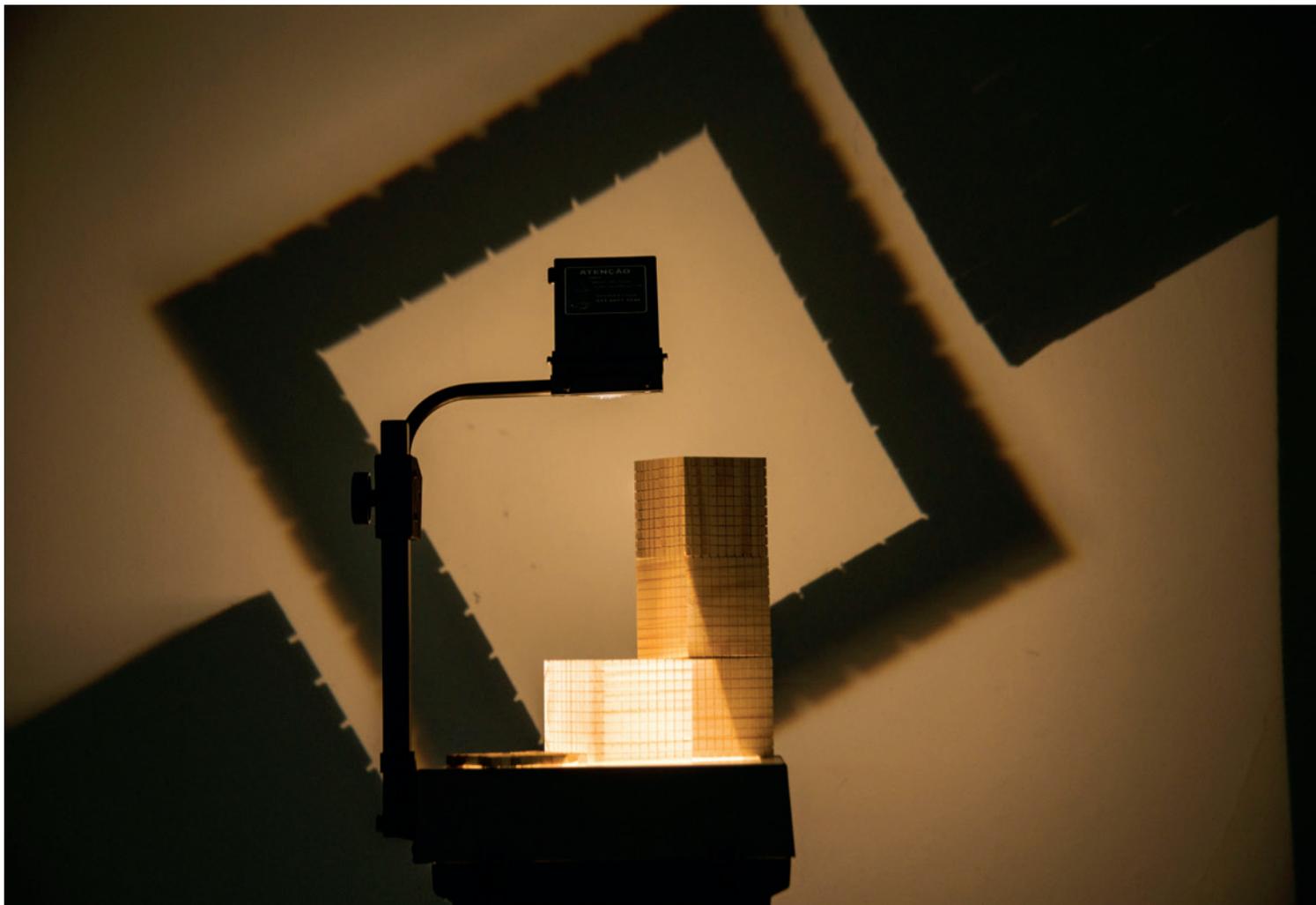
Red Goat [Cabra vermelha], 1961
Yfasmatografia [tecido]. 162×109 cm. Coleção Yiannos Economou e Yioula Economou. Foto: Louca Studios, Nicósia

Christoforos Savva (1924, Marathovounos, Chipre – 1968, Sheffield, Reino Unido) foi provavelmente o artista cipriota mais importante do século 20. Nascido em um vilarejo na que hoje é a parte turca da ilha, Savva lutou na Segunda Guerra Mundial pelo exército inglês (numa companhia de soldados provenientes de colônias britânicas, entre as quais estava Chipre naquele momento), o que lhe permitiu estudar em Londres e depois em Paris após o término da guerra. No final dos anos 1950, regressou ao Chipre, radicando-se em Nicósia. Lá, num período de tempo bastante curto, produziu um conjunto único de pinturas, esculturas, objetos de mobiliário, elementos arquitetônicos, experimentações muito livres com

aramé e cimento, e uma série de *patchworks* com sobras de tecido, por ele mesmo apelidados de *yfasmatografias* (literalmente: escritas ou desenhos em tecido). Com a mesma naturalidade com que passava de uma técnica para outra, Savva podia produzir no mesmo período obras figurativas e abstratas, como se técnica e questões estilísticas não o preocupassem.

Em maio de 1960, recém-chegado a Nicósia, Savva e o pintor galês Glyn Hughes fundaram *Apophysis*, um centro cultural independente, inédito na novíssima República de Chipre, que acabara de conquistar a independência. *Apophysis* significa “decisão”, e a diversidade dos eventos lá organizados demonstra o quanto a decisão de criar um espaço era um

gesto extremamente consciente e necessário de abertura e ruptura com o que, até então, entendia-se por arte: além de exposições dos dois fundadores e de outros artistas da mesma geração, o espaço apresentou performances, peças teatrais, leituras de poesia, sessões de filmes, uma mostra de desenhos de crianças e, principalmente, uma coletiva de artistas cipriotas de língua e cultura grega e turca, uma declaração de intenções particularmente corajosa, considerando que as fraturas étnicas que levariam à sangrenta divisão da ilha, em 1974, já eram mais que evidentes.



Educação pela noite, 2020

Seis retroprojetores e Material Dourado. Dimensões variáveis. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. Registro da exposição *Vento* no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Em sua prática, Clara Ianni (1987, São Paulo, Brasil) explora a relação entre a materialidade do espaço e práticas sociais. Seus trabalhos têm como campo de referência a história do Brasil, de sua formação colonial aos recorrentes ciclos autoritários, frequentemente questionando o que se entende por modernização. Muitas de suas obras tomam essa história como um campo de disputa cujos documentos e narrativas se encontram no tempo presente para elaborar futuros possíveis. Atenta para os modos como o poder regula o que é reconhecido como fato e o que é relegado ao campo dos boatos ou à margem das notas de rodapé, trabalha com vozes e acontecimentos dissonantes, promovendo fricções entre discursos

oficiais e possibilidades de outras enunciações. Essa operação constitui uma prática interdisciplinar que resulta em ações, instalações, vídeos, objetos e conjuntos gráficos, frequentemente na forma de ensaios.

Em *Educação pela noite* (2020), o material pedagógico de matemática, utilizado para o aprendizado de cálculo, é empregado para jogar com a percepção, materialidade, abstração, projeção e deturpação. A instalação compõe-se de figuras feitas a partir de pequenos blocos de madeira que, colocados sobre a superfície de retroprojetores, projetam sombras e convertem a geometria – a parte da matemática que estuda o espaço e as figuras que o ocupam – em um instrumento

que produz distorções. Já na intervenção *Derrubada* (2021), Ianni propõe a deposição dos mastros instalados na chamada Praça das Bandeiras, que ladeia o Pavilhão Ciccillo Matarazzo. O termo “derrubada”, comumente associado ao corte de árvores, aparece aqui como uma outra espécie de poda: originalmente eretos como signos fálicos de poder nacional, os mastros caídos emparelham-se ao nível do chão em uma escultura temporária que questiona a preservação desse espaço, hoje uma relíquia ou uma latência que remete ao modelo de “representações nacionais” que por décadas deu forma às Bienais de São Paulo.



Untitled (Hands and Table) [Sem título (Mãos e mesa)], 1936

Impressão sobre papel de gelatina e prata. Coleção Jersey Heritage Museum. Cortesia: Jersey Heritage Collections

Nascida numa família da alta burguesia francesa, Lucy Schwob, cujo nome artístico é Claude Cahun (1894, Nantes, França – 1954, Saint Helier, Jersey, EUA), recebeu uma educação ampla e profunda, que incluiu estudos de filosofia e literatura na Universidade de Paris, Sorbonne. Conhecida principalmente por seu trabalho como fotógrafa, Cahun está entre os grandes nomes da fotografia surrealista, ao lado de Lee Miller e Dora Maar. Ao mesmo tempo, Cahun se destacou como poeta e ensaísta, e ainda como autora teatral, encarnando assim a figura de artista total, cuja prática é inseparável da vida pessoal. Membro ativo da resistência francesa durante a Segunda Guerra Mundial, Cahun foi presa em

1944 e condenada à morte, mas acabou se salvando quando a ocupação alemã chegou ao fim.

A maioria de suas fotografias são “tableaux fotográficos” encenados e cuidadosamente construídos, que brincam com a noção de identidade ao passo que a questionam. Referência visual fundamental no campo dos estudos de gênero até hoje, as fotografias de Cahun foram radicalmente originais em sua época. Em muitos de seus autorretratos, a artista se disfarça, usa máscaras, exhibe ora uma feminilidade ultrajante, ora, ao contrário, uma masculinidade assertiva, raspa o cabelo e encarna personagens diversos como o dândi ou o esportista. Sua arte é uma arte da metamorfose, o retrato de uma performance que é ao mesmo tempo

íntima e pública, uma demonstração e defesa da singularidade e uma recusa de sustentar o *status quo* dominante e seus preceitos. Além da multiplicidade de personagens e personalidades exibidas, a recorrência de reflexos, simetrias e multiplicações das imagens confirma o desejo de escapar do binário e do previsível. Muitas vezes feitas em casa, com a colaboração de seu parceiro romântico Marcel Moore (nascido Suzanne Malherbe), essas fotografias ainda não haviam sido expostas publicamente em 1954, quando Cahun morreu.



Ñokóá tero po'ero [Enchente do colar de pedra, Constelação das plêiades], 2018
Acrílica sobre tela. 100×100 cm. Cortesia da artista

Daiara Tukano (1982, São Paulo, Brasil), cujo nome tradicional é Duhigô, pertence ao clã Uremiri Hãusiro Parameri do povo Yepá Mahsã, mais conhecido como Tukano, da região amazônica do Alto Rio Negro, na fronteira entre Brasil, Colômbia e Venezuela. Artista, professora, ativista, comunicadora e pesquisadora em direitos humanos, com ênfase no direito à memória e à verdade dos povos indígenas, Daiara foi também coordenadora da Rádio Yandê, a primeira rádio web indígena do Brasil. Sua obra é indissociável da cultura ancestral do povo Tukano, que, como outras etnias indígenas amazônicas, utiliza em seus rituais a medicina nativa da ayahuasca. Influenciada por essa prática, cujas mirações, ou *hori*, permeiam toda a cultura visual tukano, ela

produz imagens que evocam a possibilidade de perceber aspectos da existência que usualmente não se revelam ao olhar.

Daiara recusa a fácil catalogação do que ela produz como “arte” no sentido atribuído ao termo pelas culturas ocidentais e considera as imagens, figurativas ou abstratas, que produz “mensagens” com um valor que transcende a fruição estética. Na 34ª Bienal, Daiara apresenta *Dabucuri no céu* (2021), um conjunto de quatro pinturas suspensas que apresentam os pássaros sagrados gavião-real, urubu-rei, garça-real e arara-vermelha, os *miriã porã mahsã* que vivem na camada do céu que impede que o sol queime a terra fértil. No verso de cada pintura, um manto feito de penas entrelaçadas remete à

tradição dos grandes mantos plumários que, nas palavras da artista, “deixaram de ser confeccionados com a invasão dos territórios, o genocídio dos povos indígenas e a extinção em curso das aves sagradas. Esta obra fala muito do sagrado, mas fala também do luto que tenho vivido e compartilhado com os parentes pelas perdas de tantos anciões guardiões dessas histórias”. No momento em que vivemos, depois da “queda do céu”, a obra nos convida a contemplar esse encontro, entre o céu e a terra, celebrando as memórias e a possibilidade de apreciar a transformação do universo.



Marissa Lee Benedict, David Rueter e Daniel de Paula
Projeto para **deposition** [deposição], 2018-em curso
Coleção Daniel de Paula, Marissa Lee Benedict, David Rueter. Apoio: Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, Resource Center (Chicago, IL), University of Oregon e Oregon Arts Commission

Um dos eixos centrais do trabalho de Daniel de Paula (1987, Boston, EUA) é o constante processo de releitura e confrontação quase física com as referências e os modelos que o inspiram, e principalmente com os artistas ligados às práticas conceituais, minimalistas e da *land art* dos anos 1960 e 1970. Outro ponto nevrálgico da sua prática é a negociação entre as referências históricas e as exigências e as peculiaridades de uma obra extremamente focada no momento atual, principalmente se considerarmos que a negociação (com esferas acadêmicas, políticas, sociais, industriais ou burocráticas, dependendo do contexto e das especificidades de cada projeto) é chave para a realização do trabalho, a ponto de

ser frequentemente incluída pelo artista na descrição da obra, entre os elementos que a compõem.

Em 2018, De Paula, Marissa Benedict e David Rueter conseguiram resgatar da Chicago Board of Trade uma roda de negociação [*trading pit*] utilizada ao longo de décadas na negociação de grãos. O dispositivo seria descartado pela empresa como parte de sua passagem definitiva às transações digitais. *deposição* (2018-em curso), o trabalho resultante, apresentado pela primeira vez na 34^a Bienal, é ao mesmo tempo uma espécie de anti-monumento e uma plataforma para encontros públicos de várias naturezas, concebidos para discutir e enfatizar a atmosfera de reunião e

confronto que a própria estrutura instaura. Os artistas preveem para o “pit” um ciclo de aparições em instituições culturais ao longo dos próximos anos, com o intuito de instigar discussões balizadas pelas distintas visões políticas, sociais, artísticas e filosóficas que o objeto pode simbolizar.



Studies of Teaching in Four Oxfordshire Schools (Gerald Howatt, History Teacher, First Year Sixth, Radley College) [Estudos de ensino em quatro escolas de Oxfordshire (Gerald Howatt, Professor de História, primeiro ano, sexto período, Radley College)], 1977
Still fotográfico. Cortesia Govett-Brewster Art Gallery e Darcy Lange Estate

Darcy Lange (1946, Urenui, Nova Zelândia – 2005, Auckland, Nova Zelândia) foi um videoartista cujo trabalho tem caráter realista, social e experimental. Participante da vanguarda artística internacional dos anos 1970, Lange foi um inovador nos meios que utilizava e tornou-se um dos pioneiros do videodocumentário, enraizado na tradição dos fotógrafos estadunidenses Walker Evans e Dorothea Lange. Seus conhecidos *Work Studies* [Estudos sobre o trabalho] (1972-1978) consistem em registros de indivíduos em seus ofícios. Lange registrou operários ingleses na indústria pesada e em pequenas oficinas, pessoas em seus ambientes domésticos e alunos e professores em escolas. Ele também fez incursões

no mundo rural espanhol, em propriedades agrícolas e pecuárias. Enquanto ainda vivia em Londres, Lange viajou para a sua terra natal, em 1974, para continuar seus estudos de trabalho em áreas rurais, e novamente em 1977 e 1978, para documentar as lutas da comunidade Maori por seu direito à terra.

Em suas filmagens, Lange utilizava longas tomadas, documentando exaustivamente histórias do cotidiano, sem recorrer à montagem. Muitos de seus registros foram compartilhados com os protagonistas das ações, documentando suas opiniões e críticas sobre as condições de trabalho e de moradia. *Work Studies in Schools* [Estudos sobre o trabalho nas escolas] (1976-1977) consiste em uma série

de gravações em vídeo realizadas em diferentes centros educacionais em Birmingham e Oxfordshire, no Reino Unido. Lange gravou aulas de diferentes disciplinas, bem como entrevistas com alunos e professores sobre as próprias sessões. Lange interessava-se em investigar a ideia do ensino como forma de trabalho, ilustrando tanto as competências dos professores como a resposta dos alunos às metodologias de aprendizagem. Abandonando qualquer tipo de maneirismo ou estratégia visual, Lange tornou visíveis os detalhes do sistema educacional, mostrando as marcantes diferenças de classe no ambiente estudantil da Inglaterra dos anos 1970.



Sem título (Título provisório), 2018
Still de vídeo. Cortesia da artista

O trabalho de Deana Lawson (1979, Nova York, EUA) materializa o cruzamento entre as experiências vividas, as narrativas imaginadas e a própria fotografia como testemunho dos encontros entre a artista e seus modelos, que frequentemente trabalham em estreita colaboração. Situações prosaicas e objetos do cotidiano dos sujeitos fotografados, desconhecidos que Lawson encontra por acaso ou procura ativamente, transfiguram-se em cenas mágicas e míticas, delineadas por memórias e pelas rizomáticas referências culturais da diáspora africana nos Estados Unidos e ao redor do mundo. Lawson parte do retrato histórico, da fotografia documental e do álbum de família, mas seu olhar singular e idiossincrático, extremamente

atento aos detalhes, faz com que suas imagens transcendam os modelos legados pela tradição: a presença solene e quase tátil das pessoas, a profusão de estampas e os objetos de decoração, culto e afeto, cuidadosamente posicionados e carregados de significados e referências, criam cenas que parecem evocar intimidade e comunhão espiritual.

Para a 34ª Bienal, Lawson foi convidada a acrescentar outra cidade à longa lista de lugares que ela visitou e fotografou: Salvador, Bahia, considerada a cidade mais negra do Brasil e onde confluem de forma mais intensa os elementos da cultura, da música e dos rituais africanos. De modo fortemente autoral, as fotografias de Lawson, que com frequência se expandem para

o teatral e utilizam elementos ritualísticos ou objetos de cena, sintetizam um processo histórico trágico, mas também fertilizador, de deslocamentos e criouliização. Nesse sentido, as imagens convergem elementos da estética e da conexão intergeracional afrodiáspórica, com elementos da hibridização cultural e da sociabilidade local, retratando e ao mesmo tempo criando um índice do que a artista chama de uma “extensa família mitológica em constante expansão”. No contexto da 34ª Bienal, essa reflexão se torna particularmente significativa e presente, considerando que esse episódio histórico é discutido extensamente nos escritos de Édouard Glissant, uma das principais referências literárias e filosóficas da exposição.

U.C.-T.C.I #5-21, 2021

Impressão em jato de tinta ultracromo montada em alumínio sobre estrutura de aço inoxidável. 180 × 120 cm. © Dirk Braeckman, Cortesia Zeno X Gallery, Antuérpia, Thomas Fischer Gallery, Berlim, e Grimm Gallery, NYC



Dirk Braeckman (1958, Eeklo, Bélgica) se considera mais um criador de imagens que um contador de histórias. Quando estudante, na Academia de Belas Artes de Gante, Bélgica, Braeckman interessou-se pela pintura, e, embora mais tarde tenha se direcionado para a fotografia, pode-se dizer que esse início artístico influenciou o modo como ele lidaria com o processo de criação de imagens. Muitas vezes Braeckman dedica-se a refotografar imagens existentes – feitas por ele mesmo ou disponíveis na mídia – e investe grande parte de seu trabalho artístico na sala escura, onde revela e manipula os negativos, em um processo físico que deixa marcas visíveis no resultado final da obra. Embora o artista possa usar o mesmo

negativo como tema ou ponto de partida para diversas impressões diferentes, cada impressão é única na medida em que carrega vestígios de sua passagem pelo processo de revelação e ampliação, do gesto e da manipulação, reforçando assim a analogia do *modus operandi* de Braeckman com o de um pintor.

Do ponto de vista iconográfico, isto é, de definir o que cada imagem retrata, as fotografias de Braeckman também podem ser consideradas ambíguas. Os sujeitos com frequência emergem do escuro, desfocados, dificilmente reconhecíveis. Sejam retratos, autorretratos, nus ou interiores, é difícil definir seus contornos. Um detalhe arquitetônico e um retoque por parte do artista se mesclam e se tornam

inseparáveis: tema e processo são uma coisa só. O artista parece querer neutralizar tudo o que retrata, de tal modo que ele não estabelece nenhuma narrativa deliberada: seu principal objetivo é criar um documento que transmita um estado de espírito. Por outro lado, essa vagueza ontológica é também uma declaração de liberdade: o espectador é também o autor, aquele que cria a história que as imagens, talvez, estejam sugerindo.



Carl August Lorentzen's Escape [A Fuga de Carl August Lorentzen], 2014
Stills de vídeo. Instalação composta por monitor, bancada, manta de lã, lâmpada, vídeo em HD, mudo. 10'38" loop, dimensões variáveis. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Danish Arts Foundation e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists



E.B. Itso (1977, Copenhague, Dinamarca) interessa-se pelos entremeios, as frestas ocultas e margens invisíveis que nos permitem viver incógnitos. Ele procura por esses pontos cegos no sistema onde é possível existir sem se tornar mais uma engrenagem na maquinaria, sem contribuir para a cadeia de movimentos involuntários que continua a conduzir o mundo a uma direção que, cada vez mais, sabemos estar errada. O que vemos são fotografias, filmes e, por vezes, reconstruções parciais de espaços que não pudemos visitar. Vemos os registros de ações que precisaram ser invisíveis para se fazerem possíveis, ações que só poderiam ocorrer nas raias da lei, logo além dos espaços que mapeamos para

habitar e do comportamento social com o qual concordamos tacitamente.

Carl August Lorentzen's Escape [A fuga de Carl August Lorentzen] (2014) é uma instalação que reconstrói os principais elementos de uma cela que foi ocupada pelo lendário ladrão dinamarquês. Em um banco que reproduz aquele em que Lorentzen dormia, ao lado de um cobertor como o que ele usava para se aquecer, é reproduzido o vídeo feito pela polícia na tentativa de reconstituir sua quase impossível fuga da Prisão Estadual de Horsens na véspera do Natal de 1949. Se *Carl August Lorentzen's Escape* diz respeito à procura e à construção de uma saída que não deveria existir, a série fotográfica *We*

Resist Therefore We Exist [Resistimos, logo, existimos] (2015) registra a construção de barreiras que, ao fecharem os caminhos, nos permitem permanecer em propriedades em que não deveríamos entrar. As fotos foram tiradas de dentro de um prédio ocupado, registrando o escudo de madeira na medida em que é construído pelos moradores, a fim de manter a polícia afastada. A escolha de não ver a luz do dia, a escolha de ficar confinado é aqui um meio de estar protegido. São duas formas de compreender o espaço e o trânsito em relação às estruturas de poder, encontrando estratégias para navegar e habitar as fissuras que sempre subsistem.



Ojo Guareña [Olho Guareña], 2018

Still de filme. 52". Coleção da artista. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: AC/E – Acción Cultural Española

Edurne Rubio (1974, Burgos, Espanha) desenvolve um trabalho em vídeo, cinema e performance que se baseia no universo do documentário e da antropologia, utilizando metodologias de pesquisa compartilhadas. Grande parte de seus projetos toma como referência personagens ou espaços arquitetônicos que foram política, cultural e socialmente significativos para determinados grupos de indivíduos ou localidades. A artista investiga situações e histórias que sobrevivem na memória coletiva de forma difusa, sujeitas a diferentes interpretações e pontos de vista e, portanto, no limiar entre ficção e realidade. Em *Ojo Guareña* (2018), por exemplo, Rubio sobrepõe distintas temporalidades numa

viagem cinematográfica que tem como pano de fundo um complexo de cavernas situado na província de Burgos, na Espanha. O enredo é inspirado na história familiar da artista, e se torna uma homenagem a seu pai e seus tios, que, entusiastas dos romances de Júlio Verne e fartos de um contexto social e politicamente opressor, no final dos anos 1960 começaram a visitar as grutas da região, na busca de um lugar onde se esconder da censura e desfrutar de alguns momentos de liberdade.

Daqui (2020), comissionada pela 34ª Bienal, é uma obra sonora que reconstrói um espaço e uma época decisivos para a arte experimental e a liberdade de expressão no Brasil, ao abordar o papel exercido pelo Museu

de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP) como lugar-chave para a experimentação artística radical nos anos 1970, durante a ditadura militar no país. Na época, o MAC estava instalado no mesmo prédio onde acontece a Bienal. O áudio é constituído por uma série de entrevistas com artistas, curadores, funcionários da instituição e visitantes assíduos do museu, que foram testemunhas dos acontecimentos. Os relatos e os argumentos se misturam no espaço do Pavilhão da Bienal, estabelecendo conexões entre a memória e o lugar.



se o título fosse um desenho, seria um quadrado em rotação – ação #1: cadeiras, 2018

Troca permanente de cadeiras entre quatro instituições públicas: cadeira do Colégio Estadual Tiradentes é entregue no Teatro Guaíra, cadeira do teatro é entregue no Hospital de Clínicas da Universidade Federal do Paraná, cadeira do hospital é entregue na Câmara Municipal de Curitiba e cadeira da Câmara é entregue no colégio. Segunda-feira, 2 de abril de 2018. Festival de Teatro de Curitiba. Colaboração: Viniciús Arneiro, Elilson, Felipe Ribeiro e Mariah Valeiras. Curadoria: Marcio Abreu e Guilherme Weber. Fotos: Felipe Ribeiro e Humberto Araujo. Cortesia da artista

Desde 2008, as ruas têm sido o espaço primordial para Eleonora Fabião (1968, Rio de Janeiro, Brasil), pois é de onde nascem e para onde convergem muitas de suas ações. Na maior parte das vezes, ela inicia essas ações após definir um conjunto de notações – que ela chama de programas – para um território determinado. Por exemplo, em *Ação Carioca #1: converso sobre qualquer assunto* (2008), realizou performances nas ruas do centro do Rio de Janeiro orientadas pelas seguintes linhas: “Sentar numa cadeira, pés descalços, diante de outra cadeira vazia (cadeiras da minha cozinha). Escrever numa grande folha de papel: ‘converso sobre qualquer assunto’. Exibir o chamado e esperar”.

Justamente por serem claros, precisos e simples, seus programas podem ser cumpridos fielmente, criando oportunidade para o acontecimento intenso de tudo que a artista não pode e nem deseja predeterminar – a infinita variabilidade da vida e dos encontros no espaço público. Nos últimos anos, além da unidade “artista” e da variável “cidadãos”, as ações de Fabião têm contado com a cumplicidade de “colaboradores” previamente convidados a partilhar algumas etapas. Simultaneamente, suas proposições têm se debruçado sobre possibilidades de mediação e atravessamento entre contextos públicos diversos, como em *nós aqui, entre o céu e a terra*, obra comissionada pela 34ª Bienal, em

que cadeiras emprestadas de instituições públicas do entorno do Parque Ibirapuera, como escolas, teatros e hospitais, são os objetos convidados por Fabião para compor o trabalho, que oscila entre escultura, desenho, instalação e performance. Assim, as ações de Fabião são vividas como exercícios coletivos que fazem vibrar propriedades visíveis e invisíveis dos lugares, dos objetos, das pessoas e dos caminhos.



Tulipas sobre fundo rosa, 1985

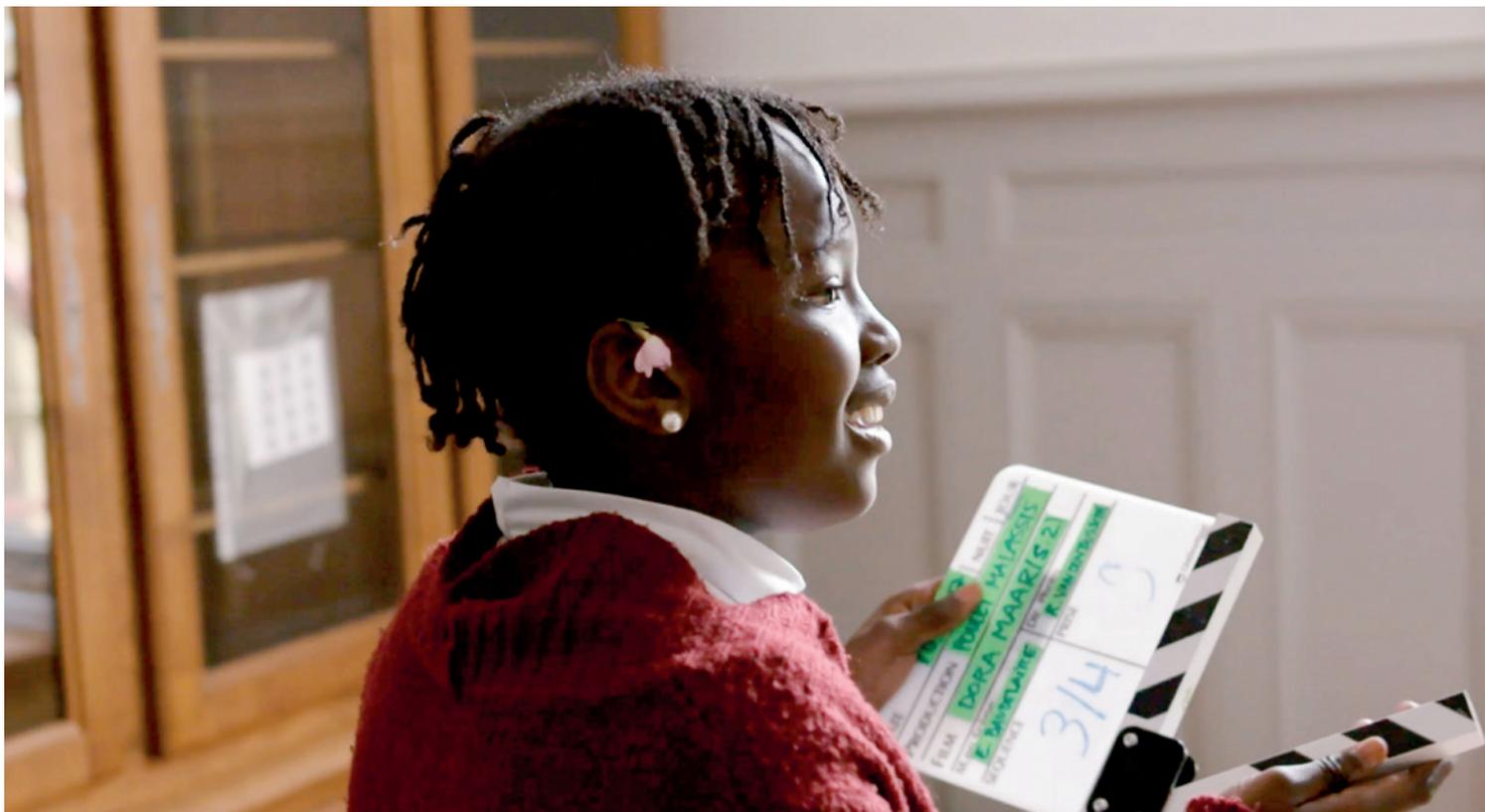
Têmpera sobre tela. 73×92 cm. Coleção particular, São Paulo

Eleonore Koch (1926, Berlim, Alemanha – 2018, São Paulo, Brasil) orientou sua obra e vida pelo entendimento de que a arte é um ofício singular, alimentado por uma dedicação continuada. Decidiu refutar as convenções de gênero e matrimônio em sua época e meio social – mantendo assim certa autonomia para o estudo e a prática artística. Sua formação contou com visitas constantes a ateliês de artistas mais experientes, dentre os quais Yolanda Mohalyi, Bruno Giorgi e Alfredo Volpi. Às conversas com Volpi, atribuiu sua adoção da pintura à base de têmpera e a intensificação de suas reflexões sobre o uso das cores.

A obra pictórica que construiu a partir da década de 1960 também é um exercício de

autonomia. Sem assimilar recursos do abstracionismo informal ou dos concretismos do pós-guerra, Koch produziu pinturas figurativas silenciosas, compostas por formas e campos de cor planejados e organizados pela linha do horizonte. Suas naturezas-mortas e paisagens muitas vezes eram construídas por sucessivos estudos que partiam de fotografias ou cartões-postais e buscavam a síntese dos elementos, levada ao ponto em que o espaço entre as formas se tornasse mais dominante que os próprios objetos representados. Dedicava-se então a atribuir cores aos planos e formas, compondo cenas evocativas de sensações, ainda que despidas de figuras humanas, narrativas ou quaisquer indícios da passagem do tempo.

Apesar de ter participado de exposições importantes (entre elas, quatro edições da Bienal de São Paulo), Koch ainda não é universalmente considerada, como mereceria, entre as artistas brasileiras mais importantes da segunda metade do século passado.



Un Film dramatique [Um filme dramático], 2019

Still de filme. 114". Coleção do artista. Cortesia do artista, Poulet-Malassis Films. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

A maioria das obras de Éric Baudelaire (1973, Salt Lake City, Utah, EUA) surge da interseção de planos distintos e aparentemente distantes: relatos de episódios históricos não muito conhecidos que se entrelaçam com amplas análises políticas ou sociológicas; estudos de iconografia cinematográfica que revelam visões de mundo revolucionárias; correspondências imaginárias que antecipam ou ecoam trocas reais; aprofundadas e meticulosas pesquisas sociopolíticas que se transformam, quase imperceptivelmente, em narrativas fantásticas. Formado em ciências sociais, Baudelaire recorre frequentemente a estratégias de pesquisas de campo para constituir a estrutura inicial da obra [framework], que é

depois desconstruída e transformada, como em *FRAEMWROK FRMAWREOK FAMREWROK...* (2016), coleção de mais de 400 diagramas retirados de publicações acadêmicas que tentam explicar o fenômeno do terrorismo a partir da perspectiva da sociologia, da teoria dos jogos, da economia, da psicologia...

Na 34ª Bienal, Baudelaire apresenta *Un Film dramatique* [Um filme dramático] (2019). Trata-se de um documentário que acompanha o dia a dia de alunos de ensino fundamental da escola Dora Maar, em Saint-Denis, subúrbio de Paris onde residem principalmente imigrantes de primeira e segunda geração, frequentemente marginalizados e discriminados pela sociedade

francesa. Resultado de interações quase semanais com um grupo de estudantes voluntários ao longo de quatro anos, o filme revela seu amadurecimento como realizadores de filmes e a percepção das dificuldades e desafios que os esperam. Extremamente direto e ao mesmo tempo poético, o filme é um retrato magistral, desencantado e, apesar de tudo alegre, do mundo em que vivemos, no qual confluem e se fundem as lições do grande cinema francês do século 20, do *cinéma-vérité* de Jean Rouch à *nouvelle vague* leve e irônica de François Truffaut.



Sem título, 2019

Colagem com alfinetes montada em alumínio. 118 x 108 cm. Cortesia da artista e Galerie Nordenhake Stockholm. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund e Office for Contemporary Art Norway (OCA)

O trabalho da artista, socióloga e ex-assistente social Frida Orupabo (1986, Sarpsborg, Noruega) amplifica e torna evidentes os violentos processos de objetificação do corpo da mulher negra, desde a época colonial até os dias de hoje. Orupabo é essencialmente uma artista digital, no sentido de que a sua prática se alimenta de imagens disponíveis na internet, que ela assimila, elabora e transforma por meio de descontextualizações e colagens. No seu perfil de Instagram (@nemiepeba), Orupabo vem construindo desde 2013 uma espécie de interminável colagem digital, constituída por imagens, textos e vídeos, originais e apropriados, que registram e expõem o legado duradouro do colonialismo em cenas e

imagens que vão do racismo e do sexismo mais explícitos a exemplos de violência familiar e questões envolvendo gênero e identidade.

Esse mesmo arquivo digital constitui também o ponto de partida da maioria das suas esculturas, colagens e fotomontagens físicas, nas quais Orupabo permanece sem acesso ao nome dos seus sujeitos. A artista opera enfatizando seu direito a olhar, e não apenas a ser olhados: “Os meus trabalhos não são silenciosos”, diz ela, “eles falam para quem olhar para eles. Como as minhas colagens, a maioria das figuras olha diretamente para você; te obriga a vê-las, mas elas também te veem. Criar trabalhos que ‘olham de volta’, para mim, é questionar uma ‘mirada branca’ e

sua percepção do corpo negro”. Embora seu processo de trabalho mantenha uma relação direta com a fluidez da internet, Orupabo utiliza um método de composição quase artesanal. O processo de corte e recomposição das imagens adquire, assim, uma dimensão íntima, pessoal e afetiva, que contrasta com a violência exposta nos corpos fragmentados de mulheres negras, seus membros e troncos reunidos em estranhas e aflitivas marionetes articuladas, encarando-nos com seu olhar imóvel.



27 offerings for the Rain at the Field Museum [27 oferendas para a chuva no Field Museum], 2021
Lápis de cor e Flashe sobre papel. 123 × 153 cm. Cortesia da artista

Gala Porras-Kim (1984, Bogotá, Colômbia) investiga os contextos políticos, sociais, econômicos e espirituais que determinam o valor dos objetos na história. Seu interesse centra-se em restos humanos e bens materiais e imateriais de culturas indígenas, convertidos em trunfos culturais sob a salvaguarda da supremacia política e intelectual do Ocidente. A artista analisa desde os violentos processos de extração e circulação desses objetos até as metodologias de armazenamento e classificação de colecionadores e instituições culturais que os recebem, especialmente os museus de antropologia e história. Porras-Kim busca expandir tanto a linguagem quanto as operações de poder que impõem uma forma unilateral de conhecimento e de escrita

da história. Ela explora, por exemplo, como os métodos empregados pelos museus para definir o valor físico e espiritual de certos artefatos podem estar em conflito com seu verdadeiro significado, suas intenções e a identidade das culturas que os produziram.

Essas questões aparecem de maneira clara, irônica e poética em *Precipitation for an Arid Landscape* [Precipitação para uma paisagem árida] (2021), trabalho comissionado pela 34ª Bienal. Fascinada pelos *cenotes* mexicanos (depressões calcárias porosas que servem como repositório de água, comuns na península do Yucatán e consideradas pelos maias um portal para a comunicação com os deuses), Porras-Kim pesquisou a fundo o processo e as leis que

permitiram a transferência de objetos encontrados debaixo da água do *cenote* sagrado de Chichén Itzá, no início do século 20, até sua localização atual, no Peabody Museum da Universidade Harvard, em Boston (EUA). Na instalação, a artista cria um paralelepípedo de *copal* (uma resina fossilizada, parecida com âmbar, que para os maias possuía poderes sagrados) de volume igual ao dos objetos subtraídos do *cenote*, misturado com a poeira que caiu de alguns dos artefatos em seu atual local de armazenamento, no Field Museum (Chicago, EUA). Em seguida, a instituição é convidada a descobrir uma maneira de colocar a água pluvial sobre o paralelepípedo e reunir o material com a chuva.



Nurkoszop, 2019

Acrílica sobre tela. 278 × 192 cm. Ciclo de trabalho: Shaman. Coleção do artista. Foto: Giulio Caresio. Cortesia: Archivio Giorgio Griffa

Do final dos anos 1960 em diante, Giorgio Griffa (1936, Turim, Itália) começou a se afastar da figuração e se voltar para a abstração, participando assim de uma certa renovação da pintura, em diálogo constante, mas cada vez mais rarefeito, com importantes movimentos artísticos. Griffa trabalha com séries longas, nas quais aparecem alguns parâmetros comuns, o que aumenta a sensação de continuidade que se tem diante do conjunto de obras que ele vem desenvolvendo há mais de cinco décadas. Embora a presença esparsa de sinais gráficos em um fundo neutro seja ontologicamente minimalista, Griffa se distancia dos preceitos do movimento ao rejeitar uma abordagem sistemática e a repetição matemática,

mantendo uma relação programaticamente mais livre e mais lírica com o ato de pintar. A modesta aspereza das telas que ele costuma usar sugere uma proximidade da arte *povera*, mas a escolha de materiais foi se transformando ao longo do tempo, ao passo que o gesto aceita sua própria imperfeição.

Apesar da impressão inicial que se possa ter, não há concretamente nenhuma repetição em sua linguagem pictórica: cada pincelada é única, sujeita à irregularidade que caracteriza toda ação humana. Griffa exhibe um conjunto de sinais, linhas, curvas, arabescos, números e letras que juntos não compõem uma narrativa, afastando-se da linearidade de obras baseadas em conceitos preexistentes. Com

Griffa, a pintura se torna física: o movimento do corpo no espaço dita o encontro da tinta, quase líquida, com a tela previamente estendida no chão. O resultado da ação do artista é imprevisível, pois não existe um projeto inicial, e cada pincelada depende da anterior. Coerentemente com a abordagem aberta do artista, as telas geralmente são deixadas sem moldura e sem chassis, em um gesto que poderia lhes dar uma aparência inacabada, mas que deve ser lido como desejo de conceder ao espectador a liberdade de completar a ação que o artista suspendeu.



Natura Morta [Natureza morta], 1953
Óleo sobre tela. 23,5 × 45 cm. Colaboração
Paulo Kuczynski Escritório de Arte

Giorgio Morandi (1890-1964, Bolonha, Itália) é considerado por muitos o maior pintor italiano e, de uma maneira mais geral, um dos mais influentes artistas do século passado. A sua pintura se limita a uma gama bastante reduzida de temas, como as vistas do povoado de Grizzana ou as célebres naturezas-mortas de garrafas e potes, pintadas com mínimas variações ao longo de décadas. Morandi residiu a vida inteira, com suas três irmãs, no pequeno apartamento de Bolonha onde nasceu; ensinou gravura por quase trinta anos na Academia de Belas Artes local; passou todos os verões, desde 1913 até a morte, em Grizzana. Sua biografia previsível e metódica constitui, de certa forma, o melhor contraponto das

pinturas, em que os objetos e os motivos se repetem até o tédio, como diriam seus detratores, ou até tornar tangíveis tanto os objetos em si quanto tudo que se reflete neles: as sutis mudanças na luz da tarde, a poeira que se deposita nos objetos, a passagem do tempo que se faz visível na própria matéria das garrafas que reaparecem uma e outra vez, quadro após quadro, ano após ano...

Na história das artes visuais do século 20, Morandi ocupa um lugar especial como expoente destacado de uma linhagem de artistas (mas também escritores, músicos ou diretores de cinema) cuja obra se impõe, num mundo cada vez mais cacofônico e ruidoso, pela reiteração silenciosa, a parcimônia, a

simplicidade. A pintura de Alfredo Volpi, o cinema de Yasujiro Ozu ou a poesia de João Cabral de Melo Neto são exemplos de produções afins à de Morandi, em que as coisas se apresentam pelo que elas são, como se isso fosse simples. Afinal, como o artista disse uma vez ao seu amigo, o escritor italiano Giuseppe Raimondi, seus quadros são feitos das “mesmas coisas de sempre. Você as conhece. São sempre as mesmas. Por que deveria mudá-las? Funcionam bastante bem, você não acha?”.



Referência para **Ficções Sônicas 1: TREMORES**, 2021
Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

A sobreposição ou até colisão de planos narrativos e registros distintos é frequente na escrita da atriz, escritora e diretora de cinema e teatro Grace Passô (1980, Belo Horizonte, Brasil). Na peça *Vaga carne* (2016), por exemplo, a personagem principal é uma voz que ocupa o corpo de uma mulher. A ideia da existência de um âmbito autônomo da voz e da fala, potencialmente independentes do corpo, é bastante natural no universo de Passô, que tanto em sua escrita quanto no momento da interpretação (ou, poderíamos dizer aqui, da performance), recorre por vezes a registros outros da linguagem, feitos de neologismos, sons, glossolalias e a repetição obsessiva de poucas palavras até descolá-las de seu significado convencional.

“Escrever o que você mesma vai falar é de uma potência gigantesca. E ser pessoa negra torna minha prática autoral um modo de existir mais próximo da liberdade”, ela afirmou. Em 2020, a convite de Ana Kiffer (curadora do enunciado da 34ª Bienal que coloca em fricção as obras de Antonin Artaud e Édouard Glissant), Passô concebeu uma releitura da clássica peça radiofônica de Artaud, *Pour en finir avec le jugement de dieu* [Para acabar com o juízo de deus] (1947), apoiada no conceito de ficções sônicas desenvolvido pelo escritor britânico-ganense Kodwo Eshun, cuja obra mergulha na noção de um panorama musical afrofuturista.

Para *Ficções Sônicas 1: TREMORES* (2021), a imagem de um “rádio-poste” dá suporte a

um arquipélago sonoro que reúne geopoéticas do que se convencionou chamar de Brasil. Para Glissant, os arquipélagos são lugares que se encontram por meio de múltiplas territorialidades, se interconectam por imaginários que atravessaram os oceanos, e essa multiplicidade corresponde ao tremor imprevisível do todo-mundo. Em *Ficções Sônicas 1: TREMORES*, textos de Artaud colidem e se encontram com falas de um Brasil em tremor.

Things I Couldn't Forget No. 6 [Coisas que eu não conseguia esquecer nº 6], 2019

Vista da exposição, *Guan Xiao, Products Farming*, Bonner Kunstverein, 2019. Tubo de aço inoxidável, fibra de vidro, braçadeiras de alumínio, cinto de transporte, chumbo de mergulho, peso, cabo. Suporte: 280 cm; estatueta: 62 cm; tubo: 270 cm (altura total ajustável com cabo); elemento de fibra de vidro: 100×127×25 cm. Cortesia da artista; Kraupa-Tuskany Zeidler, Berlim; Antenna Space, Xangai; Bonner Kunstverein, Bonn, 2019. Foto: Mareika Tocha



O trabalho de Guan Xiao (1983, Chongqing, China) parte de sua própria experiência na internet e da maneira pela qual nossas percepções visuais e auditivas são redefinidas quando navegamos neste mundo de informações e imagens. Sua extensa coleção de imagens, paradas e em movimento, constitui frequentemente o ponto de partida de esculturas, vídeos e instalações nas quais a artista aproxima e sobrepõe fenômenos diversos seguindo uma lógica própria. Para ela, todos os elementos do mundo – vivos ou não vivos, imagéticos ou reais, naturais ou artificiais, artesanais ou industriais – são equivalentes em seu estado e devir, e parte de seu trabalho consiste em evidenciar essa paridade. “O passado primordial

e o futuro que ainda está por vir, ou pode nunca vir, são indistinguíveis”, diz a artista, para quem a única realidade que compartilhamos é o presente.

Em seus vídeos, Guan Xiao justapõe imagens encontradas na internet, aparentemente desconexas, e investiga a distinção entre elas e os objetos da vida real, negociando a disjunção entre o mundo físico dos objetos e a experiência virtual na tela. Suas expansivas instalações e montagens esculturais combinam elementos prontos e artesanais, muitas vezes assimilando mídias tradicionais ou técnicas manuais em obras que são projetadas no computador e produzidas com a ajuda de modelos digitais e tecnologias como a impressão 3D. Os estranhos

objetos escultóricos de Guan Xiao aludem a formas de vida alienígena ou futurísticas, sugerindo uma espécie de animismo. Marcadas pelo humor, pelo exagero e pelo absurdo, essas obras parecem propor algumas alternativas ficcionais sobre como habitar o planeta Terra em um contexto de grande influxo de informações e de tecnologias. A artista não nos leva a sólidas conclusões, mas abre a possibilidade de dúvida sobre nossas perspectivas a respeito do tempo, do espaço e das identidades.



Kanau'kyba [Caminhos das pedras], 2020
Instalação e animação. Dimensões variáveis. Cortesia do artista. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

Redes e raízes são elementos recorrentes nos desenhos, bordados, animações e escritos de Gustavo Caboco. Nascido em 1989 em Curitiba (PR, Brasil), o artista vivenciou sua identidade indígena nas palavras e gestos de sua mãe, Lucilene, que foi desterrada da comunidade Wapichana da terra indígena Canauanim (Roraima) aos dez anos de idade. Em 2001, Caboco acompanhou a mãe em seu primeiro retorno, e então viu se multiplicarem os vínculos com a cosmovisão e a história de luta de seu povo. A obra pluriforme e processual de Caboco se produz justamente nesses caminhos de retorno à terra, no fortalecimento das raízes com a terra e seus parentes, ecoando as vozes do povo Wapichana e dos entes a quem

eles sabem dedicar escuta, como as plantas, as pedras, as serras, os céus e os rios.

No livro *Baaraz Kawau* – “o campo após o fogo” em língua wapichana –, escrito e desenhado após o incêndio ocorrido no Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2018, Caboco cruza a história de uma borduna wapichana que estava na coleção do museu com as histórias de Casimiro Cadete, grande liderança de seu povo. Consumida pelo fogo, a borduna tinha a mesma idade de Casimiro quando este faleceu. Isso desencadeou em Caboco um fluxo de associações e reminiscências sobre a vida e as memórias indígenas, sistematicamente confrontadas pela exploração predatória que caracteriza a cultura ocidental. Na 34ª Bienal,

Caboco apresenta *Kanau'kyba* [Caminhos das pedras] (2020), uma proposição desenvolvida em conjunto com sua mãe, Lucilene Wapichana, e seus primos Roseane Cadete, Wanderson Wapixana e Emanuel Wapichana. O trabalho se deriva de um ateliê em deslocamento a partir de encontros com diferentes paisagens que conectam as pedras do céu às pedras da terra ancestral. Nessa jornada, a família Wapichana rememora os rastros das bordunas antigas para que as visões das bordunas presentes também possam caminhar.

Crutcher [Muleta], 2017-2019

Aço. 270 × 184 × 136 cm. Cortesia da artista.
Foto: Santiago Mostyn. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists



Hanni Kamaly (1988, Hamar, Noruega) desenvolve filmes, performances e publicações nos quais investiga como paradigmas coloniais – e seus resíduos – podem ser encontrados em monumentos públicos, discursos científicos e coleções de museus. A alienação do sujeito e a persistência de modelos coloniais convergem em obras que examinam a exposição museológica dos restos humanos ou a interpretação artística de máscaras ritualísticas. Os filmes de Kamaly são viagens nas quais embarcamos voluntariamente, levados pelo tom de voz que conecta as imagens mostradas com as coisas que já conhecemos, e com outras que nos surpreendem. Às vezes, os vínculos são inicialmente visuais, e a conexão feita por nossos

olhos é então explorada por um narrador paciente; em outros momentos, é o discurso lógico que costura os fragmentos de imagens apropriadas que continuam a fluir. Algumas vezes, objetos bem conhecidos e fotografias icônicas; outras, ainda, realidades imprevistas, ângulos desconhecidos, exemplos extremos de uma história que ainda precisa ser contada.

Na 34ª Bienal, Kamaly apresenta também outro segmento da sua produção, que consiste em esculturas que poderiam ser chamadas de abstratas. Frequentemente intituladas em homenagem a uma pessoa que foi vítima de violência estatal, essas esculturas são monumentos silenciosos. Feitas de tubos de metal, elas são pura estrutura: ossos, articulações,

ligamentos; nada poderia ser removido delas. Parafusos e marcas de solda são todos aparentes, revelando os mecanismos de construção das esculturas. Como criaturas alienígenas ou futuristas, elas se postam em pernas finas, quase suspensas, como se ainda estivessem incertas de querer pertencer a este tempo e lugar. Elas parecem nos observar sob tensão, frágeis e ferozes, enquanto olhamos para as formas definidas de metal frio e nos lembramos de outras histórias silenciadas pela violência institucionalizada.



Chronicles XV [Crônicas XV], 2012

Still do filme super-8 digitalizado, cor, mudo. Único. 3'28". Cortesia da artista, Rodeo, London/Piraeus; Casey Kaplan, NY; Maximo Minini Gallery, Brescia. Participação na 34ª Bienal apoiada por: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

A obra de alguns artistas possui um tom próprio, único, que os torna imediatamente reconhecíveis. No caso de Haris Epaminonda (1980, Nicósia, Chipre), esse tom caracteriza suas colagens, seus vídeos e filmes, os livros de artista e ainda os elementos que confluem em suas instalações, sempre cuidadosamente organizadas. Nelas, aparecem com certa frequência objetos simples e de beleza atemporal, como vasos e tigelas, e esculturas de uma leveza que as torna quase etéreas. Esses elementos são dispostos sobre, perto ou atrás de bases, num equilíbrio extremamente consciente de si mesmo, de onde nada poderia ser retirado sem alterar profundamente o sentido do todo.

Tudo é importante no trabalho de Epaminonda, inclusive ou principalmente os espaços, os vazios, os restos: “Considero o espaço expositivo como parte do trabalho – não só as áreas ocupadas, mas também os espaços vazios, o ritmo, as distâncias”, ela diz. É nessa capacidade de deslocar o olhar do observador, de levá-lo a enxergar o que parecia, até então, irrelevante, que pode ser identificada uma qualidade distintiva do trabalho de Epaminonda. Os breves filmes que compõem a série *Chronicles* [Crônicas], filmados em lugares distintos ao longo de vários anos, podem ser vistos como um índice, programaticamente disperso e contudo coerente, de narrativas possíveis, suspensas: os números de página de

um livro, pequenas esculturas antigas contra fundos coloridos, os galhos de uma árvore que se movem ao vento, deixando passar por vezes a luz do sol, uma palmeira solitária contra o céu azul... Para o trabalho comissionado para a 34ª Bienal, *Grids* [Grades] (2021), Epaminonda mergulhou no imenso arquivo de fotografias em 35 milímetros que ela vem construindo desde 1997. Guiada por sua intuição, Epaminonda coloca esses trabalhos em relação, identificando e tornando quase tangíveis as forças de atração que, invisíveis, operam no mundo.



Single Copy 副本人 [Cópia única], 2019
Instalação de vídeo com escultura. 21'17". Cortesia do artista

Hsu Che-Yu (1985, Taipei, Taiwan) elabora modos de acessar memórias individuais, familiares e coletivas. Para isso, utiliza recursos que vão desde depoimentos e reencenações até a construção de simulacros de documentos para o que, de outra forma, existiria apenas como reminiscência. Muitas vezes, ele conduz o possuidor de uma lembrança de volta ao lugar em que o acontecimento original teria ocorrido, ou então envolve essa pessoa em alguma forma de simulação de uma situação passada. Frequentemente ele elabora – ou pede que um colaborador escreva – um texto ensaístico sobre apontamentos que o espectador nunca saberá se são ficcionais ou não, e em que medida. Recorre também a recursos

de animação digital e renderização tridimensional, assim como combina procedimentos forenses usados pela polícia com recursos jornalísticos de composição de imagens narrativas para noticiar crimes. Em todos os casos, Hsu Che-Yu evita disfarçar os artifícios que emprega, preferindo assumi-los como forma e conteúdo de cada obra.

Single Copy 副本人 [Cópia única] (2019) é um vídeo ensaístico que perscruta as memórias de Chang Chung-I, que nasceu imbricado ao seu irmão siamês Chang Chung-Jen, em Taiwan, em 1979, durante a vigência da lei marcial que mantinha a região sob rígido controle e numa frágil e tensa autonomia em relação à República Popular da China. A separação desses

irmãos foi televisionada para toda Taiwan e interpretada como uma metáfora da separação geopolítica de uma nação. Antes da cirurgia, os médicos tentaram tirar um molde em silicone de seus corpos unidos, mas foi impossível porque os bebês não ficavam parados. Hsu Che-Yu trabalhou com Chang Chung-I – que se tornou ator e cresceu como uma celebridade – procurando recontar sua vida, ao mesmo tempo que produzia um modelo tridimensional por fotogrametria e um molde em fibra de vidro de seu corpo. Essa obra é uma cooperação com sua colaboradora de longa data, a roteirista Chen Wan-Yin.

Jacqueline Nova

PIANO

The image shows a handwritten musical score for piano. At the top left, it says "PIANO". The score consists of several staves with various annotations and diagrams. The first staff has a treble clef and a key signature of one flat. Below it, there is a diagram of a piano keyboard with a box around the 8th key, labeled "8º CLUSTER HVY DENSO". To the right, there is a diagram of a piano's internal strings with arrows pointing to them, labeled "RASPAR CUERDAS GRAVES (ENTORCHADAS) CON OBJETO DE MADERA PEDAL". Below this, there is a diagram of a piano's internal frame with a downward arrow labeled "(GOLPE EN LA CAJA INTERIOR)". The next staff has a treble clef and a key signature of one flat, with a downward arrow labeled "GOLPE SOBRE CUERDAS (MANO ABIERTA) PEDAL". To the right, there is a diagram of a piano's internal frame with a downward arrow labeled "DEJAR CAER OBJETO DE MADERA SOBRE CUERDAS". Below this, there is a diagram of a piano's internal frame with a downward arrow labeled "PIZZ. SOBRE FRECUENCIA ALTA". To the right, there is a diagram of a piano's internal frame with a downward arrow labeled "INTENSIDAD VARIABLE".

HK70, 1970

Partitura. Cortesía: Centro de Documentación Musical, Biblioteca Nacional de Colombia; Ana Romano G.; Festival En Tiempo Real

Jacqueline Nova (1935, Gante, Bélgica – 1975, Bogotá, Colômbia) é pioneira da música eletroacústica na Colômbia e uma das mais importantes compositoras experimentais da América Latina no século 20. Filha de mãe belga e pai colombiano, mudou-se para Bucaramanga (Colômbia) ainda na primeira infância, iniciou sua educação musical aos sete anos e, aos vinte, mudou-se para Bogotá, onde ingressou no Conservatório da Universidade Nacional em 1958. Nova contribuiu para quebrar a tradição que confinava a mulher aos papéis de intérprete ou de musa, tornando-se a primeira mulher formada em composição musical na Colômbia e iniciando uma profunda pesquisa sobre o uso de novas tecnologias na

música. Entre 1967 e 1969, estudou no proeminente Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM), do Instituto Torcuato di Tella, em Buenos Aires (Argentina), onde teve contato com importantes compositores de vanguarda.

Ao retornar à Colômbia, em 1969, Nova militou pela música de vanguarda em seu país e teve importante atuação como agente cultural em um contexto repressivo, tornando-se uma referência para compositores interessados na escrita musical contemporânea. Em algumas de suas produções dessa época, ela mesclou ruído eletrônico, instrumentos orquestrais e vozes indígenas, criando uma música híbrida e que revisa radicalmente as

normas musicais. É o caso de *Creación de la tierra* [Criação da terra] (1972), provavelmente sua obra mais conhecida, na qual a compositora entrelaça o interesse pelas transformações eletrônicas da voz com a busca por uma ideia quase mítica de ancestralidade. Nova incorpora na composição cantos da etnia indígena colombiana U'wa sobre a criação da terra e os distorce e modifica eletronicamente, de certa forma aludindo à impossibilidade de uma tradução ou apropriação linear de uma cultura por outra.

A versão de *Creación de la tierra* apresentada na 34ª Bienal foi concebida por Ana Romano G.



A guerra dos Kanaimés, 2020 (série)

Acrílica e caneta Posca sobre tela. 110 x 145 cm (cada). Cortesia do artista. Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

Nascido na região hoje demarcada como a Terra Indígena Raposa Serra do Sol, Jaider Esbell (1979, Normandia, RR, Brasil) é um artista e escritor Macuxi. Desde 2013, quando organizou o I Encontro de Todos os Povos, Esbell assumiu um papel central no movimento de consolidação da Arte Indígena Contemporânea no contexto brasileiro, atuando de forma múltipla e interdisciplinar, combinando o papel de artista, curador, escritor, educador, ativista, promotor e catalisador cultural. Em sua primeira obra literária, *Terreiro de Makunaima – mitos, lendas e estórias em vivências* (2010), Esbell se identifica como neto do demiurgo e incentiva a reapropriação do mito pelos indígenas, considerando que, na cultura

macuxi, *Makunaimi* é um dos “filhos do Sol”. *Makunaimi* é o criador de todas as naturezas e, quando seu mundo beirava a extinção, cortou a árvore Wazak’á devolvendo a vida para sempre, portanto muito diferente do herói sem nenhum caráter de Mário de Andrade.

Combinando pintura, escrita, desenho, instalação e performance, seu trabalho entrelaça mitos indígenas, críticas à cultura hegemônica e preocupações socioambientais, derivando ora para o âmbito poético, ora para o posicionamento mais claramente político e ativista. *A guerra dos Kanaimés* (2019-2020) é uma série de pinturas realizadas por Esbell para o contexto da 34ª Bienal. Em uma sucessão de cenas alegóricas, o artista evoca a ideia

dos Kanaimés – usualmente descritos como espíritos fatais, que provocam a morte de quem os encontra – e a projeta sobre os conflitos contemporâneos vividos pelo povo Macuxi e por seus parentes, constantemente atacados por ofensivas oficiais e extraoficiais que visam explorar predatoriamente suas terras. Dependendo de suas alianças, os Kanaimés podem ser entendidos como protetores ou predadores. Em um contexto marcado por ameaças diretas e veladas, em que muitas vezes o que mata é apresentado como se fosse um remédio, Esbell repensa a presença concreta desses espíritos na vida e na luta do povo Macuxi.



I See Red: Herd [Eu vejo vermelho: rebanho], 1992

Técnica mista sobre tela. 152,4 × 381 cm. Coleção Garth Greenan Gallery, Nova York. Cortesia da artista e Garth Greenan Gallery, Nova York

Nascida na Missão Indígena de St. Ignatius, Jaune Quick-to-See Smith (1940, Reserva Flathead, Montana, EUA) é membro da Confederated Salish and Kootenai Indian Nation. Cresceu em constante deslocamento ao acompanhar seu pai, que viajava trabalhando como treinador de cavalos. Seu estudo formal como artista foi longo e descontínuo, sendo constantemente interrompido por necessidades financeiras ou por preconceitos de classe, raça e gênero. No final da década de 1970, sua obra conquistou espaço justamente por confrontar os padrões eurocêntricos e formalistas do circuito oficial da arte e, desde 1980, sua prática artística tem sido entremeada por atuações como curadora, educadora e articuladora

cultural, em um esforço de grande impacto na luta por reconhecimento da arte indígena americana.

Quick-to-See Smith adentrou o campo da pintura moderna e os debates sobre cultura e linguagem fomentados pela arte pop, e subverteu o modo enunciativo desse repertório ao empregá-lo como catalisador dos cortes e relações entre, por um lado, culturas e saberes indígenas e, por outro, o modelo de consumo e silenciamento das diferenças impregnado na sociedade estadunidense. Ora próxima da colagem, ora do palimpsesto, sua pintura promove sobreposições de sistemas de representação e modos de compreender o mundo, provocando choques que podem ter efeito crítico, irônico

ou enigmático. Muitas vezes, a leitura imediata de um símbolo ou de uma frase empregada por Quick-to-See Smith é desafiada pelo modo como ela é recoberta por camadas de tinta ou como se combina com elementos associados a outras simbologias e discursos.



Performance drawing from *The Shape, The Scent, The Feel of Things* [Desenho de performance *A forma, o cheiro, a sensação das coisas*], 2008
Acrílica sobre papel. 272×560 cm. Cortesia da artista e Gladstone Gallery, Nova York e Bruxelas

Joan Jonas (1936, Nova York, EUA) é uma artista pioneira da videoarte e da performance. Nos anos 1960, atuando frequentemente em sintonia e colaboração com artistas, músicos e performers da cena nova-iorquina, Jonas desenvolveu um estilo único, no cruzamento entre performance, desenho, ação e vídeo, no qual podem confluir elementos místicos ou ritualísticos e onde se misturam gestos teatrais, coreografados e do cotidiano. No filme *Wind* [Vento] (1968), por exemplo, registro de uma ação realizada numa praia de Long Island em um dos dias mais frios do ano, Jonas mostra os esforços de um grupo de performers para executar uma coreografia apesar da baixa temperatura e, principalmente, do forte

vento. Em uma combinação de movimentos ora banais, ora enigmáticos, que transitam entre coreografia, cerimônia e improvisação, os dançarinos lutam contra o vento, que se impõe violentamente sobre os seus corpos.

Wind é parte de uma série de performances realizadas no final dos anos 1960 em espaços externos – naturais, como neste caso, ou também industriais – nos quais Jonas introduz o uso de espelhos, máscaras e outros adereços. Por meio do uso do espelho, em particular, a artista iniciou já nessa época a prática de criar duplos e personagens que podem ser considerados autênticos alter-egos. Nas décadas seguintes e até hoje, Jonas seguiu experimentando com a sobreposição de camadas de

tempo descontínuas, multiplicando as imagens em planos narrativos combinados e por vezes antitéticos, dando vida a grandes instalações imersivas. O desenho continua sendo um elemento central na maioria dessas performances/instalações, sendo os animais o seu tema mais recorrente. Se por um lado a presença dos animais reforça uma relação quase mística com a natureza, como no caso dos *Snake Drawings* [Desenhos cobra] incluídos na 34ª Bienal, ela também reflete o envolvimento ambientalista da artista, que nos últimos anos tem se engajado ativamente, em particular, em prol da salvaguarda dos oceanos.



Jota Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi

2021: Spell to Become Invisible [2021: Feitiço para ser invisível], 2019

Registro de performance. Nothing Gets Organized, Johannesburgo, África do Sul. Cortesia das artistas

Jota Mombaça (1991, Natal, RN, Brasil) define-se como “bicha não binária, nascida e criada no Nordeste do Brasil”. Mombaça experimenta formas de escrita intensamente ligadas a sua possibilidade de enunciação por seu corpo e sua voz. De modo análogo e complementar, cria performances e vídeos que são em si mesmos exercícios de escrita desdobrada no tempo e no espaço. Suas produções expõem as políticas de morte e de silenciamento às quais foram submetidos os corpos racializados ao longo da história colonial e refletem sobre a sua perversa reiteração no presente e mesmo no futuro, que pode também ser capturado como mais um privilégio de classe, gênero e raça. Apesar de sua consciência da violência,

Mombaça evita reafirmá-la como signo primeiro em uma representação de si. Mais ainda, procura romper com a própria lógica representacional dos sujeitos e dos grupos como matriz de entendimento e segregação implantada pelo olhar colonial.

Tendo escrito em 2019 um conto chamado “Veio o tempo em que por todos os lados as luzes desta época foram acendidas”, Mombaça vem questionando a luminosidade e a transparência como valores eminentemente positivos, dado o modo como instâncias de poder as impõem como sinônimos de vigilância, exclusão e autoritarismo. Em sentido contrário, tem discutido o papel do segredo, da opacidade e da escuridão como recursos de proteção e mesmo

de comunicação. *2021: Spell to Become Invisible* [2021: Feitiço para ser invisível] é uma obra em processo, iniciada por Mombaça e Musa Michelle Mattiuzzi em 2019, no contexto do projeto *Ecos do Atlântico Sul*. Imaginada como uma profecia ou um feitiço, *2021* acontece em diferentes etapas performáticas. Mombaça e Mattiuzzi reúnem-se para ler e discutir textos em um processo de estudo em que escrevem citações e elaborações em grandes folhas de papel; nesse momento, não há audiência, que só convocam para a etapa seguinte, quando leem em voz alta as sentenças e imediatamente as rasuram, em um processo de desenho e oralidade em que convergem compartilhamento e proteção.



Voice 10 [Voz nº 10], 2019
Impressão hat. 152,5×213,3 cm. Cortesia da artista

Impressas laboriosamente em papel *hanji* – material artesanal oriundo da tradição coreana –, as fotografias de Jungjin Lee (1961, Seul, Coreia do Sul) convidam a olhares prolongados, muito distintos do regime de consumo instantâneo da imagem fotográfica que se tornou hegemônico nas mídias contemporâneas. Ampliadas em grande escala, suas imagens são definidas tanto pelo que retratam quanto pela maneira como o grão do filme fotográfico preto e branco se funde com a massa densa do papel, resultando em uma riqueza de informações visuais e táteis rara na fotografia contemporânea. *Voice* [Voz] (2018-2019) é um dos desdobramentos mais recentes da reflexão de Lee sobre o tempo na

paisagem e na fotografia. Nessa série como um todo, e especialmente nas quatro fotografias apresentadas na 34ª Bienal, as paisagens fotografadas parecem organizar-se conforme o enquadramento, como se fossem elas que se moldassem pelo limite do campo fotográfico. Essa característica, somada à densidade das texturas gráficas e à clareza sintética das composições, faz de cada fotografia um fenômeno visual complexo, ainda que silencioso.

Na série *Buddha* [Buda] (2002), Lee realiza uma coleção de retratos de estátuas budistas na Tailândia. Esses artefatos acumulam marcas da passagem do tempo e se equilibram entre manterem sua figura reconhecível e fundirem-se ao espaço em que se encontram. Seria

possível tratá-las como ruínas em dissolução, mas a artista escolhe contribuir para a reconstituição de seu sentido de eternidade após a morte. Para isso, captura uma vista frontal de cada silhueta e a transfere para o papel artesanal, sobre o qual ela aplica manualmente tinta e a emulsão fotossensível, e então conduz o processo de ampliação, em que pode enfatizar e transformar luminosidades, contrastes e texturas registrados pela película fotográfica.



Registro de **Estandarte do Jacuípe XXXIII**, 1982
Fotografia. Gurunga, Rio Jacuípe, em 1983. Cortesia do artista

Para estudar arquitetura, Juraci Dórea (1944, Feira de Santana, BA, Brasil) mudou-se na década de 1960 de Feira de Santana para Salvador, onde testemunhou a intensa produção cultural resultante do encontro entre a atitude experimental vanguardista e a vivência singular de um território de matriz afro-brasileira. Formado, Dórea retornou a sua cidade natal, sede da região metropolitana Portal do Sertão. A partir daí, construiu uma obra coesa, que gradualmente fez convergir linguagens visuais contemporâneas com raízes e tradições sertanejas, criando uma poética própria. Seus *Estandartes do Jacuípe* (1975), por exemplo, são composições abstratas ritmadas e simétricas feitas com couro de boi tratado e costurado

com os mesmos processos comuns na produção de selas e vestimentas dos vaqueiros.

Na década de 1980, a vinculação telúrica de Dórea ganhou outra ordem de grandeza. Após iniciar seu *Projeto Terra* (1982-em curso), apresentado também na 19ª Bienal, realizada em 1987 com curadoria geral de Sheila Leirner, ele não apenas assimilaria saberes artesanais sertanejos, mas viajaria ao interior do sertão baiano para implantar suas obras naquela paisagem, muitas vezes valendo-se dos próprios materiais encontrados nos campos e pastos. Com isso, invertia-se o processo de circulação da arte naquele contexto: o público prioritário de sua obra deixava de ser o visitante urbano das instituições culturais e passava a ser

composto pelas populações sertanejas, transformando o sertão em um museu a céu aberto e inserindo a arte no fluxo comum da vida. Os registros em fotografias, filmes, relatos e textos produzidos nesse contexto documentam não só a trajetória criativa de Dórea como também inúmeros choques e rearranjos entre concepções de arte, linguagem e território.



Notebook 10, Childhood of Sanbras [Caderno 10, infância de Sanbras], 2021

Papel, estrutura de arame, argamassa e acrílica. 15 × 19 cm. Cortesia da artista. Foto: © Soul. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris e Ministère de la Culture – DAC Guadeloupe

Para adentrar a produção recente de Kelly Sinnapah Mary (1981, Guadalupe), é frutífero começar por *Cahier d'un non retour au pays natal* [Caderno do não retorno ao país natal], uma série de instalações, pinturas, tapeçarias e objetos que ela iniciou em 2015. Esse título sugestivo, que faz referência ao mais importante poema do martinicano Aimé Césaire, sintetiza muito de sua produção desde então. Se o poema de 1939 já lidava com a diáspora e o colonialismo, constituindo uma das bases para a formulação do movimento chamado *négritude*, Sinnapah Mary sublinha a impossibilidade do retorno em resposta à sua própria origem. Seus antepassados vieram da Índia para Guadalupe no século 19 em decorrência

de um acordo proposto pelo governo francês, que visava reabastecer sua colônia com mão de obra após a abolição da escravidão. Muitas famílias que atravessaram os oceanos nesse momento acreditaram que cumpririam um período predeterminado de contrato, mas poucas tiveram condições de retornar a seu país e acabaram constituindo um novo capítulo diaspórico nas ilhas caribenhas.

Identificando-se como parte dessa história, Sinnapah Mary coleta retalhos de lembranças (suas ou emprestadas de suas leituras), reunindo-as por justaposição e sobreposição. Tais lembranças podem ter a feição de ilustrações de contos de fada europeus e histórias bíblicas, fazer referência a rituais hindu com

oferendas animais, emular a densidade da floresta caribenha, ou sugerir associações com uma infância cercada de ameaças. Em suas pinturas, frequentemente a pele dos personagens aparece impregnada de folhas de plantas, como é o caso de Sanbras, uma menina que deseja fugir da sociedade atual para criar um pequeno ecossistema ocupado principalmente por crianças, inspirada em um conto do autor caribenho Chris Cyrille.



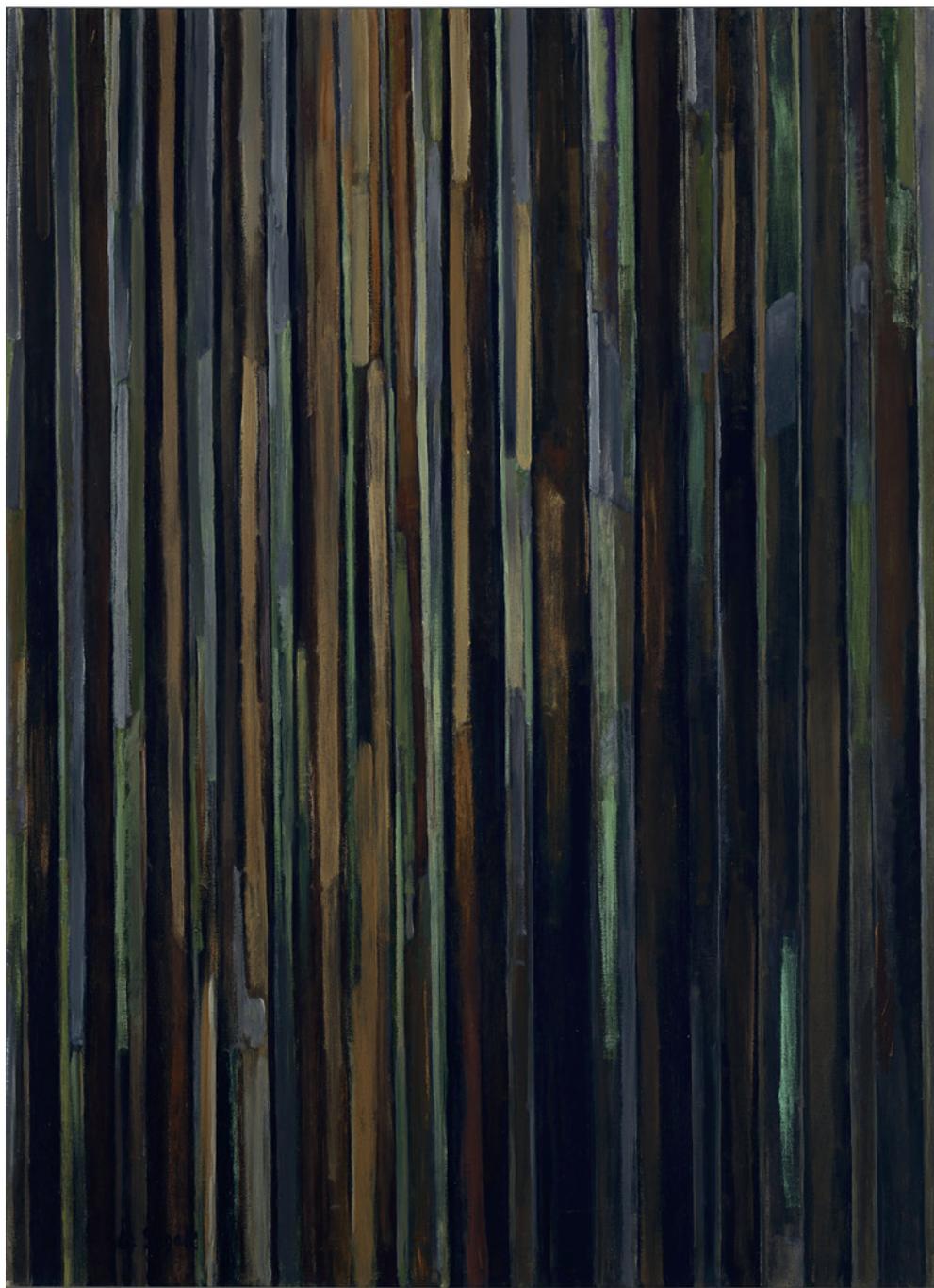
Abstracted/Family [Abstraído/família], 2019

Formato: filmar, atuar, pintar, expressar, escrever, cozinhar, falar, cavar, comer, etc. Elementos: filmes, pinturas, fotografias, rádio, nota do artista, crédito final, mesa, cadeiras, etc. Still do filme. 102' aprox. O projeto foi co-comissionado pela Trienal de Aichi 2019 e pelo Museu de Arte de Cingapura para a Bienal de Cingapura 2019, também apoiado pelo ASO GROUP. Cortesia do artista, Vitamin Creative Space, Guangzhou, Aoyama Meguro, Tóquio

Através de proposições aparentemente simples, Koki Tanaka (1975, Mashiko, Tochigi, Japão) convida os participantes de suas ações a criarem algo inesperado, que requer que eles revejam seus gestos habituais. É assim na série de obras concebidas e produzidas em resposta ao terremoto e ao tsunami seguidos pelo desastre nuclear de Fukushima, em março de 2011, como forma de elaborar livremente o acontecimento. Para o artista, sua obra buscava capturar o momento utópico que segue o desastre, no qual as pessoas “não sentem compaixão pelo outro, mas simplesmente compartilham com os outros suas incertezas, e começam a se ajudar para superar essa incerteza”.

Sensações e reações análogas podem ser provocadas também por episódios banais ou insólitos, e não apenas por eventos potentemente traumáticos. De fato, em seu trabalho, Tanaka opera quase sempre numa escala que poderíamos definir como “micro”, lidando com o cotidiano das pessoas comuns que ele convida a participar de suas ações e propostas. Para além do otimismo de fundo das obras, que deixam vislumbrar uma sociedade mais compreensiva e empática, na qual as relações interpessoais são fundadas no diálogo e na disposição à escuta, o trabalho de Tanaka não deve ser considerado pacificado ou simplista, ao mostrar também as falhas dos processos que ele propõe, seja por conflitos de egos,

incompatibilidades pessoais ou atritos gerados pela convivência. Em alguns casos, como em *Abstracted/Family* [Abstraído/família] (2019), essas idiosincrasias transcendem os personagens convocados por Tanaka e se tornam análises amplas e profundas da sociedade contemporânea. O artista reflete sobre a dificuldade da sociedade japonesa em aceitar qualquer tipo de miscigenação racial e cultural, mas a instalação é evidentemente metonímica: conflitos e tensões análogos aos que ele descreve são amplamente difusos no mundo contemporâneo, marcado por uma polarização crescente e por conflitos identitários cada vez mais dramáticos.



Floresta crepuscular, 1956

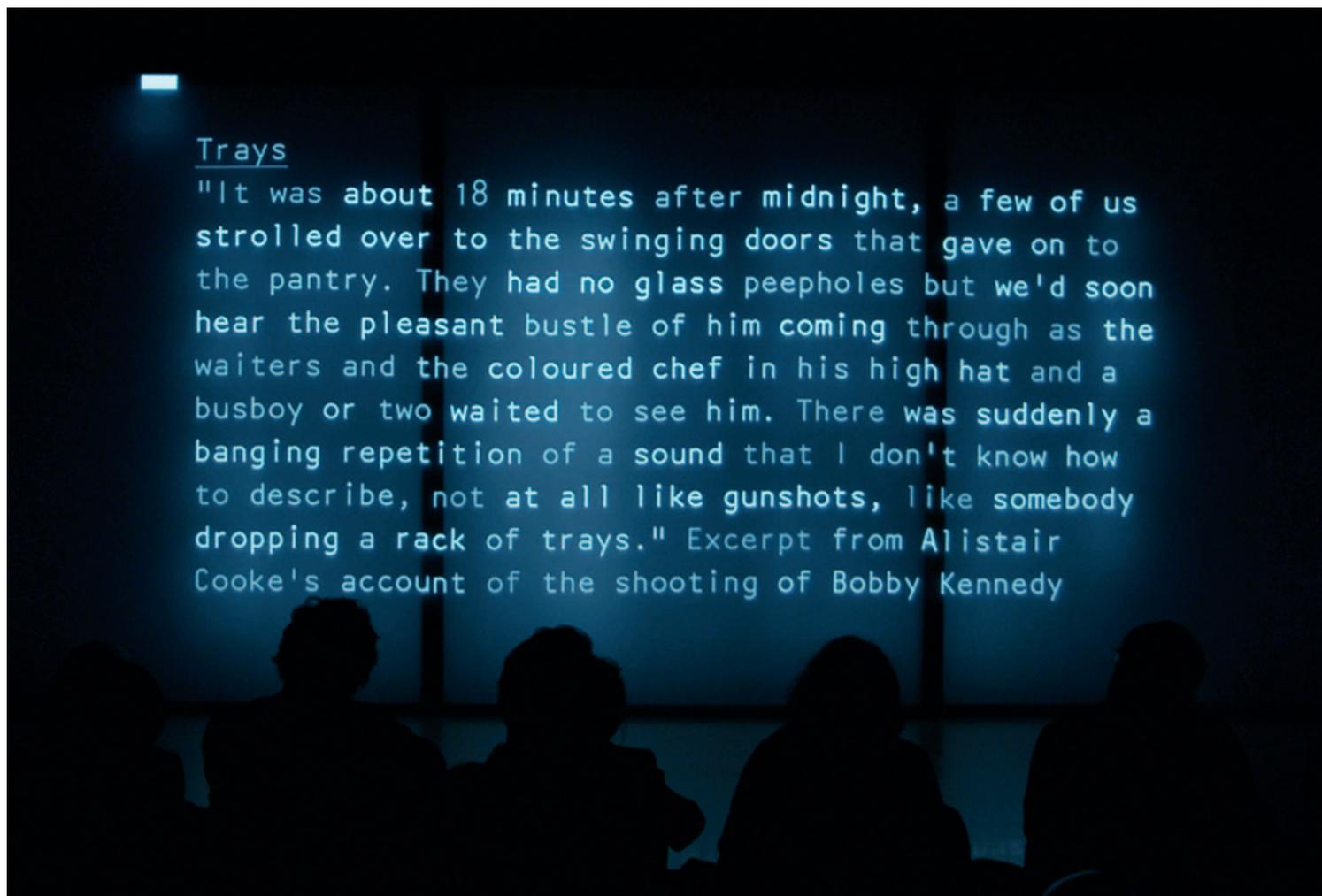
Óleo com areia sobre tela. 131×97,5 cm. Coleção Museu Lasar Segall – IBRAM / Ministério do Turismo

Nascido em 1889 em Vilnius, Lituânia, e falecido em São Paulo, SP, em 1957, Lasar Segall viveu entre 1906 e 1923 na Alemanha, onde realizou seus estudos acadêmicos. Tendo conhecido a miséria social desde sua infância, Segall vinculou-se em 1914 ao expressionismo, aliando experimentação formal e o propósito humanista de retratar sujeitos diretamente impactados pela guerra, pela pobreza e pelo exílio – ambos esses compromissos se mantiveram constantes em toda a sua trajetória, a despeito das mudanças de contexto e abordagem estética. Tendo realizado a primeira exposição de viés modernista da cidade de São Paulo em 1913, Segall mudou-se em definitivo para o Brasil em 1923. Após ter sido

praticamente ignorado em sua primeira visita, foi recebido com maior interesse e interlocução em seu retorno, pois encontrou o movimento modernista ligado à Semana de 1922 em plena jornada antiacademicista. Em solo tropical, tomou como desafio relacionar sua produção com a flora, a fauna, a sociedade e a luminosidade locais: sua paleta modificou-se com o acréscimo de vermelhos, ocre terrosos e verdes amarelados. Anos depois, durante o holocausto, impôs a si próprio o imperativo ético de refletir a barbárie e mergulhou em um cromatismo de baixa saturação.

Dentre suas últimas obras, destaca-se a série das *Florestas*, obtidas pela densa justaposição de faixas verticais ritmadas. Nelas,

raramente há indicação do céu, de folhas ou do solo. O recorte pictórico coloca-se no nível dos troncos esquematizados e cabe à gama de cores evocar o aspecto naturalista de cada cena. Tampouco há, como houve nas obras que Segall produziu ao chegar ao Brasil, signos que explicitem o caráter tropical dessas florestas – elas parecem combinar o aspecto de preenchimento e impermeabilidade encontrado nos trópicos com temperaturas cromáticas e reminiscências atmosféricas das florestas europeias que Segall representou em sua juventude, talvez reavivadas pela paisagem de Campos do Jordão, onde adentrava as florestas e matas para desenhar e pintar.



After SFX [Pós-efeitos sonoros], 2018

Vista da instalação. Tate Modern, Londres. Foto: Jarred Alterman. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council

Lawrence Abu Hamdan (1985, Amã, Jordânia) se considera um “ouvinte particular” [*private ear*]. Sua pesquisa muitas vezes se dá em torno de investigações minuciosas e articuladas do ruído e da fala, ou mesmo do silêncio, no intuito de destacar sua importância nas sociedades contemporâneas e, mais especificamente, sua natureza profundamente política. Originalmente inspirado pela música, Abu Hamdan se tornou cada vez mais interessado pelo som e pela voz enquanto meios e testemunhos da violência e da injustiça, construindo coerentemente um conjunto de trabalhos em que as vozes emergem como ferramentas eminentemente políticas, ideais para uma análise da sociedade contemporânea como um todo e

mais especificamente das relações de poder e de dominação. Para Abu Hamdan, a língua é constantemente ouvida, transformada e manipulada pelas estruturas políticas e sociais em posições de poder. Através de vídeos, documentários em áudio, instalações e oficinas, o artista leva o uso da fala pelas estruturas sociais e políticas a seus limites mais estritos.

Ao mesmo tempo, o artista também experimenta os limites que convencionalmente definem o que é uma obra de arte. Sua análise de falas e sons gravados já foi usada como evidência em investigações judiciais, ajudando inclusive a revelar episódios de abuso, violência e repressão. Na 34ª Bienal, Abu Hamdan apresenta uma nova versão de *After SFX*

[Pós-efeitos sonoros] (2018), um vídeo e uma instalação sonora derivados da performance homônima, descritos pelo artista como uma “ruidosa cacofonia de objetos, uma lista em *loop* de detritos acústicos e memórias sonoras de violência, inseparável do som do cinema”, que enfatiza como as nossas memórias sônicas são um ato profundamente cultural e mediado.

Lee “Scratch” Perry



Vista de instalação em Haus zur Liebe, Schaffhausen, 2018. Instalação composta por colagem sobre tela. Cortesia: suns.works e o artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: COINCIDÊNCIA – Um programa da Fundação suíça para a cultura Pro Helvetia

Lee “Scratch” Perry (1936, Kendal, Jamaica) é muito conhecido como um ícone musical de sua Jamaica natal. Produtor visionário e inovador, ele contribuiu significativamente para a expansão da cena da arte musical jamaicana entre as décadas de 1960 e 1970. Durante esses anos, muitos músicos importantes foram produzidos e gravados no Black Ark, o estúdio de gravação construído em 1973 por Perry nos fundos da casa de sua família em Kingston. A história do reggae, do dub e até mesmo do hip-hop não pode ser contada sem mencionar a frenética e inovadora produção de Perry, nem separada das narrativas mais amplas da diáspora africana, em suas idas e voltas através do Atlântico. Por volta de 1979, Perry começou a cobrir

todo o Black Ark com desenhos e garatujas incompreensíveis, em certa medida antecipando algumas de suas instalações e obras de arte posteriores. O estúdio foi fechado alguns anos depois (ou incendiado, segundo alguns), e Perry levou uma vida nômade antes de se mudar para o interior da Suíça, onde vive até hoje.

Ao longo dessas décadas, Perry desenvolveu uma prática artística que compartilha com sua produção musical o interesse por alcançar harmonias e abalar sensibilidades. Desenhos, pinturas e textos são agrupados nas paredes de seu estúdio, ou em capas de discos de vinil, e mais tarde se tornam peças autônomas e independentes. Perry cria assim um universo

idiossincrático, atravessado por influências sincréticas que vão de figuras católicas ao Obeah, um sistema de práticas espirituais e de administração da justiça desenvolvido por africanos ocidentais e caribenhos escravizados, assim como referências explícitas às espiritualidades da África Ocidental, como Akan. A obra de Perry perpassa diferentes gêneros ao entrelaçar palavras escritas, imagens, espelhos, fotografias e objetos apropriados, entre outros elementos que com frequência são também cortados, queimados ou pintados.



Operativo: “Pacem in terris”, adaptação da peça de León Ferrari *Palabras ajenas* [Palavras alheias], dirigida por Pedro Asquini, Teatro Larrañaga, 1972. Arquivo Adriana Banti

O trabalho de León Ferrari (1920-2013, Buenos Aires, Argentina) é movido pelo desejo de desmascarar a história da violência ocidental, do autoritarismo e dos mecanismos da construção do poder. Ao longo de uma carreira de várias décadas, Ferrari investigou e delatou as relações entre forças militares, políticas e religiosas na constituição das normas e do imaginário social. A produção de Ferrari transita entre distintas linguagens e inclui desenho, caligrafia, *assemblage*, escultura, instalação e vídeo, recorrendo frequentemente à ironia para questionar os valores que permeiam as diversas instituições (Governo e Igreja, em primeiro lugar) que definem boa parte das sociedades ocidentais.

Em *Palabras ajenas* [Palavras alheias], publicado em 1967 pela editora argentina Falbo, Ferrari realiza uma espécie de “colagem literária” – como ele mesmo a definiu – composta por trechos extraídos de livros de história, de literatura, da Bíblia e, principalmente, da imprensa escrita (revistas e jornais nacionais e telegramas de agências estrangeiras). O episódio catalisador do trabalho foi a Guerra do Vietnã, que havia se intensificado em 1965. Ferrari condenava o modo como a imprensa manipulava o horror e o sofrimento humanos, anulando o pensamento crítico e superexpondo o público a imagens chocantes. Em *Palabras ajenas* há um extenso diálogo entre personagens como Adolf Hitler, o papa

Paulo VI, Deus, o presidente estadunidense Lyndon B. Johnson e correspondentes de guerra, jornalistas locais, militares, profetas e assessores políticos. O objetivo de Ferrari foi coletar os discursos de quem constituiu o pensamento ocidental e tirá-los de seu contexto para confrontá-los, ressaltando as atrocidades e as mensagens de violência camufladas na retórica política e religiosa.



Monument for the Native Societies of South America [Monumento às sociedades nativas da América do Sul], 1978–1982

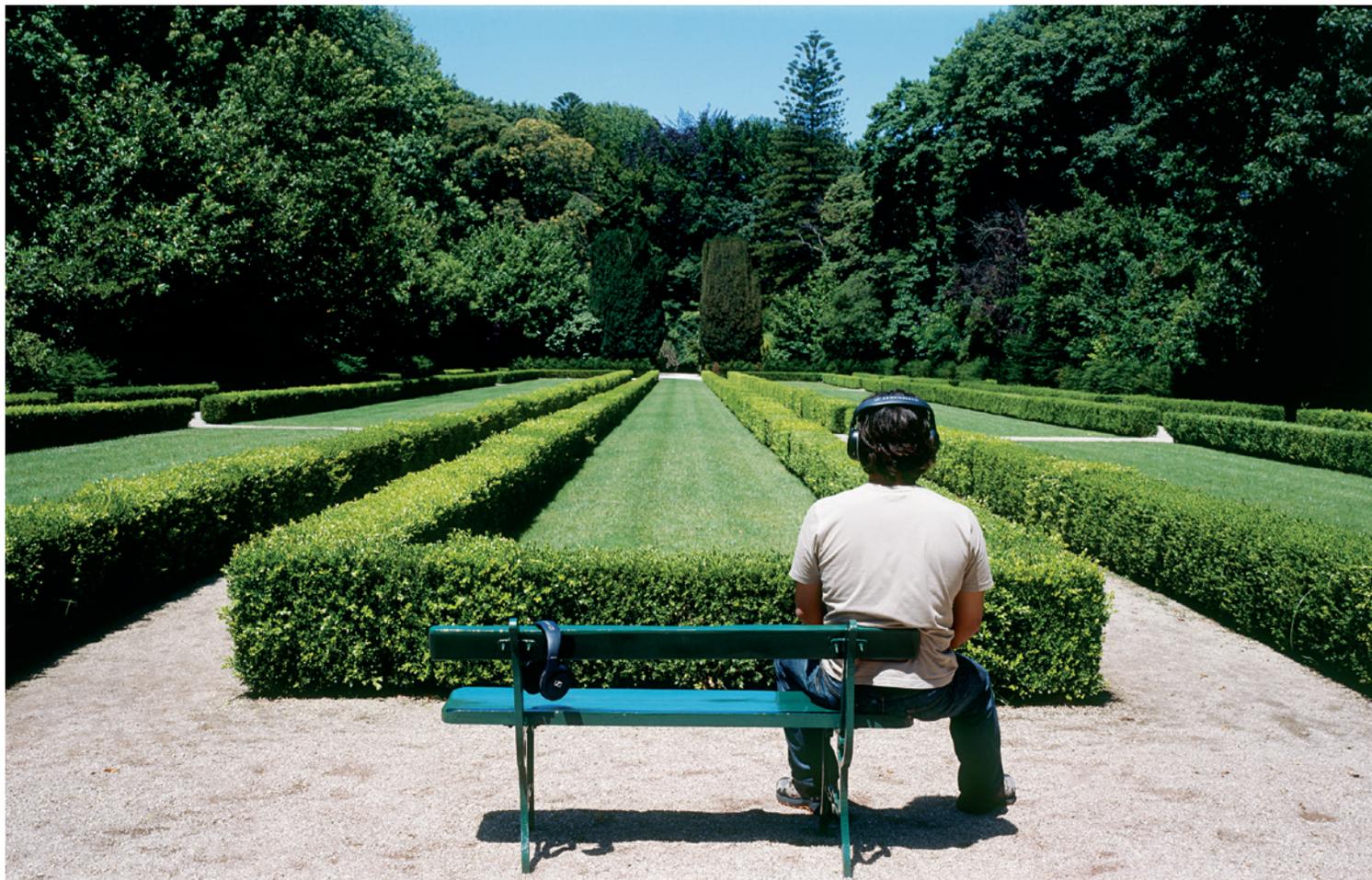
Pintura de parede site specific. Dimensões variáveis. Apresentada na documenta 7, Kassel, Alemanha, 1982. Cortesia: Lothar Baumgarten Studio e Marian Goodman Gallery, Nova York. Foto: Nic Tenwiggenhorn

Lothar Baumgarten (1944, Rheinsberg, Alemanha – 2018, Berlim, Alemanha) herdou seu conhecimento dos métodos e estética etnográficos, assim como seu interesse pela relação europeia com os povos e as culturas indígenas, de seu pai antropólogo. Ao mesmo tempo, ele compartilhava com alguns artistas de sua geração uma consciência das estruturas de poder e de sua conexão com sistemas epistemológicos. Desde suas primeiras obras, Baumgarten estava interessado nos sistemas de informação e na tradução de ideias através de culturas e épocas. O artista examinou metodologias e coleções científicas, que não via senão como parte da violência colonial perpetrada por “descobridores”, “conquistadores” e

exploradores. Isso é evidente em obras como *Unsettled Objects* [Objetos não resolvidos] (1968-1969), uma projeção de 81 slides de imagens do Pitt Rivers Museum, em Oxford. Às fotografias das vitrines museológicas contendo artefatos etnográficos é sobreposta uma lista de adjetivos, tais como: exposto, imaginado, celebrado, perdido, colecionado, esquecido, valorizado, estereotipado, polido e ignorado.

Em 1978 e 1979, Baumgarten passou longos períodos em Kashorawë-theri e em Yapitawë-theri, duas aldeias yanomami na região da fronteira entre Venezuela e Brasil. Durante esse período, o artista produziu uma série de filmes, fotografias e gravações de áudio, documentando o ambiente e a vida cotidiana que

estava experimentando. Esses dezoito meses de coexistência na Amazônia mudaram a visão de mundo de Baumgarten e sua prática artística. A obra *Monument for the Native Societies of South America* [Monumento às sociedades nativas da América do Sul], originalmente apresentada na documenta 7 de Kassel, em 1982, consiste em uma pintura na parede com os nomes desse e de outros povos indígenas da América do Sul – todos ameaçados pela violência colonial, por doenças europeias e pela destruição da floresta causada pela economia extrativista.



Word for Gardens [Palavra para jardins], 2004

Vista da instalação sonora. 5'43". Coleção Fundação Serralves, Portugal. Cortesia da artista. Foto: Daniel Malhão. Participação na 34ª Bienal apoiada por: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

As obras de Luisa Cunha (1949, Lisboa, Portugal) podem se apresentar como desenhos, pinturas, fotografias, vídeos, textos ou sons. Mas seja qual for a matéria, há em todas elas um interesse pela linguagem, pelas formas que podemos encontrar para dizer o que entendemos ou duvidamos do mundo, o lugar que ocupamos e como nos movemos nele. A artista não busca grandes assuntos, mas encontra seus reflexos nos pequenos absurdos diários e nas maneiras que temos de vê-los e comunicá-los. A maioria de suas obras sonoras pertence ao domínio da conversa. São palavras pensadas, escritas, ditas, gravadas, repetidas para cada um de nós, para cada pessoa que escuta. Em muitos desses trabalhos a fala

descreve elementos da arquitetura onde nos encontramos ao escutá-las, modificando, com poucas palavras, a percepção do contexto e da situação, no encontro entre a obra e o público. É assim em *É aqui* (2008), em que sua voz surge, inesperada, para pronunciar apenas as palavras do título, ou ainda em *Artista à procura de si própria* (2015), em que ela chama repetidamente seu próprio nome – “Luisa”.

1.680 metros (2020) foi concebido a partir das características únicas do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, desenhado por Oscar Niemeyer e sede histórica da Bienal de São Paulo. A artista nos conta primeiro sua própria altura e o tamanho do seu passo – imediatamente nos comparamos com ela, somos mais altos ou

mais baixos, andamos com passos mais largos ou estreitos, ou percebemos que nunca pensamos no tamanho do nosso andar. Na frase seguinte, Cunha calcula o tempo que demoraria para percorrer o pavilhão vazio – tentamos imaginá-lo – e reflete sobre a impossibilidade de definir quanto levaria para visitar uma exposição no mesmo lugar. Esta exposição, uma anterior, ou outra ainda, algum dia?



this is the normal procedure when flying in the hours of darkness [este é o procedimento padrão quando se voa nas horas da escuridão], 2020
Vista da instalação. Filme 8mm digitalizado. 39'. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council

As intervenções de Lydia Ourahmane (1992, Saïda, Argélia), na maior parte de suas exposições recentes, foram rarefeitas, quase imperceptíveis. O objetivo da artista parece ser suscitar no visitante a dúvida sobre o que está vendo ou ouvindo, ou até sobre se de fato há “algo” para ser visto ou ouvido. Em *Solar Cry* [Grito solar] (2020), por exemplo, instalou dentro de uma parede de madeira uma série de alto-falantes que reproduziam o som do silêncio, gravado numa gruta remota no altiplano de Tassili n’Ajjer, no Saara argelino. Apesar de inaudível, a gravação se tornava, contudo, perceptível pelas vibrações que produzia, amplificadas pela madeira. Uma estratégia análoga subjaz à escolha de inserir

cápsulas de chumbo em moldes em bronze de seu torso (*bronze belly I-IV*, 2019), que pouco a pouco irão se transformar por decomposição, desde dentro, num processo de longa duração e quase inteiramente invisível.

Não por acaso, um dos conceitos mais recorrentes na literatura crítica sobre a obra de Ourahmane é o da fé, da predisposição a acreditar na existência de algo que não pode ser visto ou comprovado. Se, por um lado, essa referência ajuda a adentrar um território poético e vibrátil, caracterizado pela opacidade e pela impossibilidade de explicar e explicitar todos os aspectos da obra, ela permite também uma conexão com a biografia da artista, e com as implicações políticas de sua prática. Criada

na Inglaterra, a artista voltou recentemente a residir na Argélia, onde passou os primeiros anos da sua vida no explosivo cenário da guerra civil (1991-2002). De fato, numa outra vertente da obra de Ourahmane, a reflexão crítica sobre a dramática realidade do seu país de origem se torna mais direta, entrelaçando-se em alguns casos com sua biografia e até com o seu próprio corpo, que abriga hoje as marcas de um intenso compromisso com a criação artística: por exemplo, um dente de ouro implantado para *In the Absence of Our Mothers* [Na ausência de nossas mães] (2015-2018).



Amazoninos vermelhos, 1989-2003

Ferro e tinta automotiva. Vista da exposição “Lygia Pape”, Hauser & Wirth New York, 69th Street, 2008. ©Projeto Lygia Pape. Foto: Genevieve Hanson, NYC. Cortesia Projeto Lygia Pape e Hauser & Wirth

Lygia Pape (1927, Nova Friburgo, RJ, Brasil – Rio de Janeiro, RJ, 2004) é uma artista-chave da geração que expandiu o campo experimental da arte na segunda metade do século 20. Tendo participado do Grupo Frente e do Movimento Neoconcreto, ela aprofundou sua relação direta com o real a partir do fim dos anos 1960. Com o mote “Espaço poético – qualquer linguagem a serviço do ético”, Pape discutiu as contradições da sociedade brasileira que, em sua polifonia, reúne precariedade e vivacidade. Parte de sua aproximação à realidade social implicou a revisão crítica da proposição antropofágica da geração modernista da década de 1920. A dupla deglutição, do vanguardismo cosmopolita e das culturas autóctones, foi discutida em sua

dissertação *Catiti-Catiti, na terra dos brasis* (1980) e a fez repensar o próprio contexto metropolitano carioca.

Pape parece ter percebido que a presença original das práticas antropofágicas registradas pelos colonizadores – a cultura indígena tupinambá – transformara-se em uma incômoda falta contemporânea, uma vez que ela já não se dava a ver na ocupação da baía da Guanabara, senão por alguma impalpável reminiscência identitária. Essa presença-ausência foi abordada em suas obras entre o fim dos anos 1990 e o início dos anos 2000 utilizando o vermelho vivo das penas do pássaro guará, originalmente usadas pelos Tupinambás em seus mantos rituais (cujos exemplares

remanescentes estão em acervos europeus). Antes disso, Pape já havia realizado os conjuntos de trabalhos *O olho do guará* (c. 1980), combinando linhas de neon com padronagens que remetem à fauna presente em mitologias ameríndias, e *Amazoninos* (c. 1990), trabalhando as chapas de ferro como se tivessem a leveza do papel, equilibrando pesos e flexões em abstrações que evocam a ficção amazônica. Reunidas, as obras desses conjuntos agregam o experimentalismo de Pape com cicatrizes do colonialismo.



Manthia Diawara e Ngūgĩ wa Thiong'o
Sembène: The Making of African Cinema
[Sembène: A criação do cinema africano], 1994
Still de filme. 60'. Cortesia do artista. Participação na
34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

A biografia e a obra de Manthia Diawara (1953, Bamako, Mali) são marcadas pela vivência e pelo profundo conhecimento, tanto no nível pessoal quanto no acadêmico e intelectual, da história e da cultura negra africana e afro-americana. Crítico e professor de literatura comparada e cinema, escritor e cineasta, Diawara segue em seus filmes os preceitos do cinema etnográfico de autores como Jean Rouch, cuja importância foi ao mesmo tempo reconhecida e questionada em *Rouch in Reverse* [Rouch em reverso] (1995). Ao descrever o filme, Diawara explica: “Fiz esse filme sobre Rouch como um rito de passagem para mim mesmo. [...] Queria passar por Rouch para tornar visíveis novas vozes e novas imagens da África; as que

desafiam os estereótipos e o primitivismo”. Esse desejo de subverter a dinâmica convencional da antropologia, fazendo com que o antigo “objeto de estudo” (o negro africano) passe a ser o agente questionador, é o que move a maioria dos filmes de Diawara, nos quais o diretor é quem conduz, em cena, a narrativa, fazendo perguntas, pedindo explicações, assumindo o papel socrático de quem admite (ou finge) não saber, para chegar ao âmago das coisas.

Por meio de seus filmes, Diawara tem construído um repertório extremamente rico e estratificado de retratos de pensadores de várias partes do mundo, que são convocados para um diálogo imaginário na instalação concebida para a 34ª Bienal, uma espécie de

“parlamento” de autores fundamentais para a formação do próprio artista e para a compreensão do mundo em que vivemos. Tendo entre seus protagonistas Édouard Glissant, referência fundamental na concepção da exposição, a instalação reúne escritores, artistas, poetas, políticos e pensadores de várias épocas e lugares, numa conversa composta por meio de falas gravadas por Diawara ao longo das últimas décadas.

Mariana Caló e Francisco Queimadela

Efeito orla, 2013

Still de vídeo. Instalação composta por projeção HD, cor, som. 14'40". Cortesia dos artistas. Participação na 34ª Bienal apoiada por: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes e Fundação Calouste Gulbenkian

Mariana Caló (1984, Viana do Castelo, Portugal) e Francisco Queimadela (1985, Coimbra, Portugal) conheceram-se na Escola de Belas Artes do Porto e têm trabalhado em colaboração desde 2010. Em sua prática, eles combinam filme, fotografia e escultura para criar instalações intimistas e imersivas, nas quais os limites entre sonho, realidade, ficção, objetividade e espontaneidade são constantemente alterados e diluídos. A obra ocorre entre todos esses diferentes domínios, e apesar da atmosfera fantástica que muitas vezes transmitem, a maioria dos projetos se baseia em processos que se desenvolvem ao longo do tempo, seja em pesquisa e investigação, seja em trabalho de campo, ou em metamorfoses internas à sua

prática continuada, manifestando preocupações ambientais e o diálogo entre o biológico, o vernacular e o cultural.

Em *Efeito orla* (2013), uma das obras da dupla incluídas na 34ª Bienal, esses aspectos da prática de Caló e Queimadela estão condensados e postos em relação. O projeto é o resultado de uma pesquisa sobre o lincoibérico, o felino mais ameaçado do mundo, considerado praticamente extinto na área da Reserva Nacional da Serra da Malcata (Portugal), que foi criada nos anos 1980 para proteger essa espécie e onde a obra foi desenvolvida. Segundo alguns habitantes da serra da Malcata com quem os artistas conversaram, o linco “é sentido, mas não visto”, é evasivo e quase

invisível. A mitologia vincula-o ao segredo e à revelação de verdades ocultas, ao mundo dos mortos, ao sol e à luz. Embora o animal em si não apareça na tela, Caló e Queimadela introduzem na paisagem diferentes discos ópticos, um dispositivo que, segundo eles, “se refere às noções de aparição, ilusão, deslumbramento, camuflagem e velocidade, que relacionamos à ideia de uma presença invisível que continua a orbitar aquele lugar”.





The School of Narrative Dance [Escola de dança narrativa], 2013-em curso

Escultura de luz e workshops de movimento. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Italian Council, Directorate-General for Contemporary Creativity, Italian Ministry of Culture

Inspirada, desde o início da sua carreira, pela fertilidade dos ambientes da criação artística coletiva, tais como os da música e do cinema, desde 2006 Marinella Senatore (1977, Cava de' Tirreni, Itália) – que é professora e também artista – passou a enfatizar cada vez mais a horizontalidade e a autoria compartilhada das performances, peças de teatro e ações que ela organiza. Vários dos trabalhos recentes de Senatore, de fato, baseiam-se em um longo processo de troca e colaboração que inclui encontros, oficinas e eventos abertos, por meio dos quais a artista procura ativar o potencial criativo de diversos grupos. Um de seus projetos mais ambiciosos nesse sentido é *Rosas*, uma ópera lírica filmada em 2012 entre Berlim, Madri e

Derby (Reino Unido) e que envolveu a participação de aproximadamente 20 mil pessoas.

The School of Narrative Dance [Escola de dança narrativa], projeto em curso iniciado em 2013, exemplifica a prática aberta e interdisciplinar desenvolvida por Senatore, ao propor um modelo de ensino que promove a linguagem corporal como um modo de criar formas alternativas e espontâneas de narrativa coletiva. Sem privilegiar nenhum método em particular, a escola incentiva a troca de conhecimentos, experiências e técnicas de movimento, dança e teatro, com base nas vivências pessoais dos participantes. A escola é organizada de maneira colaborativa e “horizontal”, de modo que todos os participantes

podem contribuir significativamente para o seu desenvolvimento. Esse *modus operandi* incentiva a emancipação de todos os envolvidos e os torna conscientes não apenas da relevância de suas contribuições individuais para a comunidade, mas também da importância da esfera coletiva para a realização de cada indivíduo. Para o trabalho comissionado pela 34ª Bienal, Senatore colaborou com o grupo inglês de *mindful movement* [movimento consciente] Esprit Concrete na articulação de uma série de oficinas ministradas para grupos da Cidade Tiradentes, na Grande São Paulo.

Marissa Lee Benedict e David Rueter



Marissa Lee Benedict, David Rueter e Daniel de Paula

Repose [Repouso], 2020

Localização: The Arts Club of Chicago (Chicago, IL, Estados Unidos). Comissionado por The Arts Club of Chicago, com o apoio do prêmio da Terra Foundation for American Art. Cortesia dos artistas

Marissa Lee Benedict (1985, Palm Springs, Califórnia, EUA) e David Rueter (1978, Ann Arbor, Michigan, EUA) iniciaram sua colaboração artística em 2014 com a realização da videoinstalação *Dark Fiber* [Fibra escura] (2014-2019), que mostra os artistas enterrando, puxando e cortando um único cabo de fibra óptica nas sombras de grandes obras de infraestrutura, de refinarias de petróleo e de um canal de navegação. No jargão da indústria de telecomunicações, “fibra escura” é um termo para os cabos de fibra óptica não utilizados ou “não ligados”, que se tornaram supérfluos em vista da quantidade de informação que passou a ser transmitida por ondas eletromagnéticas. O cabo latente tornou-se uma oportunidade imobiliária para um número

crecente de empresas privadas que alugam essa fibra não utilizada para criar suas próprias redes exclusivas. *Dark Fiber* se refere aos fios e ao fluxo de informações que operam nas sombras da internet pública.

Em 2018, a dupla de artistas, junto com Daniel de Paula, resgataram da Chicago Board of Trade uma roda de negociação [*trading pit*] utilizada por várias décadas como plataforma para a compra e venda de milho e contratos futuros relativos ao milho. O dispositivo seria descartado pela empresa como parte de sua passagem definitiva às transações digitais. O trio passou a pesquisar a história da roda de negociação e os processos abstratos e concretos de circulação que a envolvem. Em 2020, eles realizaram *Repose*

[*Repouso*] (2020), escultura composta por fragmentos de madeira recortada que se entrelaçam em padrões remissivos do piso geométrico da Board of Trade, e que remete ainda às caixas para transporte de obras de arte. Como continuidade de seu trabalho com o resgate da roda de negociação, De Paula, Benedict e Rueter apresentam na 34ª Bienal o trabalho inédito *deposição* (2018-em curso). A roda de negociação da Chicago Board of Trade será parcialmente remontada no Pavilhão Ciccillo Matarazzo e servirá como uma plataforma para encontros públicos de várias naturezas, concebidos para discutir e enfatizar a atmosfera de reunião e confronto que a própria estrutura instaura.



Inominável #1, 2019

C-print. 80 x 120 cm. Cortesia: Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo / Rio de Janeiro

Há, em cada uma das séries fotográficas de Mauro Restiffe (1970, São José do Rio Pardo, SP, Brasil) e, mais ainda, no conjunto da sua obra, uma harmonia que deriva da maneira como o artista olha o mundo, sobrepondo e quase fundindo as relações e experiências pessoais com as arquiteturas, as cidades e os espaços por onde ele passa. Mesmo quando seria possível enquadrar suas fotografias no gênero “de arquitetura”, por exemplo, elas são caracterizadas por uma “temperatura” muito peculiar, que as torna imediatamente reconhecíveis. A série que retrata a Glass House de Philip Johnson é, nesse sentido, extremamente reveladora: a arquitetura em si quase não aparece, fragmentada numa sequência

de planos e elementos (os vidros externos, a paisagem que se reflete neles, as obras de arte, o mobiliário...) que se entrecortam e se sobrepõem, construindo a impressão de uma casa realmente viva.

Na grande instalação concebida para a 34ª Bienal, o artista transcende o plano pessoal ao justapor dois momentos marcantes da história recente do país. Fotografias da série *Empossamento* (2003), realizadas em Brasília no dia da primeira posse do presidente Luiz Inácio Lula da Silva (1º de janeiro de 2003), são justapostas às da série *Inominável* (2019), realizadas exatamente dezesseis anos mais tarde, no dia da posse de Jair Bolsonaro. Os contrastes, as semelhanças, as analogias e

as discrepâncias entre as duas séries são ao mesmo tempo enfatizadas e condensadas por essa aproximação. Sem contar com uma legenda explicativa de cada imagem, cabe ao espectador analisar os elementos da composição de acordo com suas próprias expectativas de significação e sentido. No âmbito de uma mostra que se debruça sobre o modo como os significados de uma obra de arte se estratificam e se matizam ao longo do tempo, esse trabalho introduz também uma reflexão sobre a própria história da Bienal e das obras que aqui foram expostas, considerando que a série *Empossamento* foi mostrada pela primeira vez na 27ª Bienal (2006).



Interwoven [Entrelaçado], 2020
Still do vídeo. 32'. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Mondriaan Fund

Melvin Moti (1977, Roterdã, Holanda) trabalha principalmente com filmes 35mm, em geral mostrados em conjunto com fotografias, objetos e livros de artista. Sua prática está intimamente ligada à história e a sua narrativa. O que motiva seus filmes, livros e objetos de arte é frequentemente o interesse pela imaginação dos espectadores e a desconstrução da história. Desse modo, Moti explora o não evento, e um fascínio pelo anedótico permeia seus trabalhos: detalhes e acidentes que ocorrem à margem de uma história pretensamente unitária permitem ao artista revelar o poder do que ele define como “buracos negros”. Em seu filme *No Show* [Nenhuma exposição] (2004), por exemplo, mostrado na 34ª Bienal como parte

da exposição *Vento*, Moti parte de um episódio historicamente irrelevante: uma visita ao Hermitage oferecida por um guia do museu a um grupo de soldados em 1943, em plena Segunda Guerra Mundial. O que torna a anedota fascinante é o fato de que, por precaução, todas as obras haviam sido retiradas das salas e guardadas em lugar seguro; apenas as molduras da extraordinária coleção de pinturas permaneciam nas paredes, como testemunho da importância de se manter pelo menos a memória das obras de arte.

Para a videoinstalação *Interwoven* [Entrelaçado] (2021), Moti registrou em mais de 30 mil imagens, tiradas ao longo de um processo de pesquisa e reflexão de mais de cinco anos, uma

série de pedras sagradas localizadas na costa ocidental de Taketomi, uma ilha do arquipélago japonês de Yaeyama, cultuadas em rituais realizados por mulheres xamãs da ilha. Da mesma forma como o vídeo traz as marcas do tempo que levou para ser realizado, os tecidos que o acompanham, produzidos por mulheres Yaeyama como parte de sua prática xamânica, são resultado de um processo de produção que pode levar anos, cujas etapas envolvem a fatura dos fios (a partir de folhas de bananeira), seu tingimento com pigmentos naturais e uma complexa técnica de tecelagem (duplo ikat).



Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine [O tempo adormeceu ao sol da tarde], 2010-em curso Performance e instalação. Foto: Elly Clarke. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, Office for Contemporary Art Norway (OCA) e Performing Arts Hub Norway

Mette Edvardsen (1970, Lørenskog, Noruega) iniciou o seu trabalho como bailarina em várias companhias em 1996 e, a partir de 2002, começou a desenvolver seu próprio trabalho, no qual relaciona coreografia e performance. Em muitas de suas propostas cênicas, Edvardsen usa o texto como uma estrutura em que a leitura e a escrita se tornam ferramentas para se mover no espaço e interagir com o público, como uma coreografia. A voz funciona como veículo de produção de situações, criando espaços que se tornam visíveis pela palavra ou, ao contrário, pela ausência dela. Edvardsen usa a linguagem para subvertê-la, desafiando as conexões culturais e as ramificações espaço-temporais que geralmente influenciam nossas rotinas diárias.

As ideias de repetição e de memória são, para Edvardsen, formas de olhar para o passado e o futuro. Para a artista, a repetição e a recordação são o mesmo exercício, mas em direções opostas, no sentido de que o ato de recordar é também uma forma de repetição de uma ação passada. Essa economia cíclica dá origem a uma espécie de entropia que Edvardsen chama de “não conceito”: a repetição de um padrão que nunca é o mesmo, mas é familiar o suficiente para ser reconhecível. *Time Has Fallen Asleep in the Afternoon Sunshine* [O tempo adormeceu ao sol da tarde] (2010-em curso) é um trabalho que se baseia no exercício da repetição e da memória, no qual um grupo de performers escolhe uma série de livros com

os quais cada um deles tem certa afinidade. Ao mesmo tempo que os leem, eles os decoram, para poder depois recitá-los para os visitantes da exposição. Ao repetir de memória o conteúdo do livro, cada performer se torna a própria publicação. A ideia de uma biblioteca de “livros vivos” foi inspirada pelo célebre romance *Fahrenheit 451*, de Ray Bradbury, no qual o autor imagina uma sociedade em que qualquer indício de conhecimento é considerado uma ameaça à felicidade do ser humano e em que os livros são proibidos e queimados.



Experimentando o vermelho em dilúvio, 2016

Still do vídeo. 7'53". Fotografia: Matheus Ah. Edição: Luciano Carneiro. Concepção: Elton Panamby e Musa Michelle Mattiuzzi. Cortesia da artista

Musa Michelle Mattiuzzi (1983, São Paulo, Brasil) é performer, artista visual, diretora de cinema, escritora e pesquisadora do pensamento radical negro. Mattiuzzi investiga as marcas da violência colonial, sexista e racista deixadas em seu próprio corpo e os estigmas sociais e históricos que constituem a subjetividade da mulher negra no Brasil. Em suas performances, ela se apropria dos mecanismos de objetificação e de exotização do corpo feminino negro e subverte-os: eles passam a ser instrumentos de visibilidade e de reconhecimento de um corpo que é, ao mesmo tempo, objeto de desejo e de desumanização pelo imaginário cisnormativo branco. Mattiuzzi interessa-se pela potência do corpo monstrificado, desmedido

e não simétrico. Suas ações, nas palavras da artista, “são micropolíticas de resistência” que a livram “da rejeição do próprio corpo, o que significa ir em sua direção a toda velocidade na vontade de viver, re-existir”.

Na trilogia *Memórias da plantação*, Mattiuzzi aprofunda sua reflexão sobre o que ela mesma define como “construção poética radical negra brasileira”. Autoras como Grada Kilomba e Denise Ferreira da Silva constituem referências explícitas na preparação desses trabalhos, que aludem também a performances históricas como *Interior Scroll* [Pergaminho interior] (1975), de Carolee Schneemann. Mattiuzzi insere, assim, a luta pela afirmação racial na linhagem expandida da performance

como plataforma privilegiada, no âmbito da arte contemporânea, para a reivindicação de mudanças na sociedade como um todo. Em *Experimentando o vermelho em dilúvio* (2016), ela percorre o caminho que leva ao monumento que é a cabeça de Zumbi dos Palmares, líder abolicionista brasileiro, numa reencenação alegórica dos sofrimentos e das violências a que a população negra brasileira foi submetida ao longo de séculos e até hoje.



Onanism [Onanismo], 1969
Still do filme. Filme 16mm transferido para vídeo
(preto e branco, som). 3'51". Cortesia da artista

A cidade de Karachi era parte da Índia quando nasceu Nalini Malani (1946, Karachi, Paquistão). Logo no ano seguinte, porém, a partição do território entre a Índia e o Paquistão levou sua família, como muitas outras, ao exílio forçado. Malani refugiou-se nas cidades então chamadas Calcutá e Bombaim, respectivamente, estabelecendo-se nesta última. A brutalidade dessa divisão é constantemente abordada nas obras e depoimentos da artista, que por vezes cita a célebre frase de Simone Weil: “A destruição do passado é talvez o maior de todos os crimes”. Destruir o passado, nesse sentido, significa apagar a memória de violências que, mesmo dolorosas, precisam ser lembradas para que se percebam suas atualizações

no presente. Com seus vídeos, instalações, performances, desenhos, pinturas e animações, Malani contribui para a perenidade da memória e para a renovação da capacidade de afetar-se por ela.

Reconhecida como uma artista pioneira, Malani está comprometida com a experimentação desde o princípio de sua trajetória. Logo após sua graduação na Sir Jamsetjee Jeejeebhoy School of Art, em Bombaim, tornou-se a mais jovem artista a frequentar o VIEW (Vision Exchange Workshop) – uma iniciativa que ofereceu estrutura para suas primeiras fotografias e filmes em 8 e 16 mm. Dentre esses experimentos está *Onanism* [Onanismo] (1969), filme que tem início com a vista superior de

uma jovem deitada em uma cama. Seus movimentos tornam-se mais e mais convulsivos, enquanto os planos se aproximam de detalhes de seu corpo e feição. A ação da personagem é ambivalente e oscila entre erotismo e agonia – parece haver enorme carga de energia encapsulada em seu corpo e enquadrada pela cama, pelo quarto e pela câmera. A opacidade gerada por esses múltiplos enquadramentos soma-se ao título da obra para desafiar convenções de gênero e domesticidade.

Naomi Rincón Gallardo



Sangre Pesada [Sangue pesado], 2018

Still do vídeo. Vídeo HD, instalação em três canais. 18'45". Cortesia da artista. Apoio: Sistema Nacional de Creadores de Arte 2019-2022 del Fondo Nacional para La Cultura y las Artes

A artista e pesquisadora Naomi Rincón Gallardo (1979, Carolina do Norte, EUA) transita entre a performance e o vídeo para construir relatos imaginários, frequentemente inspirados em mitos, histórias e depoimentos envolvendo a resistência contra a expropriação heteropatriarcal e colonial mesoamericana.

Em suas narrativas, crenças ancestrais se entrelaçam com referências estéticas contemporâneas, como a estética DIY e *queer*, fazendo surgir um universo visualmente transbordante e saturado, mas também familiar em sua feitura quase artesanal. Rincón Gallardo recorre a estratégias da teoria militante feminista e da teatralidade radical, âmbitos onde atua como artista e provocadora, para imaginar modelos

queer de encontros sociais e de interação. A referência direta e explícita, em algumas obras, a episódios da luta das mulheres indígenas por seu território reafirma a complexidade de uma prática atual e urgente, mas também enredada na densa cosmologia indígena da Mesoamérica.

Sangre Pesada [Sangue pesado] (2018) tem como ponto de partida uma investigação sobre o universo da mineração em Zacatecas, na região centro-norte do México, onde a extração da prata começou já no século 16. Na videoinstalação em três canais, a artista coloca em fricção os saberes e mitos locais e a herança destrutiva dos processos coloniais e neocoloniais de exploração predatória. Analogamente, em trabalhos como *Resiliencia*

Tlacuache [Resiliência Tlacuache] (2019), ela reflete sobre os processos de expropriação que estão ocorrendo no território de Oaxaca. Ao tratar de questões contemporâneas e prementes por meio de fábulas e lendas frequentemente silenciadas e ocultadas, e ao colocar grande ênfase na musicalidade, o trabalho de Rincón Gallardo vai ao encontro de algumas das questões centrais na própria concepção da 34ª Bienal, como a liberdade que pode emanar de uma produção que se dá em condições de reclusão e invisibilidade, e a importância do canto para resistir a traumas e ameaças de toda ordem.



Neo Muyanga (em colaboração com Coletivo Legítima Defesa e Bianca Turner)

A Maze in Grace, 2020

Registro de performance na abertura da exposição individual no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council e Institut français à Paris

Compositor, artista sonoro e libretista, Neo Muyanga (1974, Johannesburgo, África do Sul) produz obras que ecoam os sons de um tempo presente enraizado na violência e nutrido pela revolta. Com uma obra que perpassa a nova ópera, a improvisação em jazz e canções tradicionais Zulu e Sesoto, desenvolve uma pesquisa contínua acerca de diversas sonoridades que compõem a história da canção de protesto no contexto pan-africano e diaspórico. Recentemente, essa investigação o levou à intrincada história do hino cristão “Amazing Grace” [Graça sublime], escrito pelo poeta e clérigo inglês John Newton, em 1772.

“Amazing Grace” é uma canção agregadora e afetiva, associada à música negra e a

narrativas da luta abolicionista. Pouco se fala, porém, do autor dessa canção. O inglês John Newton participou longamente do tráfico de africanos escravizados para as Américas, inclusive para o Brasil. Após diversas experiências de quase-morte, Newton afirmou ter passado por uma epifania divina, converteu-se em pastor anglicano e em abolicionista, e compôs os versos e a música da célebre “Amazing Grace”. Essa canção, uma das mais conhecidas e executadas na história da música, principalmente por seu papel na constituição de uma identidade musical negra e nas narrativas da luta abolicionista, foi na verdade composta por um branco escravagista à procura de redenção. Diante dos paradoxos dessa história, Muyanga

elaborou *A Maze in Grace* (2020), a grande performance coletiva, realizada em colaboração com o Coletivo Legítima Defesa e a artista Bianca Turner, que inaugurou a 34ª Bienal em fevereiro de 2020. Na instalação apresentada na exposição, imagens dos ensaios da performance combinadas com outras gravações e com desenhos preparatórios, partituras e documentos históricos com intervenções do artista ampliam o alcance da subversão da canção original, da qual Muyanga reivindica a complexidade, entre crueldades e compaixões.



The Complete Works [As obras completas], 2009

Vista da exposição *What Follows Will Follow II* [O que segue seguirá II]. Yerba Buena Center for the Arts, São Francisco, 2010. Dançarina: Muriel Maffre. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund, ifa (Institut für Auslandsbeziehungen) e Danish Arts Foundation

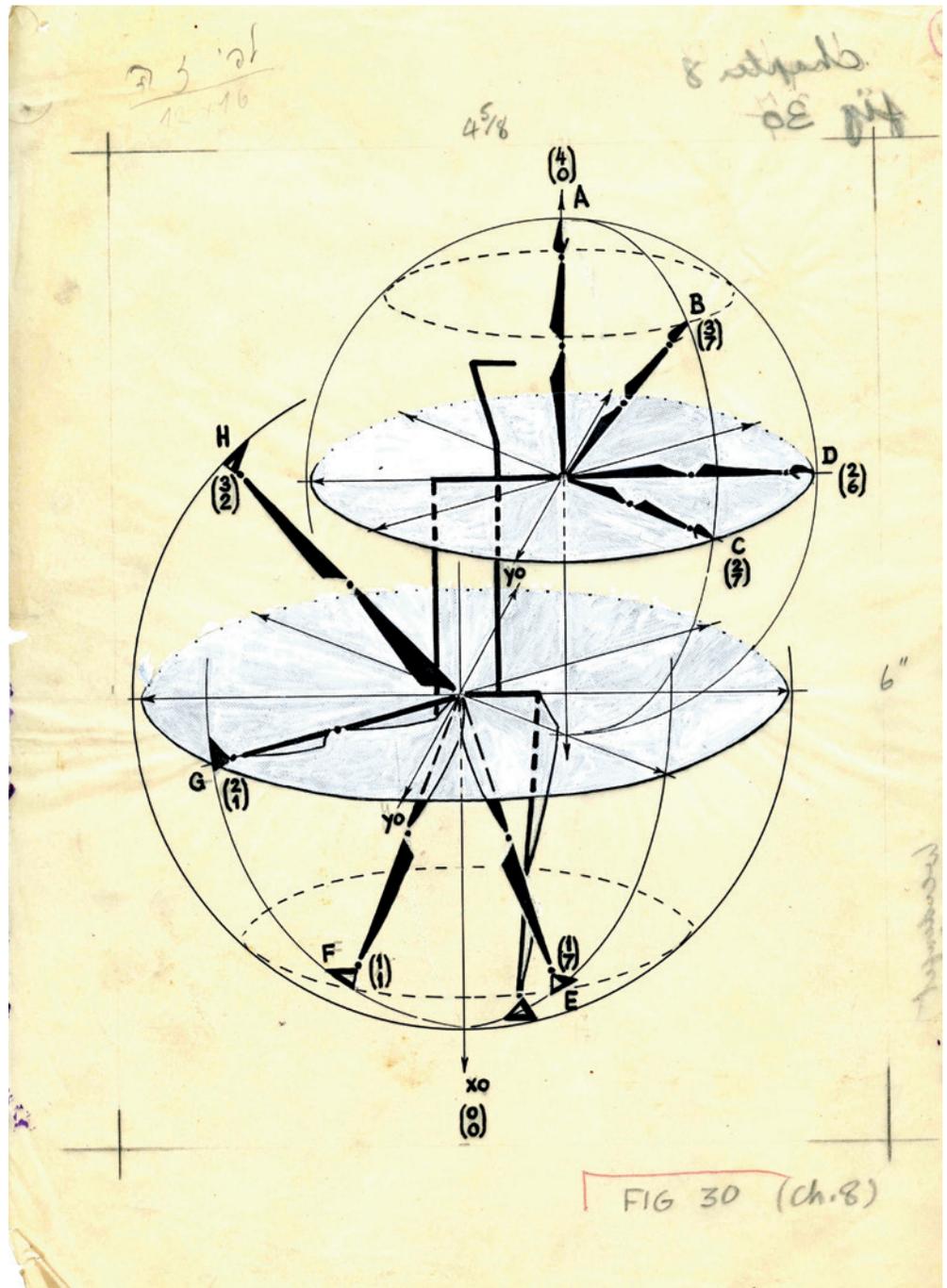
The Complete Works [A obra completa] (2009), de Nina Beier (1975, Aarhus, Dinamarca), é uma performance em que um/a bailarino/a aposentado/a apresenta todas as coreografias que encarnou ao longo da sua carreira, reencenando-as em ordem cronológica e sem interrupções. Um após o outro, os movimentos vão se desenhando no espaço. O mesmo corpo, muitos anos mais tarde, passa de uma posição à seguinte levado pela memória muscular, obedecendo a uma música imaginada, acompanhado na lembrança por um corpo de baile agora ausente. Nessa visita ao próprio passado, cada bailarino reconta a história da coreografia e da dança contemporânea. A performance se concretiza no limiar entre o espaço mental,

onde cada bailarino/a vai buscar as recordações de sua carreira encerrada, e a manifestação visível dessas lembranças em movimentos esboçados. Cada gesto é, além de si mesmo, um eco daquele que foi.

Essa existência que pulsa entre a representação e a coisa em si é um lugar de interesse para Beier. Em muitas de suas instalações, a artista faz uso de objetos que, deslocados de seu ambiente e desprovidos de sua função, são capazes de assumir novos comportamentos e evocar novas vozes, sem deixar de carregar sua aparência costumeira e os sentidos que assumiram ao longo da história dos seus usos e da economia de sua presença no mundo. Aproximando esses objetos, provenientes de

diferentes culturas, carregados de diferentes histórias, novas significações são criadas. Na instalação *Plug* (2018), por exemplo, um charuto continua sendo um charuto quando incrustado numa pia de porcelana, mas qual é a conversa que se estabelece nesse encontro entre as folhas de tabaco, trabalhadas pelas mãos, para o deleite dos fumantes, e a assepsia impermeável da louça sanitária?

Avraham Wachman
The Individual Systems of Reference of the Body Limbs are Parallel to Each Other and to the Overall Reference System [Os sistemas de referência individuais das partes do corpo são paralelos uns aos outros e a todo o sistema de referência], déc. 1950
 Nanquim e colagem sobre papel. 30×20 cm. Cortesia: Noa Eshkol Foundation for Movement Notation, Holon, Israel, e neugerrischneider, Berlim. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Artis e Consulado Geral de Israel em São Paulo



Noa Eshkol (1924, Palestina – 2007, Israel) foi artista, coreógrafa, dançarina e professora. Na década de 1950, juntamente com o arquiteto Avraham Wachman, Eshkol desenvolveu um sistema de notação do movimento (Eshkol Wachman Movement Notation – EWMN) que, através de uma combinação de símbolos e números, permite anotar os movimentos do corpo e organizá-los em categorias, passíveis de análise e repetição. A partir desses estudos, Eshkol desenvolveu diversas coreografias nas quais, sem depender de acompanhamento musical e de figurino, a dança se torna um processo de interação entre corpos no espaço e uma atividade comunitária. Dessa forma, o EWMN ultrapassa o campo da dança e passa a

ser uma ferramenta para observar a relação de qualquer corpo com seu entorno, podendo ser aplicado em diversas áreas, incluindo estudos de linguagem e de comportamento.

Em 1973, durante a Guerra do Yom Kippur, Eshkol parou de dançar e iniciou a produção de seus *Wall Carpets* [Tapetes de parede]. O trabalho era realizado apenas com materiais reutilizados, nunca comprados: a artista coletava trapos e roupas descartadas, e os tapetes eram costurados junto com seus dançarinos. Essas composições variam entre abstrações e naturezas-mortas. Em *The House of Bernarda Alba (Virgin)* [A casa de Bernarda Alba (Virgem)] (1978), por exemplo, um arranjo de cores claras circunda um quadrado de tecido verde.

O título alude à peça homônima de Federico García Lorca, na qual há crescentes tensões entre uma mãe controladora e suas cinco filhas. O quadrado representa, na composição, uma espécie de janela, sugerindo uma possibilidade de fuga das restrições vividas em casa.

Olivia Plender



Hold Hold Fire [Apontar apontar fogo], 2020

Still de vídeo. Cortesia da artista e de Maureen Paley. Participação na 34ª Bienal apoiada por: British Council e Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists

Olivia Plender (1977, Londres, Reino Unido) é uma artista cujo trabalho se baseia em projetos de pesquisa histórica, nos quais analisa modelos pedagógicos e movimentos revolucionários, sociais, políticos e religiosos ocorridos durante os séculos 19 e 20. Plender procura suas fontes tanto em arquivos institucionais como na literatura e nas narrativas anônimas e populares. Nos últimos anos, ela tem investigado especialmente situações, processos e narrativas decorrentes de movimentos organizados por minorias sociais, sobretudo por associações socialistas e feministas. Embora tenha um fascínio especial por eventos passados, Plender está interessada em vivenciar essas ideias no presente, comparando as formas

de participação social e, em última instância, buscando novas alternativas de coletividade e intervenção pública que transcendam os fundamentos do sistema neoliberal.

Em suas pesquisas em um arquivo feminista em Londres, Plender encontrou o roteiro da peça *Liberty or Death* [Liberdade ou morte] (c. 1913), de Sylvia Pankhurst, uma das líderes do movimento sufragista feminino e uma das fundadoras do Partido Comunista no Reino Unido. Na documentação encontrada não havia registro sobre a publicação ou encenação da peça, inspirada nas lutas da Federação de Suffragettes do Leste de Londres para melhorar as condições de vida e de trabalho das mulheres. No vídeo *Hold Hold Fire* [Apontar

apontar fogo] (2020) e em uma série de desenhos a lápis, Plender parte da peça *Liberty or Death* para discutir a situação atual em relação à violência doméstica, à disparidade salarial e à crise habitacional, especialmente na perspectiva de mulheres no Reino Unido. A artista realizou uma série de reuniões em centros comunitários com grupos de mulheres ativistas e, junto com um diretor de teatro, retrabalhou cenas e diálogos da peça de Pankhurst para torná-los atuais.



Mind Pipeline [Tubulação da mente], 2020-21

Alumínio. Dimensões variáveis. Instalação site-specific na floresta tropical de Hoh, WA (2020-21). Foto: Oscar Tuazon. Cortesia do artista, Luhring Augustine, Nova York, Galerie Chantal Crousel, Paris, e Eva Presenhuber, Zurique, Nova York

Para Oscar Tuazon (1975, Seattle, Washington, EUA), a prática artística é um princípio de vida. Suas obras são intrinsecamente unidas ao que se poderia chamar de projeto de vida do artista, que inclui viver com a família nas margens da sociedade, na periferia dos códigos sociais, em busca de uma harmonia total com o ambiente que o rodeia. Assim, a obra de Tuazon nasce do desejo, profundamente arraigado na cultura estadunidense, de criar um refúgio, a arquetípica “cabana na floresta”. Com base nessas premissas, Tuazon explorou, ao longo da sua carreira, tanto novas formas quanto protótipos históricos de arquiteturas alternativas, como expressão da urgência de renovar seu estilo de vida. Essa ética de vida é plasticamente

traduzida no uso e na reciclagem de materiais do ambiente, tanto natural quanto industrial, como madeira, aço e vidro.

Embora a prática de Tuazon possa ser considerada principalmente escultural, o artista experimenta os limites do meio alterando programaticamente o foco de seu interesse: do material empregado ou da forma final da obra para a natureza implicitamente transitória de sua criação. O gesto artístico dessacraliza os materiais, libertando-os de qualquer simbolismo e da função originalmente imposta sobre eles. Tuazon também desafia suas qualidades físicas, sempre buscando os limites de ruptura, a culminação de sua fragilidade. O processo de construção ou transformação do objeto se

torna tão importante quanto o resultado final, ainda mais na medida em que esse processo é muitas vezes realizado pelo artista através de uma rede expandida de colaborações com colegas artistas, artesãos, pesquisadores, designers e arquitetos. Embora refletindo a ideia do abrigo, sua obra não busca o isolamento social, mas antes recriar, inventar coletivamente novas formas de viver junto.



Sem título, 2007
Técnica mista sobre papel. Coleção Hall de Lima

Nascido na província de Uíge, Paulo Kapela (1947, Uíge, Angola – Luanda, Angola, 2020) fugiu para a República do Congo e estudou na Escola de Pintura Poto-Poto, em Brazzaville, antes de voltar para Angola e se estabelecer em Luanda, onde viveria e trabalharia em condições bastante precárias. Estabelecido no centro da cidade, cercado pelos materiais que alimentavam sua prática, ele construiu um *continuum* criativo no qual vida e arte se tornam inseparáveis. “Mestre Kapela” logo se tornaria uma referência e uma fonte inesgotável de inspiração para a nova geração de artistas angolanos, graças à força extraordinária de suas obras e à sua figura carismática e quase profética. Sua prática merece ser lida como

um ato intrinsecamente político, um esforço de apropriação e reescrita da história colonial de Angola, em busca de uma “crioulização” entre elementos da dominação ocidental e a realidade cultural e social local.

As pinturas de Kapela são imbuídas de um forte sincretismo, no qual referências ao catolicismo, à filosofia banto e ao rastafarianismo são justapostas e colocadas em contato direto. Analogamente, em suas instalações Kapela recorre a objetos profanos, da sociedade de consumo, e objetos sagrados, muitas vezes dispostos ao lado de retratos de personalidades da cena política ou das finanças angolanas. Um rasto de iconografia religiosa é perceptível no modo como suas instalações

combinam pinturas e objetos em composições que lembram altares, nos quais figuras humanas podem aparecer cercadas de espelhos e cruzeiros, círculos ou estatuetas, que tecem um vínculo direto com a cultura nkisi. Outro forte componente de suas práticas é a palavra escrita: várias das pinturas são cobertas de textos, que muitas vezes se referem a amigos e conhecidos, mas também estão repletos de testemunhos e anedotas íntimos e pessoais. Paulo Kapela morreu em novembro de 2020, devido à Covid-19.



[A] LA FLEUR DE LA PEAU [[A] A FLOR DA PELE], 2019/2020

Registro de performance na abertura da exposição *Vento* no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Apresentada como ato, arte imaterial ou arte comportamental, a obra de Paulo Nazareth da Silva, Awa Jeguakai Nrendá's (homem velho nascido em Borun Nak, Vale do Rio Doce, MG, Brasil) tem o deslocamento, a comunicação e a circulação como principais recursos de desenvolvimento e de linguagem. Ancorado em compromissos éticos com povos indígenas e afro-brasileiros – parte de sua ascendência –, Nazareth traça rotas de contato com o mundo, tendo como ponto de partida sua criação no alto do Morro do Palmital, em Santa Luzia, mirante natural na zona Norte de Belo Horizonte, onde teria vivido o Povo de Luzia, ou Povo de Lagoa Santa. Nessas rotas, encena sua própria identidade mestiça, desafia

normatividades e procura conexões conceituais, históricas, afetivas e rituais com agentes de luta e resistência do passado e do presente.

Nazareth lida de forma consciente com a circulação de suas obras. Um dos eixos de sua produção é a plataforma editorial P. NAZARETH ED. / LTDA., que imprime panfletos a baixo custo e em grandes quantidades, distribuídos gratuitamente ou por valores voluntários. Seus conteúdos incluem projetos realizados e não realizados, relatos, conceitos e memórias, gerando debates críticos sobre ideologias dominantes e seus dispositivos de violência e racismo estrutural. Nos espaços expositivos, Nazareth combina práticas documentais, instalativas e escultóricas, usando

materiais cotidianos, com atuações performáticas que envolvem elementos de ritualização e catarse. Na performance [A] LA FLEUR DE LA PEAU [[A] A FLOR DA PELE] (2019/2020), por exemplo, um saco de farinha de trigo branca pende do teto e é esfaqueado ritmadamente por dois homens imigrantes. O pó branco cai sobre o solo até que os homens deixam a cena e uma mulher, também imigrante, com uma vasouras, ordena todo o pó em um círculo preciso – alusão à cultura ocidental branca e seu uso do racionalismo como ferramenta de submissão das demais culturas do mundo, inclusive das raízes africanas e islâmicas da matemática e da geometria.



Sem título (34bsp), 2021

Still de filme. Filme 35mm, mudo. 5'10". Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Phileas – A Fund for Contemporary Art e Federal Ministry Republic of Austria – Arts, Culture, Civil Service and Sport

Os filmes de Philipp Fleischmann (1985, Hollabrunn, Áustria) constituem um raro exemplo de obra que consegue ser ao mesmo tempo eminentemente física, ou “concreta”, como ele mesmo diz, e puramente conceitual. Inspirado nos grandes nomes do cinema estruturalista austríaco, como Peter Kubelka, Kurt Kren e Peter Tscherkassky, Fleischmann terminou subvertendo a visão de cinema desses realizadores, que ainda tinha como elemento central o fotograma. Partindo da consideração de que o fotograma não é inerente à película, mas apenas o rastro da passagem dessa película pela câmera cinematográfica convencional, Fleischmann desenvolveu um tipo de câmera inteiramente novo, que permite

expor a película em sua extensão total com um único gesto, abolindo o fotograma.

Na visão do artista, as câmeras convencionais carregam “uma concepção muito clara de como a realidade deveria ser transmitida e representada. Queria me livrar do fotograma porque ele representa um elemento essencial de operações de representação e organizações políticas com que não concordo em absoluto”. É nesse sentido que a prática de Fleischmann é física, pois tem como ponto de partida ineludível a própria fisicalidade da película, mas é também eminentemente teórica, porque explicita seu potencial crítico. Coerentemente com isso, o artista tem se concentrado em representar, em seus filmes, quase exclusivamente

a arquitetura de icônicos espaços culturais, confirmando a afinidade intelectual da sua prática com a tradição da arte conceitual, que teve na crítica do cubo branco um de seus motivos recorrentes. Após retratar espaços tão diversos como a Secessão de Viena e o pavilhão austríaco na Bienal de Veneza, na obra comissionada pela 34ª Bienal Fleischmann responde à arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo criando sua obra de maior respiro, na qual percorre o edifício desde o térreo, rodeado pelo Parque Ibirapuera, até a sua cobertura.



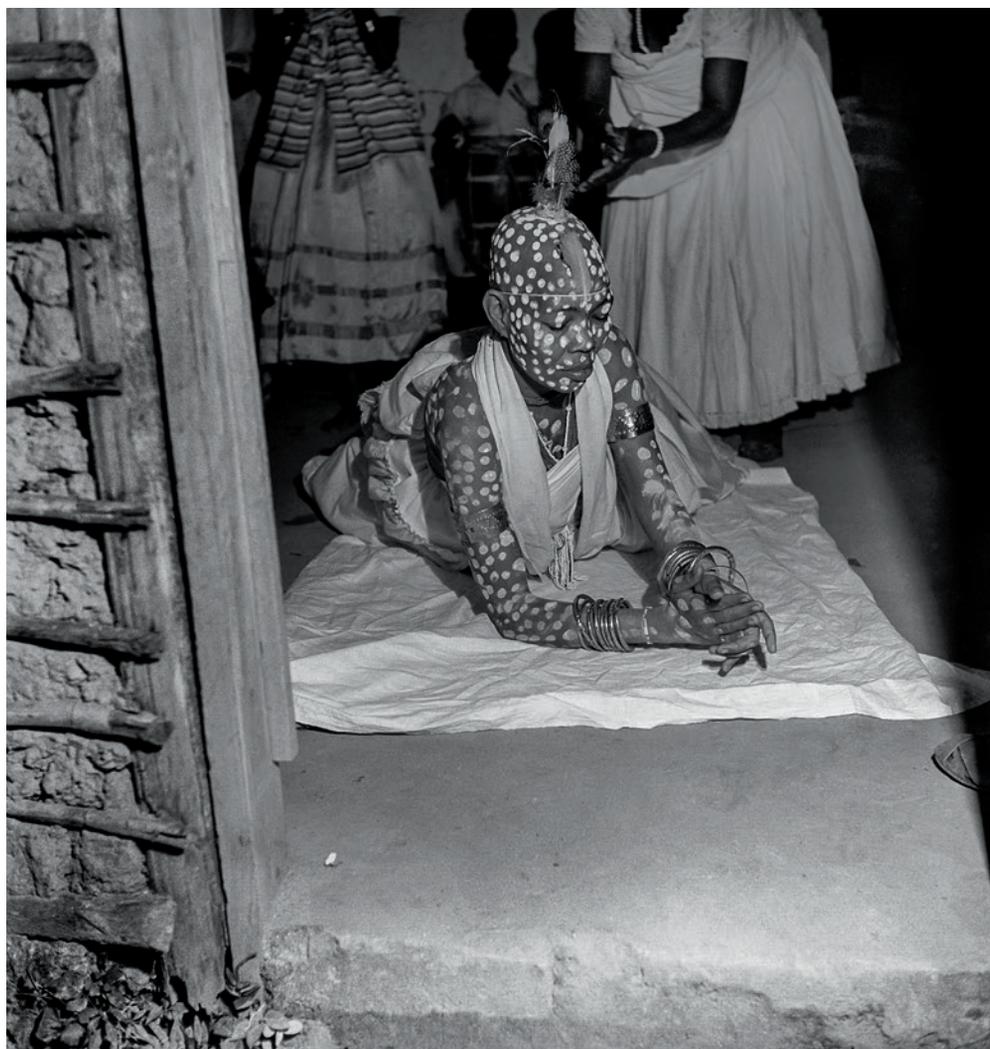
Untitled (Double exposure self-portrait in interior) [Sem título (Dupla exposição – autorretrato em interior), 1990
Fotografia digital de autorretrato no interior em dupla exposição (cópia de exibição). 14,8 x 21 cm. Cortesia Søren Arke. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Nordic Culture Fund e Danish Arts Foundation

Filha de pai dinamarquês e mãe groenlandesa, Pia Arke (1958, Ittoqqortoormiit, Groenlândia – 2007, Copenhagen, Dinamarca) passou a infância na Groenlândia sem aprender a falar a língua local. Em sua obra, Arke combinou sua própria imagem e herança miscigenada com referências históricas e geopolíticas para abordar as relações de poder e os problemas de identidade que surgem da exploração colonial. Por meio de sua prática conceitual e performática, Arke deu um novo significado a materiais apropriados, como fotos de sua mãe tiradas pelo pai, mapas anotados, roupas tradicionais, objetos encontrados nas proximidades de uma base militar, diários e fotos de exploradores nórdicos. Seu corpo, seu rosto e marcos

naturais da Groenlândia são temas recorrentes para sua câmera pinhole de grande formato e suas fotografias de dupla exposição, nas quais se justapõem diferentes camadas de realidade negociada.

No vídeo intitulado *Arktisk hysteri* [Histeria ártica] (1996), Arke faz referência a uma doença mental de que as mulheres inuítes supostamente sofriam. O vídeo mostra a artista rastejando nua sobre uma fotografia em preto e branco de Nuugaarsuk Point, local em que ela morava quando criança e que está presente em muitas de suas obras, aparecendo também como pano de fundo em uma longa série de autorretratos e retratos de grupos. *Jord til Scoresbysund* [Solo para Scoresbysund]

(1998) é uma instalação composta por filtros de café amarrados com cordões e dispostos como um quadrado no chão. A obra está ligada a uma das estadias da artista em Scoresbysund, quando sua cunhada lhe disse que a borra de café deveria ser jogada pela janela para fertilizar o solo pedregoso. Se em sua origem a instalação se refere a “toda a ideia do direito da Dinamarca ao subterrâneo da Groenlândia”, como Arke escreveu uma vez em uma carta, em São Paulo, uma cidade construída sobre os lucros das plantações de café, novas camadas de leituras cercam essa forma geométrica imperfeita e o cheiro que ela exala.



Uma Iaô de Oxum na sua primeira saída quando é apresentada ao público, 1950-1951

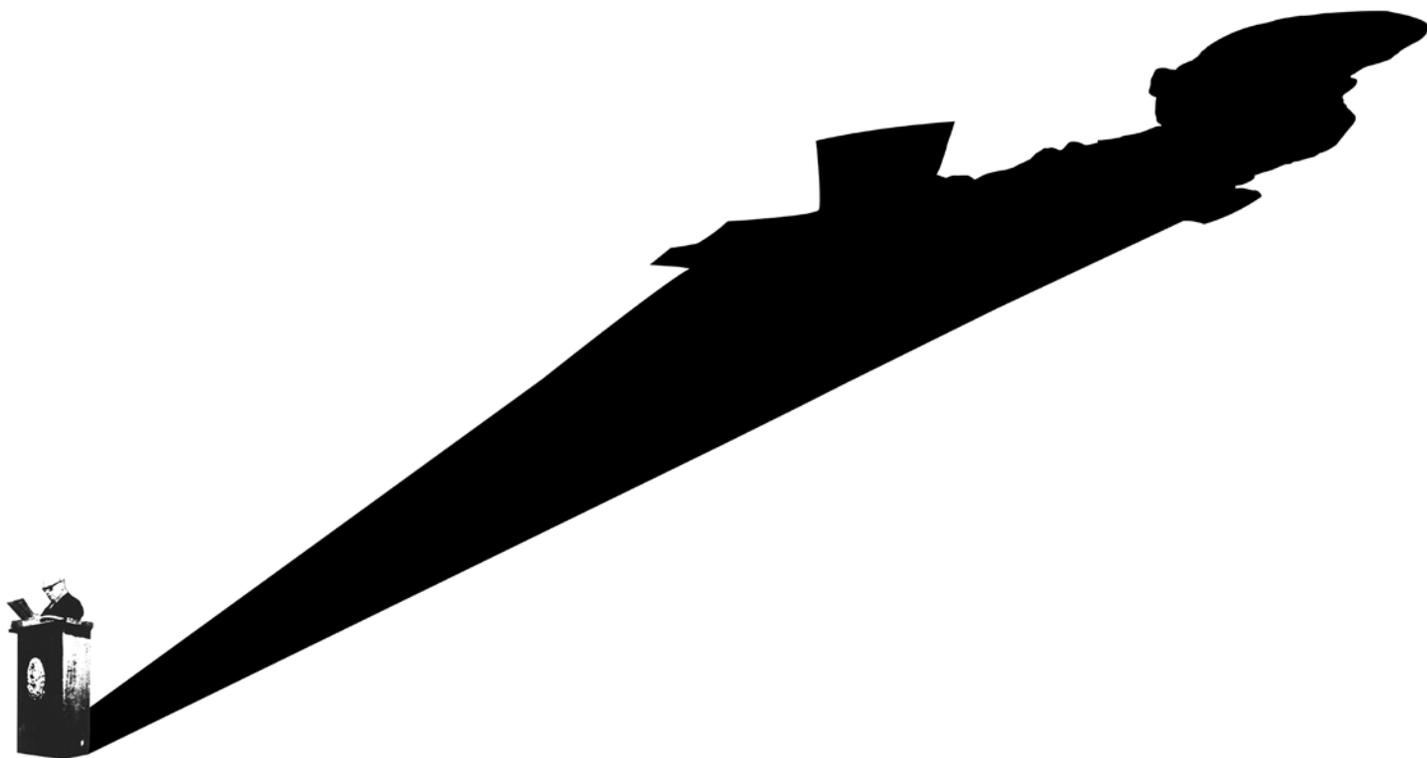
Série *Candomblé do pai Cosme*. Impressão sobre papel de gelatina e prata. 50 x 50 cm. © Fundação Pierre Verger. Cortesia Fundação Pierre Verger. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris

As narrativas de Pierre Verger (1902, Paris, França – 1996, Salvador, BA, Brasil) sobre si invariavelmente têm início com seu desconforto diante do moralismo que regia a vida burguesa de sua família em Paris. Buscando alternativas, Verger começou a trabalhar como fotógrafo e deixou Paris para passar mais de uma década em viagens pelo mundo. Em 1946, ele visitou pela primeira vez a cidade de Salvador, que se tornaria sua casa mais duradoura e onde se aproximou da cultura afro-brasileira. Verger foi iniciado no candomblé e começou um trânsito entre a Bahia e o oeste da África, a fim de comparar e conectar a religiosidade dos povos iorubás com a de seus descendentes diaspóricos. Esse trânsito pendular tornou-se

a principal guia da vida de Verger: foi por meio dele que o fotógrafo foi iniciado como babalaô e rebatizado como Pierre *Fatumbi* Verger, assumindo um importante papel junto a terreiros e pais e mães de santo de Salvador.

No início da década de 1950, Verger foi convidado pelo Pai Cosme para fotografar um rito de iniciação, incluindo suas etapas privadas e estágios de transe. O ensaio resultante, que combina a intensidade dos momentos rituais com uma abordagem fotográfica direta, permaneceu quase inédito, tendo apenas três das fotografias sido publicadas nos livros *L'Érotisme* [O erotismo] (1957) e *Les Larmes d'Eros* [As lágrimas de Eros] (1961), de Georges Bataille. Em 1951, após a publicação de

fotografias de um rito de iniciação de candomblé em uma matéria exotizante da revista *Paris Match*, a revista *O Cruzeiro* pediu o auxílio de Verger para realizar uma matéria análoga, mas ele se esquivou por considerar essa pauta desrespeitosa. O fotógrafo José Medeiros foi então enviado a Salvador para produzir um ensaio publicado no mesmo ano, enquanto Verger só reconsiderou seu próprio veto sobre suas fotografias anos depois, quando incluiu algumas delas em seu livro *Orixás* (1981), onde tinha segurança de que elas estariam contextualizadas por sua pesquisa e vivência.



Dilatáveis, 1981/2020 (série)

Vinil laminado adesivo sobre chapa de compensado de madeira. Dimensões variáveis.

Os anos de formação de Regina Silveira (1939, Porto Alegre, RS, Brasil) se deram entre Porto Alegre e Madri, mas foi a partir de 1969, quando viveu em Porto Rico, que desenvolveu os primeiros exercícios que delinearam o cerne de sua obra. Convidada a implantar um modelo experimental de ensino na Universidade de Porto Rico, Silveira experimentou intensamente técnicas gráficas de reprodução de imagem e participou de um ambiente em que se debatia a arte como território de circulação de imagens, discursos e sistemas ideológicos de representação. De volta ao Brasil em 1973, Silveira continuou em São Paulo sua prática docente comprometida com metodologias contemporâneas de criação e, como artista,

consolidou-se como uma das principais investigadoras das especificidades das linguagens e dos meios técnicos.

A artista estuda como o aparato óptico processa o que vemos e como o desenho pode manipular esses processos, dilatando-os, distorcendo-os ou levando-os ao absurdo. O conjunto *Dilatáveis* (1981) foi desenvolvido por Silveira no contexto de sua pesquisa de doutorado na ECA-USP, intitulada *Simulacros*. Na série, a artista apropriou-se de fotografias retiradas de impressos de grande circulação e as reproduziu em alto-contraste, utilizando a heliografia em sua versão original, hoje perdida. Inaugurando o uso de projeções distorcidas pelo exagero das variáveis da técnica

de perspectiva, que nas décadas seguintes se tornaria um de seus âmbitos recorrentes de experimentação, Silveira construiu, a partir das figuras, sombras desproporcionadas, carregando-as de conotações simbólicas. Assim, a artista enfatizava o peso de signos icônicos da vida política e cultural brasileira da época (mas ainda plenamente vigentes) e materializava sua presença opressiva no imaginário da nação, apontando ainda o sentido ameaçador que as promessas de felicidade, progresso e ordem assumiam ao se tornarem lemas incontornáveis, eixos da propaganda do regime ditatorial em vigor no Brasil naqueles anos.



Roger Bernat / FFF

Domini Públic [Domínio público], 2012

Brasília, 2012. Foto: Blenda. Cortesia do artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: AC/E – Acción Cultural Española e Institut Ramon Llull

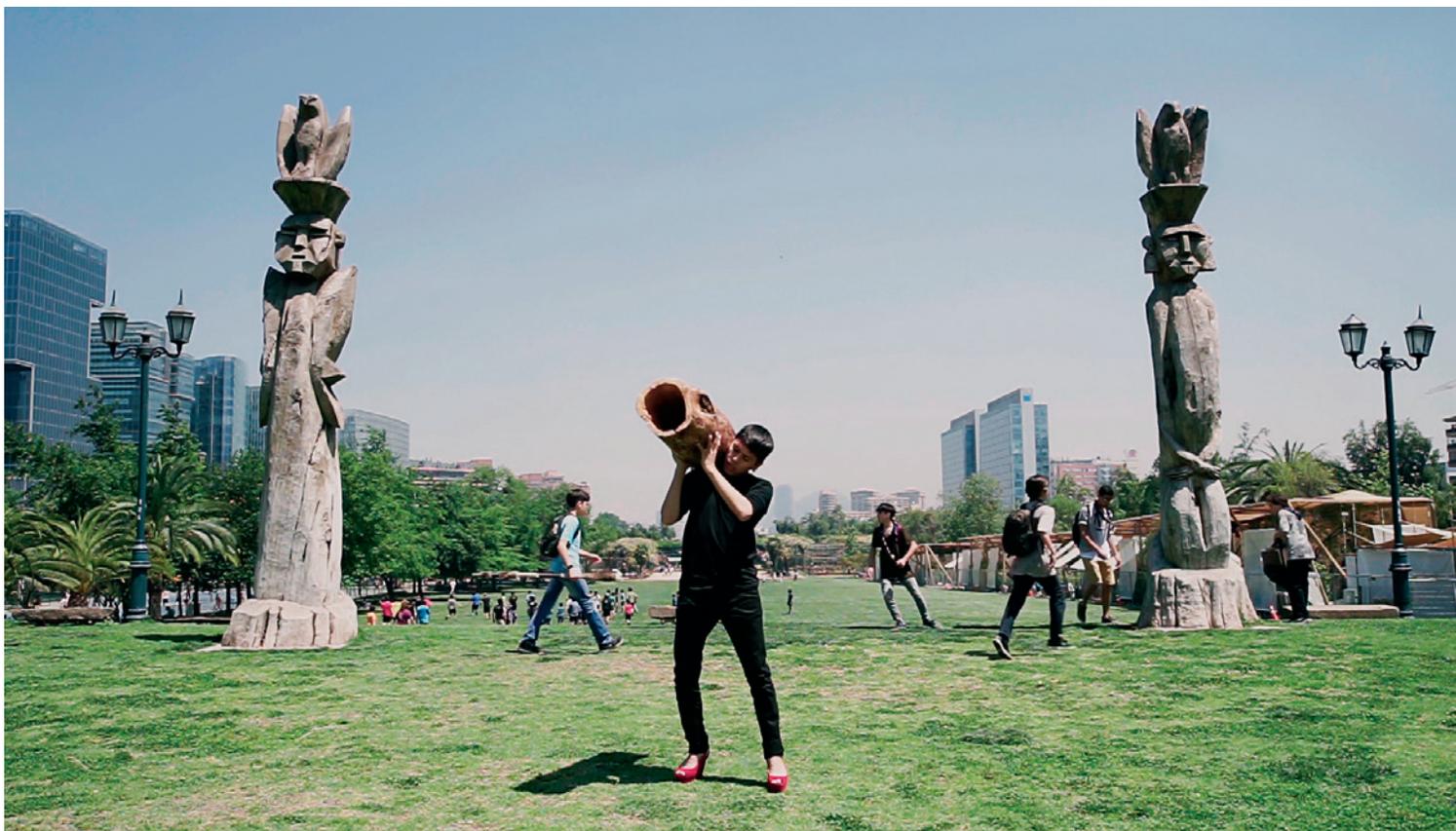
Roger Bernat (1968, Barcelona, Catalunha) costuma se unir a colaboradores de diversas áreas – net-art, sound design e teatro documental. Embora seus projetos tenham sido apresentados principalmente em montagens de teatro, seus dispositivos têm sido exibidos igualmente em contextos de arte, especialmente na última década. A obra de Bernat evidencia o paradoxo entre a crise da democracia representativa e seus desdobramentos em práticas de ação direta, e em novas formas de troca e de produção de conhecimento fomentadas pelas tecnologias computacionais, nas quais as posições de emissor e de receptor são desfeitas. Em todas as suas obras, o teatro expandido se transforma em um dispositivo

total para um público que é chamado a ser ator da história.

Pim-pam [Pa-pum] (2021), obra comissionada pela 34ª Bienal, é uma onomatopeia, um jogo rítmico que encapsula um instante que vai e volta, como a batida da bola na parede num jogo de *squash*. Para essa instalação, Bernat e seu grupo FFF criam um jogo simples, sem muitas regras, para todos os que quiserem jogá-lo. Fones de ouvido são distribuídos em carrinhos dentro do pavilhão. Ao seguir as instruções sussurradas nos fones, os visitantes podem iniciar uma estranha visita à Bienal e, ao mesmo tempo, parasitá-la.

Pim-pam remete a um mundo de protocolos diretos e indiretos, no qual as pessoas estão

sujeitas a forças externas, ataques sucessivos que emancipam ou destroem. Essa obra nos torna conscientes de um jogo que só podemos compreender à medida que continuarmos jogando. O próprio artista a define como um *playground* que, “em vez de ser formado por objetos arquitetônicos, é articulado por sons. Contém cerca de 500 ordens extraídas de documentos sonoros brasileiros dos últimos 50 anos: trechos de discursos políticos ou de músicas, fragmentos de programas de televisão, anúncios, dicas de ioga e meditação, passos de forró e zumba, instruções militares, indicações de GPS, etc.”



Alka Domo, 2017

Still de vídeo. Performance em vídeo e escultura. 17', 1920×1080 cm. Direção e produção: Sebastián Calfuqueo. Câmera e edição: Juan Pablo Faus. Tradução para inglês: Jorge Pérez. Agradecimentos: Cristián Inostroza. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio – Gobierno de Chile

A maioria das obras de Sebastián Calfuqueo (1991, Santiago, Chile) tangencia ou expõe, de maneira crítica e militante, sua ascendência Mapuche e as discriminações que enfrenta em seu cotidiano por pertencer a um grupo étnico indígena e, além disso, por não se encaixar nas narrativas heteronormativas dominantes. Essas questões são colocadas de modo direto e impactante num de seus primeiros trabalhos, *You Will Never Be a Weye* [Você nunca será um Weye] (2015), registro em vídeo de uma performance em que Calfuqueo desmascara a maneira como a história dos Machis Weyes (pessoas que não se ajustavam ao binarismo de gênero) fora apagada em consequência da doutrinação

católica imposta pelos colonizadores e das políticas do Estado chileno.

É exatamente no cruzamento e na sobreposição de dominações e repressões que a prática de Calfuqueo encontra terreno fértil para instigar uma reflexão sobre o status social, cultural e político do povo e da cultura Mapuche na sociedade chilena contemporânea. É significativo, nesse sentido, que além da sua atuação artística Calfuqueo integre os coletivos feministas Mapuche Rangitulewfü e Yene Revista, e tenha colaborado na publicação de textos em língua Mapuche, visando sua preservação e vivificação. Sua obra tem como ponto de partida frequente o campo ampliado da performance, seja em sua vertente mais

clássica, seja como momento a ser registrado em vídeo e depois apresentado no espaço expositivo com elementos utilizados na ação, ou inspirados por ela e conceitualmente relacionados, como as réplicas em cerâmica de galões de água utilizados em *Ko ta mapungey ka* [Água também é território] (2020), na qual Calfuqueo contrapõe o cenário de violenta exploração capitalista neoliberal da água no Chile à relação simbiótica do povo Mapuche com os rios e os lagos.



Stack [Pilha], 2020

Aquarela sobre tela. 300×370×2 cm. Cortesia: Regen Projects, Los Angeles; Galerie Buchholz Berlim/Colônia/Nova York; greengrassi, Londres. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: ifa (Institut für Auslandsbeziehungen)

O trabalho de Silke Otto-Knapp (1970, Osnabrueque, Alemanha) é influenciado por imagens e conceitos do campo da dança, do teatro e da performance ao longo do século 20. Com obras de médio e grande formato, que funcionam de forma autônoma e em conjuntos quase arquitetônicos, Otto-Knapp inspira-se na tradição histórica do design cenográfico e da criação de painéis pintados. Em suas pinturas, ela alterna fundos de paisagens naturais e idealizadas com cenas interiores sutis e misteriosas, nas quais figuras em movimento nos remetem a passagens recentes da história da dança moderna e contemporânea. Por vezes, suas obras tomam como referência trabalhos de outros artistas, sobretudo mulheres: da bailarina

estadunidense Anna Halprin à pintora e cenógrafa russa Natalia Goncharova, ambas figuras-chave na mudança de paradigma da dança e da arte modernas, respectivamente.

Otto-Knapp desenvolveu uma linguagem pictórica particular. Ela inicialmente transfere seus desenhos para a tela, elaborando as formas com camadas de pigmento de aquarela preto, que depois pulveriza com água. À medida que a tinta se dissolve, Otto-Knapp limpa a superfície para que a cor seja drenada em certas áreas e se fixe em outras enquanto seca. Na 34ª Bienal, Otto-Knapp apresenta uma série de pinturas de grande e médio formato que constituem uma espécie de cenário, tanto por seu objeto de estudo como pela composição formal dos

trabalhos no pavilhão. As pinturas descansam sobre painéis ou funcionam como biombos e estruturas autônomas. O movimento não acontece apenas na ação do sujeito coreográfico e/ou teatral, mas na própria deambulação do público. Em um segundo plano, as paisagens pintadas em escala humana nos mostram uma natureza artificial que contrasta com a vegetação que circunda o pavilhão no Parque Ibirapuera, criando um cenário duplo.



Mõgmõka xupep [O Gavião saindo], 2005
Aquarela. 26×21 cm. Cortesia da artista. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Instituto Inclusartiz

Sueli Maxakali (1976, Santa Helena de Minas, MG, Brasil) é uma liderança do povo indígena Tikmũ'ũn, mais conhecidos como Maxakali. Forçados a se deslocar de suas terras ancestrais para resistir a agressões que se acumulam há séculos e que chegaram a deixá-los em risco de extinção nos anos 1940, os Tikmũ'ũn mantêm vivas sua língua e cultura, estando hoje divididos em comunidades distribuídas pelo Vale do Mucuri, em Minas Gerais. A vida nas aldeias é organizada em grande medida ao redor e a partir de sua relação com uma miríade de povos-espíritos da Mata Atlântica, os Yãmĩxop, e de seus respectivos conjuntos de cantos. Grande parte desses cantos é entoada coletivamente, como o modo mais

fundamental de relação com os espíritos Yãmĩxop, que são convidados a visitar as aldeias para cantar, dançar e comer durante o ritual. Cada pessoa tikmũ'ũn é dona de uma parte do repertório dos cantos dos Yãmĩxop, pela qual é responsável. Todos os cantos, juntos, compõem o universo tikmũ'ũn, que é constituído por tudo que esse povo vê, sente e com o que interage, mas também pela memória de plantas e animais que não existem mais, ou que ficaram em lugares de seu território originário, de onde os Tikmũ'ũn foram expulsos no decorrer da guerra colonial.

Além de liderança, educadora e fotógrafa, Sueli é também realizadora audiovisual. Na 34ª Bienal, a artista apresenta a instalação

Kũmxop koxuk yõg [Os espíritos das minhas filhas], um conjunto de objetos, máscaras e vestidos que remetem ao universo mítico das Yãmĩyhex, mulheres-espírito. Todo o trabalho para a exposição foi realizado em conjunto com as mulheres e meninas que, na comunidade, cuidam de cada um desses Yãmĩy. O processo coletivo de criação da obra é coerente com a organização da própria comunidade Tikmũ'ũn, e de certa forma tensiona e embarralha o significado, os limites e a relevância da produção artística num contexto tão específico, nos apresentando outros regimes de autoria e criatividade.



No Gods, No Masters [Sem deuses, sem senhores], 2017
Still de vídeo. Vídeo HD com 4 canais de som. 19'13". Cortesia da artista, Emalin, Londres, e Sfeir-Semler, Beirute / Hamburgo

Em seu trabalho, Sung Tieu (1987, Hâi Dương, Vietnã) utiliza uma grande variedade de mídias, entre elas instalação, som, vídeo, escultura, fotografia e performance. Pouco interessada em construir um estilo reconhecível ou manter uma prática que possa ser facilmente catalogada e circunscrita, ela acumula, sobrepõe e contamina camadas narrativas factuais, ficcionais, plausíveis e possíveis até torná-las inseparáveis umas das outras. Sua pesquisa parte das temáticas da migração e do desalojamento para tratar dos interesses políticos que regulam esses fluxos. Em trabalhos como *In Cold Print* [Impresso a frio] (2020), a artista alude à chamada “Síndrome de Havana” e a seu impacto prolongado nas tensões geopolíticas

entre os Estados Unidos e Cuba; em *Zugzwang* (2020), ela analisa o aparato burocrático estatal através da vida e do local de trabalho de um funcionário.

Em outros trabalhos, Tieu aprofunda as dimensões psicológicas e espirituais do trauma coletivo em situações de conflito. Em seu vídeo *No Gods, No Masters* [Sem deuses, sem senhores] (2017), por exemplo, a artista investiga a operação militar *Wandering Soul* [Alma errante], realizada pelo setor de operações psicológicas do exército estadunidense no Vietnã na década de 1960, e a criação de uma arma sonora intitulada “Ghost Tape nº 10” [Fita-fantasma número 10], que consistia numa gravação na qual o espírito de um soldado

vietnamita exorta seus companheiros a desertarem. Tieu justapõe essa gravação, transmitida por helicópteros militares que sobrevoavam a selva à noite, a imagens gravadas na casa de sua família em Hâi Dương, no norte do país. A filmagem documenta de maneira enigmática um ritual que também convoca espíritos de pessoas mortas. A série de obras textuais intitulada *Newspapers 1969-ongoing* [Jornais 1969-em curso] (2017-em curso), incluída pela artista nesta e em outras instalações, contribui para tornar a leitura do trabalho ainda menos unívoca.



Tamara Henderson e Nell Pearson

The Canberra Characters [Os personagens de Canberra], 2020-2021

Série de 13 esculturas, vários materiais, dimensões variáveis. Foto: Brenton McGeachie. Cortesia da artista e Rodeo, Londres / Piraeus. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Canada Council for the Arts

A prática de Tamara Henderson (1982, Sackville, Canadá) cobre uma ampla variedade de meios, tais como performance, pintura, poesia, cinema, têxteis, escultura e instalação, na qual podem confluir também objetos encontrados. Seu trabalho tem frequentemente como ponto de partida uma investigação em processo sobre diferentes estados de consciência. Embora as notas, observações, padrões ou ideias que convergem no trabalho possam ser derivadas do que ela vê no cotidiano, Henderson logo as elabora para compor uma espécie de mitologia onírica, que ela torna ainda mais complexa através de diferentes filtros de percepção. Um aspecto-chave de seu trabalho é, portanto, o poder transformador que é gerado

pelo fluxo de energia que conecta o consciente e o inconsciente.

Algumas de suas obras beiram o engraçado, outras, o abertamente enigmático ou indecifrável, subvertendo as fronteiras entre o interior e o exterior, tanto em seu próprio corpo quanto no dos visitantes. Apesar de a figura humana não ser diretamente representada na maioria de suas obras, o trabalho de Henderson oferece uma possibilidade de se reconectar com o corpo, ou melhor, com a própria ideia do que um corpo é, deve ou pode ser. Os objetos substituem as figuras humanas e, ao longo de jornadas narrativas, oníricas ou meditativas, tornam-se personagens: ao costurar pupilas dilatadas em um conjunto de

cortinas, por exemplo, a artista as transforma em testemunhas oculares ou observadores. Em outras séries de trabalhos, Henderson cria cenas animistas e alucinatórias, revisitando uma ampla gama de técnicas emprestadas dos primeiros anos do cinema ou da vanguarda do teatro e da performance.

What if we could vote as equals?

Evil.27: Selma [Mal.27: Selma], 2011

Still de vídeo. Vídeo HD, cor e som. 9'. Cortesia do artista, Greene Naftali, Nova York, Hannah Hoffman, Los Angeles, e Electronic Arts Intermix, Nova York

A grande maioria das obras produzidas por Tony Cokes (1956, Richmond, Virgínia, EUA) na última década consiste em vídeos nos quais textos são apresentados sobre um fundo monocromático ou abstrato e acompanhados por música, geralmente do universo ampliado do pop. Em muitos casos, os textos analisam e contextualizam a própria música ou o gênero musical ao qual ela pertence, entrelaçando as considerações mais ligadas à história da música com outras de ordem mais ampla, nas quais convergem os âmbitos cultural, político, racial e social. Na série *Evil* [Mal] (2001-em curso), Cokes aborda a presença do conceito de mal na sociedade contemporânea. O artista justapõe enunciados provenientes de

fontes distintas (de falas de líderes políticos a esquetes humorísticos de comédia *stand-up*, passando por letras de música pop e até textos acadêmicos) buscando tensionar o modo como a mídia nivela discursos, embaralha a produção de sentido e confere visibilidade ou torna invisíveis determinados eventos e linguagens.

O trabalho *Evil.27: Selma* [Mal 27: Selma] (2011), por exemplo, pode ser lido como uma reflexão sobre tais regimes de visibilidade e silenciamento. O ponto de partida do trabalho é um evento histórico: o boicote ao ônibus Montgomery, um dos marcos do grande movimento para os direitos civis nos Estados Unidos em meados dos anos 1950, originado pela recusa de uma jovem afro-americana,

Rosa Parks, a ceder seu lugar no ônibus a um homem branco. No vídeo, Cokes apresenta o texto *On Non-Visibility* [Sobre a não visibilidade], do coletivo Our Literal Speed, que argumenta que o episódio gerou enorme comoção e conseguiu mobilizar milhões de pessoas porque não havia imagens do momento em que Parks recusou-se a ceder seu assento e acabou sendo presa. Essa ideia ressoa ainda mais fortemente no momento atual – marcado por luta pela visibilização e pelo fim de violências estruturais históricas – e na prática de um artista que abre mão da imagem para enfatizar a força da mensagem.



Dancer of the Year [Dançarino do ano], 2019
Kanal Pompidou, Kunstenfestivaldesarts, Bruxelas.
Foto: Orpheas Emirzas. Cortesia do artista

Em suas coreografias, Trajal Harrell (1973, Geórgia, EUA) combina referências da história das correntes dominantes da dança – especialmente as tendências criadas pelas vanguardas estadunidenses dos anos 1960 – com elementos e movimentos de outros contextos e histórias, como o *voguing*, o *hoochie koochie* e o *butô*. Esses encontros ousados e férteis revelam conexões entre campos diferentes das artes da performance, à medida em que corpos, identidades e vozes que se chocam com a narrativa convencional da dança contemporânea ganham visibilidade. Harrell constrói, assim, um corpo de trabalho singular, marcado precisamente por esse caráter híbrido e rizomático, instigando o espectador a imaginar histórias alternativas da dança.

O ponto de partida de *Dancer of the Year* [Dançarino do ano], obra incluída na 34ª Bienal, é pessoal: a indicação de Harrell como “Dançarino do ano” pela revista *Tanz* em 2018 e a reflexão sobre a (auto) valorização provocada por essa indicação. O trabalho é uma performance coreografada, acompanhada pela obra *Dancer of the Year Shop #3* [Dançarino do ano Loja #3], instalação em forma de loja na qual Harrell põe à venda objetos pessoais de valor inestimável, tais como relíquias de família. Reflexões sobre origens, heranças e valorização por meio da inserção no circuito artístico conectam o solo de dança com a instalação, que também representa um novo capítulo no esforço de Harrell para testar os limites de sua prática performativa no contexto

de museus e espaços expositivos. Outro exemplo desse interesse é *The Untitled Still Life Collection* [Coleção de naturezas mortas sem título], performance concebida e interpretada por Harrell com sua amiga de longa data, a artista instalativa Sarah Sze, que colaborou para gerar movimento usando um fino cordão azul. Em vez de empregar um modelo colaborativo convencional (isto é, um artista visual criando uma cenografia para a performance do coreógrafo), os dois artistas deram vida a um diálogo de meios em que os pensamentos coreográfico e escultural se entrelaçam, transformando suas características individuais e gerando um novo potencial coletivo.



Elementar (Chão da mata), 2018

Fotografia. 79 × 120 cm. Foto: Lisa Hermes. Cortesia da artista

Uýra (1991, Santarém, PA, Brasil) é uma entidade híbrida, o entrelaçar dos conhecimentos científicos da biologia às sabedorias ancestrais indígenas. Chama as plantas por seus nomes populares e em latim, e assim evoca suas propriedades medicinais, seus gostos, seus cheiros, seus poderes. O resultado é uma compreensão complexa e intrincada da mata, um emaranhado de conhecimentos e buscas. Uýra se apresenta como “uma árvore que anda”. Nasceu em 2016, durante o processo de *impeachment* de Dilma Rousseff, quando o biólogo Emerson decidiu expandir sua pesquisa acadêmica e buscar formas de levar o debate sobre a conservação ambiental e os direitos indígenas e LGBTQIA+ às comunidades de Manaus e seus

arredores. Em aulas de arte e biologia, ou performances fotográficas, em maquiagens e camuflagens, em textos e instalações, o que Uýra faz é falar desde a floresta e com ela.

Na 34ª Bienal, duas séries de fotografias já existentes – *Elementar* e *Mil quase mortos* – se entrecruzam numa montagem inspirada nas ondulações do corpo de uma cobra em movimento. As imagens são ao mesmo tempo registros de ações de denúncia e a evocação de seres ancestrais ou futuristas, entre utópicos e apocalípticos, de uma beleza perturbadora. A série *Retomada* (2021), desenvolvida especialmente para esta Bienal, é ambientada em locais de Manaus que, seja por sua história e função social, seja por suas características

arquitetônicas, podem ser associados aos modos de viver herdados da cultura eurocêntrica. Mas o que a aparição de Uýra desperta, aquilo que nos faz ver, são as plantas que, aos poucos, vão retomando o espaço que já lhes pertenceu. Complementa esta série de imagens uma instalação também inédita, *Malhadeira* (2021), que sobrepõe a um desenho da malha de ruas e avenidas conectadas à avenida Constantino Nery, em Manaus, uma rede sinuosa de fios orgânicos com sementes de seringa. Os fios de sementes serpenteando sobre as linhas retas trazem de volta o desenho das águas, a memória dos cantos que ela sabe cantar.



Carcan, 2018

Placa de lava esmaltada. 50×42 cm. Foto: Jean-Baptiste Barret. Cortesia do artista
Participação na 34ª Bienal apoiada por: Institut français à Paris e Ministère de la Culture et de la Communication – DAC Martinique

A obra de Victor Anicet (1938, Marigot, Martinica) é um exercício contínuo de restituição de testemunhos da gente martinicana. Filho de pai pescador e de mãe empregada no engenho de uma *habitation* (desdobramento do regime produtivo colonial baseado em mão de obra escravizada), Anicet teve, ainda criança, seu primeiro contato com as cerâmicas do povo ameríndio Arawak. Anos depois, estudando em Paris, ele conheceu o Musée de L'Homme e constatou o quanto seu povo e ele mesmo haviam se distanciado de sua história, que permanecia nas mãos e nas vozes dos colonizadores. Anicet retornou à Martinica em 1967 e desde então seu trabalho acontece dentro e fora do ateliê, seja pela reunião com outros

artistas interessados em debater a estética do Caribe para fundar o grupo FWOMAJE (1984), seja pela dedicação em fomentar um espaço institucional para a arte martinicana, ou mesmo pela criação de obras públicas.

Uma das obras públicas de Anicet mais carregadas de significados é a cerâmica que demarca o túmulo de Édouard Glissant no cemitério de Diamant, na Martinica. Chamada *La présence de l'Est multiple* [A presença do Leste múltiplo] (2011), foi nomeada pelo próprio Glissant, quando uma obra anterior com a mesma composição foi apresentada em uma exposição organizada por ele na década de 1970. Essa recorrência de composições e signos resume o modo como sua produção

desenvolveu-se ao longo das últimas cinco décadas. Nesse intervalo, Anicet tem se debruçado sobre reminiscências da vida dos africanos escravizados e seus descendentes, assim como dos ameríndios caribenhos e das famílias hindu que imigraram para a Martinica no século passado. Diversas dessas memórias carregam marcas de violência, como as “carcans”, instrumentos de ferro utilizados para prender homens e mulheres escravizados pelo pescoço, ou como os relatos dos nativos sobre sua visão das embarcações coloniais que despontavam pela primeira vez no horizonte.



Juste un Mouvement [Só um movimento], 2021
Still de filme. 108'. Cortesia do artista. Participação
na 34ª Bienal apoiada por: Fédération Wallonie-
Bruxelles e Wallonie-Bruxelles International (WBI)

Artista e cineasta, Vincent Meessen (1971, Baltimore, EUA) combina a crítica aos modelos coloniais de escrita da história com a atenção afetiva a certos gestos disruptivos do passado. Em várias de suas obras, seus objetos de interesse possuem vínculos com a produção da Internacional Situacionista, movimento revolucionário (ativo entre 1957 e 1972) que ensejou uma crítica integral da sociedade. Meessen investiga lacunas na história do movimento, tais como a influência direta do situacionismo no continente africano e no Caribe. O filme *Juste un Mouvement* [Apenas um movimento], apresentado na 34ª Bienal no interior da instalação em espiral *The Sun Will Always Rise* [O sol sempre nascerá] (2018-2020), nasceu no âmbito dessa

pesquisa, mais especificamente do encontro com uma fotografia em que se vê Omar Blondin Diop, jovem filósofo militante senegalês, lendo a última edição da revista *Internationale Situationniste*.

Diop entrou para a história do cinema com sua participação no filme *La Chinoise* (1967), de Jean-Luc Godard, em que ele interpreta a si mesmo apresentando uma aula sobre marxismo e maoísmo para jovens reunidos em um apartamento com o intuito de preparar uma transição do movimento estudantil para ações armadas. Meessen revisita o método então ensaiado por Godard – de fazer um filme como um processo que registra a fatura de um outro filme –, deslocando-o para os dias de hoje em

Dakar, Senegal, onde as heranças coloniais são remodeladas à medida que a influência francesa é ultrapassada pelas complexas alianças com as empresas e o governo chineses. Assim, ele tanto homenageia quanto critica o filme de 1967, invertendo suas centralidades geográficas e políticas no presente. Em *Juste un Mouvement*, a história e o cinema são experimentados como um movimento contínuo polifônico, repleto de sobreposições espirais, ao longo das quais uma narrativa é tecida pelos amigos e familiares de Diop, reunidos hoje para lembrar suas ideias e atitudes, além de exigir a verdade sobre sua prisão política e sua morte.



Insurgencias botánicas: *Phaseolus Lunatus* [Insurgências botânicas: *Phaseolus Lunatus*], 2017/2020

Instalação: estrutura hidropônica e plantas da espécie *Phaseolus Lunatus*; caixa de MDF com sementes de fava; cerâmica; pintura acrílica sobre parede. Dimensões variáveis. Registro da exposição individual no Pavilhão da Bienal. Foto: Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

O complexo imaginário peruano, caracterizado pelo choque entre a milenar cultura andina e as violências, idiossincrasias e contradições introduzidas e alimentadas pelos processos de colonização, constitui com frequência o ponto de partida do trabalho de Ximena Garrido-Lecca (1980, Lima, Peru). A variedade de técnicas e recursos utilizados pela artista de certa forma reflete a impossibilidade de traduzir essa complexidade, de pasteurizar as fricções da realidade latino-americana numa obra pacificada ou linear. Nos últimos anos, Garrido-Lecca produziu também uma série de instalações caracterizadas pelo uso de processos de construção ou crescimento que podem ser acompanhados pelo público,

resgatando técnicas e materiais empregados no artesanato, na arte e na arquitetura ao longo da história peruana.

Um de seus trabalhos mais emblemáticos, *Insurgencias botánicas: Phaseolus Lunatus* [Insurgências botânicas: *Phaseolus Lunatus*] (2017/2020) é uma instalação com estrutura hidropônica em que são plantadas mudas de favas da espécie *Phaseolus lunatus*, numa reativação simbólica do suposto sistema de comunicação da cultura Moche, uma civilização peruana pré-incaica que desenvolveu complexos sistemas hidráulicos de irrigação e que, segundo teorias, valia-se das manchas presentes nessas favas como signos para uma escrita ideogramática. No âmbito da 34ª Bienal, a

instalação foi mostrada pela primeira vez em fevereiro de 2020, na individual da artista que marcou a abertura da mostra, e novamente em novembro, quando integrou a coletiva *Vento*, segunda etapa de construção pública da Bienal e momento de afirmação coletiva do desejo de resistir e seguir acreditando na arte e na cultura frente ao desespero trazido pela pandemia. Com sua ênfase no processo ininterrupto de transformação de tudo que é vivo (de uma planta a uma cultura), a obra passou a simbolizar a estratégia curatorial de conceber a mostra como processo e não como algo cristalizado ou fixo.

Orochi (Serpente) AM 88.2 MHz, 2019

Vista da exposição *Slower Than Slowly* [Mais lento que a lentidão]. Cortesia: Mother's Tankstation Limited, Londres. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Agency for Cultural Affairs, Government of Japan (Bunka-cho Art Platform Japan) e Arts Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)



Elementos intangíveis como espaço, luz, magnetismo e gravidade são fundamentais nas *assemblages* e instalações de Yuko Mohri (1980, Kanagawa, Japão). Ela frequentemente utiliza elementos domésticos e cotidianos para criar objetos ou dispositivos dotados de movimento, que podem emitir sons ou luz, ou ainda gerar campos magnéticos ou de energia. O acaso e a improvisação, elementos centrais na intersecção entre as artes visuais e a música estão presentes em muitos dos trabalhos da artista, nos quais os ruídos produzidos pelo movimento dos objetos nunca são inteiramente controlados e, muito menos, previsíveis. As instalações de Mohri constituem ecossistemas autônomos e permeáveis, nos quais a artista explora o atrito entre

os diversos elementos que as compõem. Muitas vezes, as idiosincrasias do local que abriga as obras também atuam como fatores determinantes para o comportamento desses conjuntos.

No trabalho de Mohri, a voz, um dos elementos desses ecossistemas, pode atuar como discurso, como som puro ou mesmo como elemento que costura diferentes contextos e histórias. A artista idealizou para a exposição *Vento* (2020) uma instalação sonora em que ouvimos a voz distorcida de Daisetsu Suzuki dizendo “I can’t hear you” [Não consigo ouvir você]. No universo de Mohri, a voz de Suzuki é o contraponto à escrita de Marcel Duchamp, que, em carta dirigida a Maria Martins em 1951, pouco antes da primeira Bienal de São Paulo, relatou a angústia

provocada pela voz ao telefone, distorcida pela distância e ao mesmo tempo tão presente que expôs a futilidade da palavra escrita.

Em *Orochi (Serpente) AM 88,2 MHz* (2019/2021), a passagem de um sinal sonoro por um cabo enrolado gera um campo magnético que faz mover um pequeno objeto de metal. O som se converte em força magnética e, embora a música esteja tocando, o que se ouve é apenas o som fraco de objetos tremendo. Assim, campos eletromagnéticos, música, movimento, som e vibração se misturam em um arranjo multidimensional.



Discurso de Promoción [Discurso de Promoção], s.d.
Registro de ação. Foto: Musuk Nolte. Cortesia do Grupo Cultural Yuyachkani

O Grupo Cultural Yuyachkani (1971, Lima, Peru) é um dos mais significativos representantes do chamado teatro de grupo na América Latina, pioneiro no campo da criação coletiva, experimentação e performance política. “Yuyachkani” é uma palavra quíchua que significa “estou pensando”, “estou me lembrando”, metáfora que serviu para investigar e analisar o sincretismo das teatralidades que se encontram nas tradições peruanas e da cultura indígena no contexto político e social peruano desde o início do grupo, em 1971, incorporando também o repertório do teatro universal. Em suas obras, Yuyachkani inclui livremente a presença dos corpos no espaço, assim como o texto teatral, elementos do arquivo documental,

fotografia, instalação, dança e jogo, organizando as dramaturgias de acordo com o que a criação demanda ao longo do processo.

Os membros do grupo, com a direção de Miguel Rubio, se definem não apenas como atrizes e atores criadores, mas como cidadãos e ativistas que buscam reativar a memória social e histórica através de temas tão diversos como a luta pela terra, as migrações, a marginalização, a violência política perpetrada contra as mulheres, a justiça, o dilema do retorno dos deslocados, os desaparecidos. Essa urgência temática não exclui a busca cênica de temas mais amplos, como a reflexão sobre a condição humana e a esperança de um futuro que integre todas as vidas do planeta.

A trajetória do grupo passa desde a colaboração direta com a militância política junto aos partidos de esquerda até o exercício da criação teatral como ferramenta social de mudança. Hoje, sua casa-teatro é um espaço dedicado à comunidade, onde apresentam seus trabalhos e realizam oficinas com metodologias teatrais para promover experiências inclusivas. A apresentação do seu arquivo na 34ª Bienal é a primeira tentativa de expor de forma aberta e performática documentos, imagens, revistas pessoais, apostilas, vídeos e fotografias que o grupo utilizou para compor suas obras e se relacionar com o seu contexto de trabalho no decorrer de cinco décadas de existência.



The Re(a)d Forest [A floresta (ver)melha], 2021
Still de vídeo. Videoinstalação. Cortesia da artista

Nascida na Nigéria, criada desde a infância no Reino Unido e atualmente residindo entre Los Angeles (EUA) e Port Harcourt (Nigéria), Zina Saro-Wiwa (1976, Port Harcourt) é uma artista que, como ela diz, vive “entre muitas culturas, mundos e dimensões psíquicas”. Sua tarefa como artista, conforme ela vê, tem sido tentar entender seu lugar e o lugar da humanidade “nos mundos desta terra”. Depois de mais de uma década trabalhando no jornalismo, Saro-Wiwa iniciou sua carreira artística investigando sua complexa e trágica história familiar, intimamente ligada aos danosos processos de extração de petróleo em Ogoniland, sua terra ancestral no sul da Nigéria. Saro-Wiwa usa videoinstalação, fotografia, produção

cinematográfica e documental, escrita, projetos curatoriais e iniciativas alimentares para construir um conceito de ambientalismo que integre e inclua ecossistemas emocionais e espirituais.

Em *The Re(a)d Forest* [A floresta (ver)melha] (2021), videoinstalação comissionada pela 34ª Bienal, Saro-Wiwa constrói uma representação do corpo energético e espiritual de uma pequena floresta, expressando as maneiras como imagina a conexão e a interdependência entre as árvores e as pessoas. As colunas de luz vermelha – cor que simboliza renascimento e renovação na cultura Ogoni – são também a cor que as árvores “veem”, segundo a artista, graças à presença do fitocromo B, proteína fotorreceptora que detecta a luz vermelha. No

vídeo tríptico *Kum: Soul of the Shadow* [Kum: A alma da sombra] (2020) somos confrontados com uma árvore antiga chamada “Kum” pelas pessoas que vivem ao seu redor. Essa árvore ocupa um lugar central em uma das 111 aldeias de Ogoniland, onde foi feito o filme, e em torno dela a comunidade se reúne para tomar decisões importantes. Interagindo com a árvore está O Menino Invisível, uma entidade que aparece nas obras de Saro-Wiwa e representa um mensageiro entre as dimensões do mundo. A personificação do segredo e da resistência epistêmica.

Zózimo Bulbul



Alma no olho, 1973

Still de filme. 11'. Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul

Zózimo Bulbul (1937-2013, Rio de Janeiro, Brasil) é uma figura fundamental na história do cinema brasileiro. Um dos atores de destaque em sua geração, trabalhou com diretores como Leon Hirszman, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha. Ao mesmo tempo que vivenciava o ambiente intelectual e politizado desse grupo de cineastas, Bulbul participava dos debates com os movimentos negros que emergiam no país, os quais o provocavam a repensar sua produção artística. Seu legado às futuras gerações inclui o longa-metragem *Abolição* (1988), síntese dos debates sobre a farsa da abolição dos afro-brasileiros, supostamente realizada em 1888, oito curtas-metragens e a criação do Centro Afro Carioca

de Cinema (desde 2007) e dos Encontros de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe, evento que já está em sua 14ª edição, dedicado a construir o protagonismo do realizador negro brasileiro em ponte com o continente africano e suas diásporas.

Em 1971, Bulbul protagonizou o longa *Compasso de espera*, dirigido por Antunes Filho. Ele interpreta o papel de um poeta negro que conquista certa proeminência em um ambiente burguês e intelectual eminentemente branco, confrontando desse modo o racismo atávico da sociedade brasileira, ainda dissimulado sob o mito da democracia racial. Em seguida, Bulbul obteve as pontas de película que haviam sobrado da realização do longa de Antunes

Filho e com elas dirigiu seu primeiro curta-metragem, *Alma no olho* (1973), incluído na 34ª Bienal. Dada a precariedade do material, que limitava o controle do contraste fotográfico e condicionava a filmagem a planos curtos, Bulbul colocou-se em cena numa sequência de enquadramentos icônicos que condensavam de modo experimental e provocativo os estereótipos da imagem do homem negro na história do Brasil. Além de ser uma criação sem precedentes na filmografia brasileira, esse curta desencadeou o compromisso de Bulbul com a promoção de um cinema dirigido e produzido por negros.

mas



em

cant





Meteorito *Santa Luzia*, encontrado em 1921. Goiás, Brasil. Coleção Setor de Meteorítica – Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro

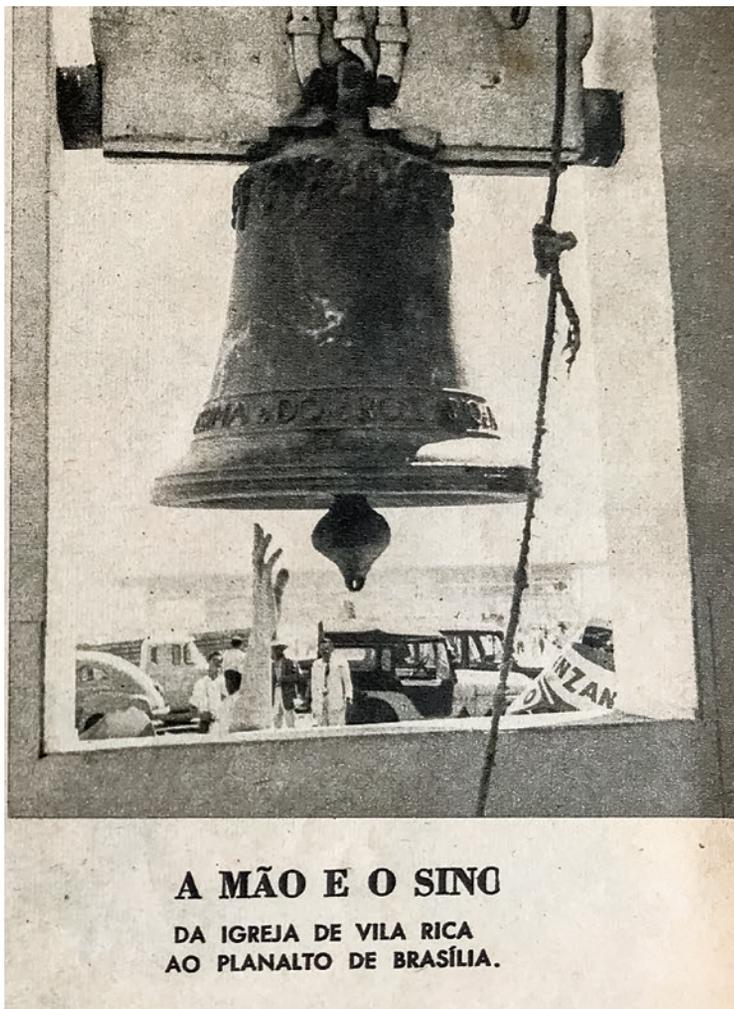
Na noite de 2 de setembro de 2018, a sede histórica do Museu Nacional, na Quinta da Boa Vista, no Rio de Janeiro, foi devastada por um incêndio que destruiu quase a totalidade do acervo histórico e científico da instituição, que abrangia cerca de 20 milhões de itens. Trabalhando incansavelmente nos escombros, a equipe de resgate do museu passou meses identificando e catalogando peças que, de maneiras distintas, tinham atravessado o fogo. Algumas delas foram reunidas aqui, no começo de uma Bienal que se propõe a falar, entre outras coisas, do valor e da importância de resistir, de ir adiante incorporando a transformação como parte integral do viver e a reconstrução como tarefa de reinvenção crítica. O papel desse conjunto é essencialmente metonímico: essas peças são as partes que representam o todo, inclusive outras peças que, pelas razões mais diversas, não poderiam ser expostas aqui.

O primeiro elemento desse conjunto é uma rocha que, com o calor do incêndio, se transformou de ametista (variedade violeta de quartzo) em citrino (variedade amarela de quartzo). Trata-se de um processo demorado, o que atesta que a temperatura no museu deve ter ficado ao redor dos 450° C por várias horas. Ao absorver indelevelmente o calor, a rocha tornou-se um indício, e sua cor, uma testemunha do que aconteceu. Transformou-se, mas é a mesma rocha. Continua sendo a mesma rocha porque soube transformar-se.

O segundo elemento, uma *ritxòkò*, foi doado por Kaimote Kamayurá, da aldeia Karajá de Hawaló, na Ilha do Bananal, Tocantins,

para ajudar na reconstituição da coleção. Simbolicamente, ela substitui uma boneca perdida no incêndio, enfatizando quanto o significado de alguns objetos transcende sua presença e até sua existência física. Com esse gesto, Kaimote Kamayurá atua como representante de um povo originário que decide contribuir ativamente para a preservação da sua cultura e para a reconstrução do acervo do Museu Nacional. Começar de novo pode ser também uma oportunidade de reiterar as parcelas dos pactos que fortalecem as partes envolvidas, criticando o que subjuga o saber de um povo à violência exploratória de outro.

O último objeto desse conjunto é o Santa Luzia, o segundo maior meteorito encontrado no Brasil, descoberto em 1921 na cidade de Santa Luzia (atual Luziânia), Goiás. Fragmentos de asteroides, cometas ou restos de planetas, ao entrar na atmosfera terrestre, atingem temperaturas superiores aos 1.000°C, suficientes, em muitos casos, para consumi-los por completo. Os fragmentos que sobrevivem, trazendo à superfície da Terra a memória de um périplo por tempos e espaços dificilmente imagináveis, são chamados de meteoritos. Temperado pela passagem pela atmosfera, o Santa Luzia emergiu totalmente ileso dos escombros do Museu Nacional.



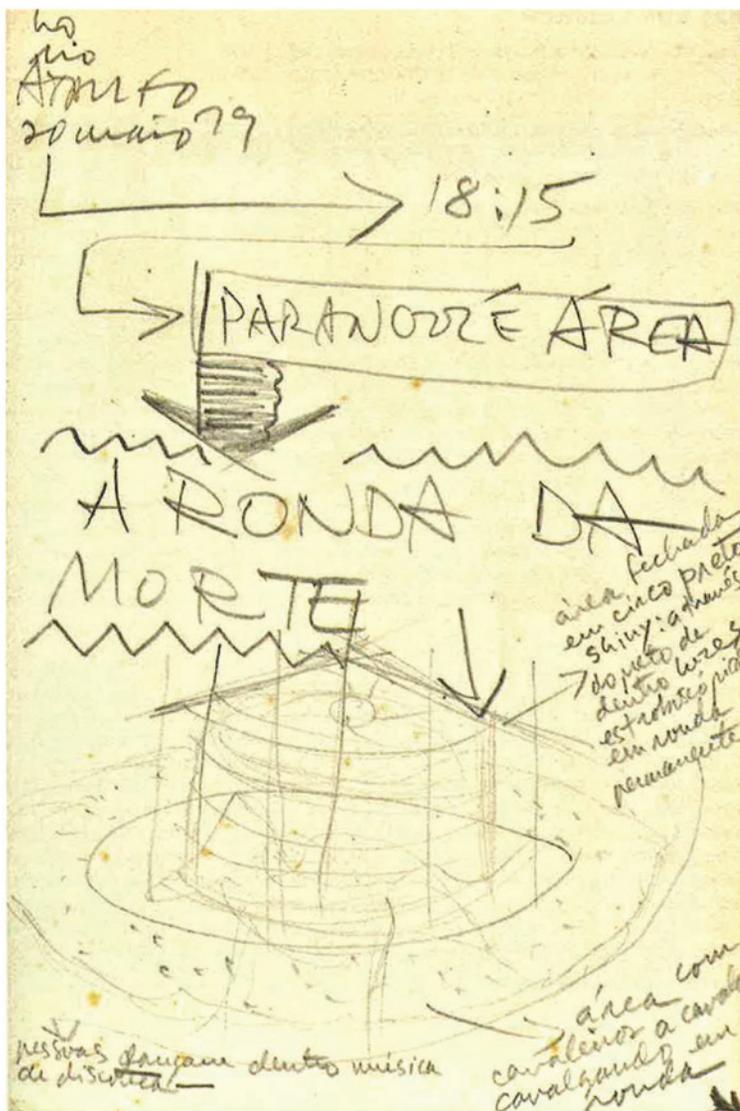
Revista *Manchete*, 21 de abril de 1960. Autoria desconhecida

A Capela de Nossa Senhora do Rosário dos Homens Brancos, mais conhecida como Capela do Padre Faria, é uma pequena igreja localizada em Ouro Preto (Minas Gerais), cujo campanário carrega um sino de bronze, fundido na Alemanha em 1750. Conta-se que, em 21 de abril de 1792, esse sino foi o único da colônia a ecoar, em aberta desobediência à ordem oficial que proibia homenagens ao inimigo da coroa, um toque de lamento pela execução de Tiradentes, único participante da Inconfidência Mineira que não teve revogada sua sentença de morte. Com a independência do Brasil e a proclamação da República, o mártir mineiro foi declarado herói nacional, e o sino que o homenageou passou a ser considerado um símbolo da luta pela soberania do país, a tal ponto que em 1960, noutro 21 de abril, foi levado a Brasília, içado ao lado de uma réplica da cruz usada na primeira missa realizada no Brasil e tocado para a inauguração da nova capital. Na ocasião, em seu discurso, o Presidente Juscelino Kubitschek reconheceu o desejo de saudar, nessa data, “o passado e o futuro de nossa pátria, através de dois acontecimentos que se ligam no ideal comum que os animou: o de fazer o Brasil afirmar-se como nação independente”.

O que quer dizer, hoje, voltar a olhar para esse sino tão fortemente marcado pela história do período colonial, sentir o tempo que continua se sedimentando sobre ele, refletir sobre quanto sua vida se passa basicamente em silêncio, apesar dos repiques que de tempos em tempos ressoam? Que ecos do Brasil e do mundo chegam, hoje, até a

antiga Vila Rica e reverberam no bronze desse sino? Quantos repiques e badalos teriam que se fazer ouvir hoje para marcar cada uma das mortes provocadas – como foi a de Tiradentes – pelo Estado, por um governo desta vez omissivo, que insiste que nosso dever é esquecer?

Ao longo do tempo expandido da 34ª Bienal, algumas obras são apresentadas mais de uma vez, em contextos e momentos diferentes, para enfatizar que nada permanece idêntico: nem um sino, nem quem o escuta ou olha para ele, nem o mundo ao redor. A própria história e a imagem desse sino já apareceram na exposição *Vento*, que ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em novembro de 2020; e algumas das obras que agora o rodeiam já foram expostas neste mesmo edifício, em momentos importantes da história recente do Brasil e da própria Bienal de São Paulo. Resgatá-las e voltar a mostrá-las, agora, é uma maneira de reafirmar o desejo de construir a 34ª Bienal pensando uma *poética da repetição* inspirada pelo pensamento de Édouard Glissant, cujos escritos também voltam em espiral sobre as mesmas ideias, repetindo conceitos que, contudo, nunca são os mesmos, porque tanto quem os escreve quanto quem os lê se transformam. Ao redor do sino, obras criadas em épocas e lugares distintos aludem, de maneira mais ou menos direta e mais ou menos poética, ao retorno, como tragédia ou como farsa, de momentos sombrios, e à necessidade de oprimos a eles ideias, corpos e cantos.



Hélio Oiticica. Esquema para o projeto do Parangolé-área: A ronda da morte, maio, 1979

Hélio Oiticica, artista formado no ambiente experimental do Rio de Janeiro da década de 1950, sempre buscou romper os limites das linguagens tradicionais para se aprofundar na experiência da arte como parte integrante da vida coletiva. Oiticica viveu em Nova York durante os anos documentados como os mais violentos do regime militar, aqueles que sucederam o Ato Institucional Nº 5 (AI-5) de dezembro de 1968. De volta ao Brasil em 1978, testemunhou a incompletude e as contradições da distensão “lenta, gradual e segura” da ditadura, prometida pelo então presidente, o general Ernesto Geisel. Em uma entrevista feita após seu retorno, o artista falou sobre a tristeza de perceber que já não poderia encontrar muitos dos amigos que havia feito em meados da década de 1960 no samba e nas favelas do Rio, atribuindo essas ausências ao aniquilamento sistemático de uma parcela da população por parte do Estado: “Sabe o que eu descobri? Que há um programa de genocídio, porque a maioria das pessoas que eu conhecia na Mangueira ou tão presas ou foram assassinadas”.

No ano seguinte, abalado pela brutal execução de mais um de seus amigos, Oiticica escreveu para a fotógrafa Martine Barrat uma carta em que descrevia um “parangolé-área” chamado *A ronda da morte*. No formato de uma tenda de circo negra, teria luzes estroboscópicas e música tocando em seu interior, um ambiente convidativo para que as pessoas pudessem entrar e dançar. Enquanto a festividade se desenrolasse no seu interior, o perímetro da tenda seria cercado por

homens a cavalo, que dariam voltas em torno dessa área emulando uma ronda. A música no interior embalaria o risco iminente que estaria do lado de fora, alusão direta ao estado de vigilância e violência que persistia apesar da aparente normalização do cotidiano.

No contexto atual, em que notícias como as que abalaram Oiticica ainda se repetem com frequência alarmante no Brasil e no mundo, planejou-se realizar essa ação pela primeira vez como parte da programação da Bienal, que teria ocorrido ao longo de 2020. A Covid-19 impediu essa concretização, mas não diminuiu sua relevância. *A ronda da morte*, assim como a impossibilidade de realizá-la, segue sintetizando a perversidade da simulação de normalidade enquanto transcorrem genocídios e apontando para o modo como fluxos e dinâmicas históricas não se encerram dentro das periodizações que se encontram nos livros. Da mesma forma, obras que já haviam sido exibidas em Bienais passadas são rerepresentadas agora, porque o presente mobiliza a oportunidade de revisitar o seu sentido original, ou mesmo de reelaborá-lo. O passado vive no presente, constituindo desafios e inspirando lutas que serão fundamentais para a construção do futuro.



Matthew B. Brady, Sem título. [Retrato de Frederick Douglass], c. 1877. Negativo fotográfico (vidro, colódio úmido). Coleção: Library of Congress Prints and Photographs Division Washington, D.C. 20540 USA

Frederick Augustus Washington Bailey nasceu em Talbot County, Maryland (EUA), em fevereiro de 1817 (ou de 1818, segundo algumas fontes), filho de uma mãe negra escravizada e de um pai, provavelmente branco, que nunca o reconheceu – talvez o dono ou um feitor da plantação onde a mãe trabalhava. Ao longo da infância e da adolescência, apesar de inúmeros obstáculos, aprendeu a ler e a escrever, chegando a organizar aulas de alfabetização para outras pessoas escravizadas como ele. Em 1838, após algumas tentativas frustradas, conseguiu fugir para Nova York, onde a prática da escravidão havia sido abolida em 1827, mas a sensação de insegurança causada pela esperteira constante de “sequestradores legalizados” de fugitivos fez com que logo se mudasse para New Bedford (Massachusetts), onde adotou o sobrenome Douglass. Eloquente, carismático e tendo vivido realidades que lhe davam uma perspectiva contundente da sociedade, iniciou rapidamente uma extraordinária carreira de escritor, orador, político e, acima de tudo, ativista em prol da abolição da escravidão – que ocorreu em todo o território dos Estados Unidos apenas em 1865 –, tornando-se uma das figuras mais reconhecidas e admiradas nessa luta. Ao morrer, em 1895, era considerado um dos homens mais importantes na história dos Estados Unidos.

Em 1841, Douglass encomendou seu primeiro retrato fotográfico. Ele tinha plena consciência de que sua imagem de homem negro livre poderia ter grande amplitude na luta contra a escravidão

e percebeu, de modo pioneiro, que a circulação massiva que o meio fotográfico permitia seria importante no suporte à luta antirracista e contra as práticas segregacionistas do pós-abolição. Não à toa, ao longo das mais de cinco décadas seguintes, ele se tornaria a pessoa mais fotografada nos Estados Unidos do século 19, demonstrando um enorme controle de sua pose, vestimenta, feição e enquadramento. Esse *corpus* único de retratos é apresentado aqui, de maneira praticamente integral, pela primeira vez no âmbito de uma exposição de arte.

Sob o olhar penetrante e desafiador de Douglass, obras produzidas em momentos e contextos distintos tecem um discurso complexo e rizomático, que reafirma a importância de voltar a olhar, hoje, para os processos de deslocamento, violência e resistência que marcaram e continuam marcando a vida de milhões de pessoas. Nessas obras, ligadas simbolicamente pelas cordas estendidas pelo vão do Pavilhão da Bienal por Arjan Martins (referência abstrata e poética aos triângulos desenhados pelos navios negreiros entre a África, as Américas e a Europa), cruzam-se fluxos de imagens, culturas e corpos que são testemunhos de que é possível metabolizar traumas do presente e do passado como combustível para exigir a construção de alicerces para um futuro mais justo.

na sou. -
vira a que via a fazer
com que isso. sempre me
permitido o trabalho dos
que desejam fazer alguma
coisa em benefício do povo.
infelizmente muito limitado
em época de eleições
o que vem acontecendo na
Assembleia Legislativa do
Estado de São Paulo e na
Câmara Federal. Com a constan-
te falta de número
regimental, só serve para
desprezizar o eleitorado
brasileiro, e ainda despres-
tigiá-lo que há de melhorar
em política. - O Regime tem ob-
tido. - O que vem quando
uma indústria mantém empre-
gados que não produzem?
São as dificuldades finan-
ceiras e o estancamento.

a política o que justamente
precisamos evitar que aconteça
com o nosso regime
porque pagar por nós repres-
entantes que não comparecem
às sessões do Legislativo
Estadual ou Federal quando
a maioria absoluta do elei-
torado recebe por hora desde
que trabalha?
Obedeço que seja um meio de
evitar que o "Purocratismo" vá
a obter nova notação. em
futuras eleições como sinal
de protesto do eleitorado que
sempre procura escolher o
melhor e votar nele. Mas por
parem ter sido ao contrário
partindo do princípio de que
tudo que não faz mal não
faz bem, não pode ser impedido
e que ninguém é obrigado
a fazer o que a lei não determina.

Carolina Maria de Jesus. *Diário*, 26/10/60 a 03/12/60. Arquivo Público Municipal de Sacramento "Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Bruonswik"

Um mês antes do lançamento de *Quarto de despejo: diário de uma favelada*, livro que teria mais de 100 mil exemplares vendidos apenas no ano de 1960, Carolina Maria de Jesus escreveu: "Eu sei que vou angariar inimigos, porque ninguém está habituado com este tipo de literatura". O árduo cotidiano que ela narrava, em que um dia inteiro passado em busca de materiais recicláveis era quase sempre insuficiente para alimentar seus filhos, transformou-se graças ao sucesso comercial da publicação e ao interesse que ela atraiu de jornalistas, celebridades e políticos. A médio prazo, porém, sua literatura se provou demasiadamente desconcertante para seus leitores, como ela previa que aconteceria.

Nascida em Sacramento (Minas Gerais), Carolina viveu deslocamentos sucessivos até chegar à metrópole paulistana, onde começou a coletar cadernos, e, ao invés de vendê-los por quilo, utilizou-os para experimentar a si mesma como escritora. Desde então, ela se via como uma autora que falaria diretamente da sua situação, de seus conflitos, revoltas e sonhos, mas que também poderia escrever poemas, peças teatrais, romances, provérbios e contos. Uma cidadã que almejava sair da favela para viver em casa de alvenaria e que gostaria de circular livremente pela "sala de visitas" da alta literatura. Para leitores progressistas, tais ambições apareceram como indícios de alienação, falta de consciência de classe e deslumbramento. Para os abertamente racistas, eram despropósitos que agravavam a ousadia de uma mulher negra e

pobre que nunca nem deveria ter sido autorizada a publicar nada. E, para os mais distraídos, era um enigma sem precedentes que demandaria atenção para ser desvendado – uma atenção que o meio editorial e o público em geral não estavam dispostos a oferecer para Carolina.

A quantidade e diversidade de manuscritos inéditos guardados na cidade de Sacramento são o testemunho do violento silenciamento de sua voz literária complexa. A presença na 34ª Bienal de uma amostra deles – todos escritos após *Quarto de despejo* – enfatiza a importância de se olhar para além desse livro em que se tende a concentrar e reduzir a complexa figura de Carolina Maria de Jesus. Trata-se, também, de um convite para pensar, junto às obras aqui reunidas, sobre a mobilidade das histórias, das vidas e dos corpos – a qual pode se dar de modo conflituoso, mas que sinaliza a irrefreável necessidade de transformação.



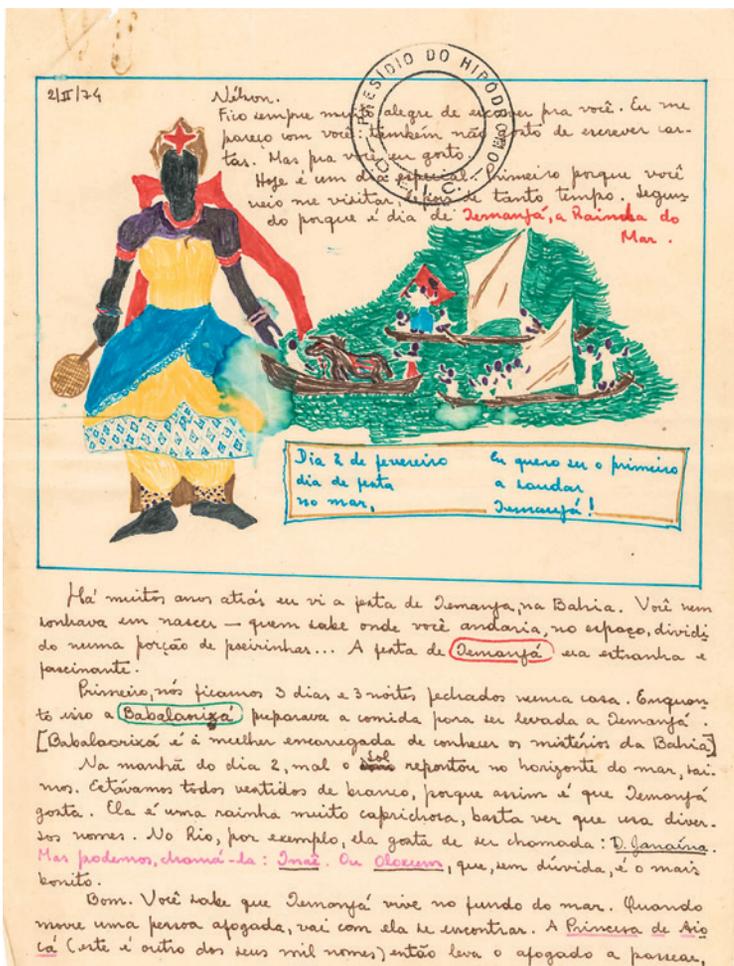
João Cândido. *Amor*, c. 1910. Bordado, 50 x 80 cm. Coleção Museu Municipal Tomé Portes del Rei, São João del Rei, MG

Em 1888, com a promulgação da Lei Áurea, o Brasil se tornou um dos últimos países a abolir legalmente a escravidão. Apesar disso, a segregação e as violências seguiram, alicerçadas pelo racismo estrutural que até hoje caracteriza a sociedade brasileira. Na Marinha, que no final da primeira década do século 20 iniciava um processo de modernização tecnológica com a compra de dois encouraçados, oficiais brancos comandavam equipes formadas quase inteiramente por negros e mestiços, frequentemente forçados a alistar-se, e tinham direito de usar punições corporais. Após algumas tentativas frustradas de melhorar as condições de trabalho por meio de negociações, os marinheiros insurgiram-se em novembro de 1910, exigindo o fim dessa prática. Na insurreição, conhecida como Revolta da Chibata, eles assumiram o controle dos novos encouraçados e de dois navios menores, e apontaram os canhões em direção à capital. Em carta dirigida ao presidente da República e assinada por uma liderança da revolta – João Cândido, apelidado de Almirante Negro –, os marinheiros afirmavam não mais poder “suportar a escravidão na Marinha Brasileira” e exigiam uma reforma do “Código Imoral e Vergonhoso que nos rege, a fim de que desapareça a chibata, o bolo, e outros castigos semelhantes”.

A revolta foi bem-sucedida; o governo teve que capitular, conceder uma anistia aos marinheiros amotinados e proibir as punições corporais a bordo. Em pouco tempo, porém, praticamente todos os líderes da revolta foram presos, punidos ou mortos. Na masmorra

da Ilha das Cobras, onde foi jogado na véspera do Natal de 1910, João Cândido viu dezesseis de seus dezessete companheiros de cela morrerem asfixiados pelas exalações da cal usada nas paredes. Nos quase dois anos em que ficou preso, Cândido costumava passar o tempo bordando, e produziu, entre outros, os dois bordados que se apresentam aqui. Em um deles, a palavra “amor” se expande até não caber na faixa erguida por dois pássaros sobre um coração perfurado; no outro, dois braços vestidos com diferentes uniformes – um de almirante e outro de marinheiro – sustentam juntos o peso de uma âncora, entre as palavras “ordem” e “liberdade”.

O lirismo das composições contrasta com a imagem projetada sobre esse homem, filho de escravizados e herói revolucionário. Na solidão da masmorra, assombrado pela morte de seus colegas e traído pelo seu governo, Cândido se revela um homem mais complexo do que as narrativas sobre a sua biografia sugerem. Apesar de serem vistos como uma espécie de nota de rodapé da história, esses bordados possuem valor inestimável, por condensarem a necessidade e a possibilidade da expressão de nossas verdades e desejos mesmo em momentos em que parece não haver saída. Atestam, para além de qualquer dúvida, que cantar no escuro é possível e, talvez, a mais corajosa demonstração de força. Atestam, isto é, a convicção de que enquanto houver vida existirá luta e poesia, pois ambas, juntas, são partes inalienáveis da existência.



Joel Rufino dos Santos. Carta para o filho, fev. de 1974.

Alguns professores nos ensinam mais do que o previsto em lei. Joel Rufino dos Santos deve ter sido um professor assim, alguém que, ao falar sobre os acontecimentos e as ideias do passado, é capaz de transformar o entendimento do presente e gerar novos desejos para o futuro. No início dos anos 1960, Rufino dos Santos integrou uma equipe, liderada por Nelson Werneck Sodré, encarregada de escrever a cole o *História Nova do Brasil*, um conjunto de livros didáticos que eles mesmos definiam como a “Reforma de Base no Ensino da História”. Reescrever e recontar a história do país era parte de um projeto de na o que visava o fim do analfabetismo, com o Método Paulo Freire; reformas estruturais, que incluíam a democratiza o da terra; justiça fiscal e direito   moradia. Foi por esses anos, também, que Thiago de Mello escreveu “Madrugada camponesa”: “Faz escuro (já nem tanto), / vale a pena trabalhar. / Faz escuro mas eu canto / porque a manhã vai chegar”.

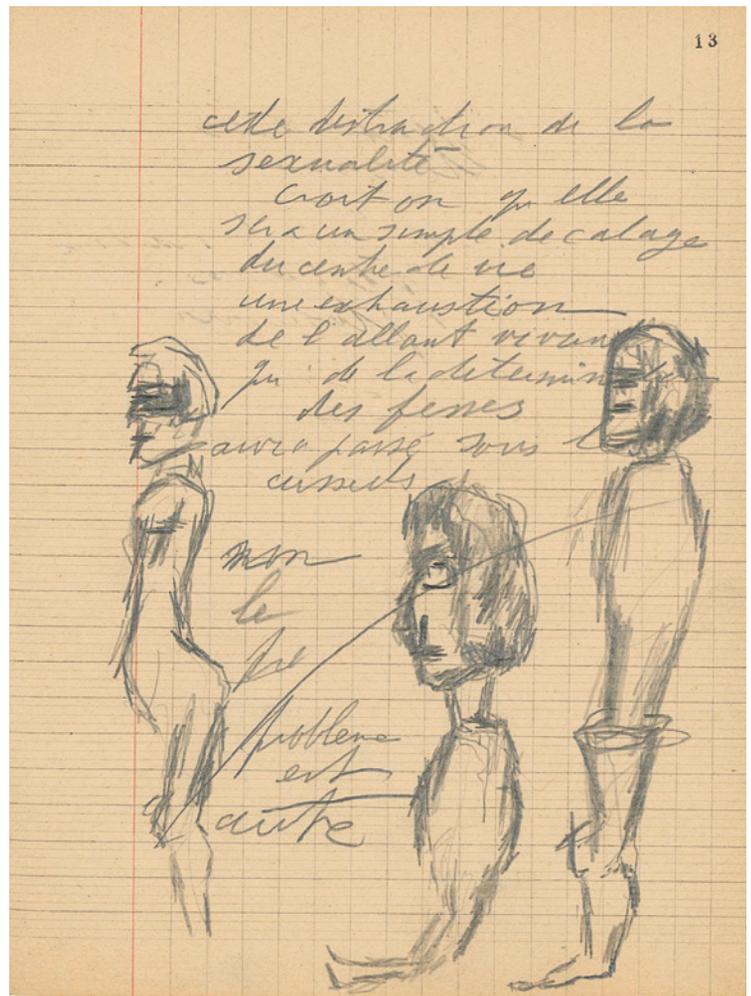
  difícil não nos perguntarmos em que país viveríamos hoje se João Goulart não tivesse sido deposto. Mas a história foi outra. E o projeto que apontava a um Brasil mais igualitário viu-se interrompido pelo golpe militar de 1964, iniciando um período de mais de vinte anos em que o Estado prendeu, torturou e executou homens e mulheres que trabalhavam pela chegada desse novo dia.

Thiago de Mello não foi exce o. Nem o foi Joel Rufino dos Santos, preso em 1972, quando seu filho, chamado Nelson em

homenagem a Werneck Sodré, tinha oito anos. Durante os dois anos em que esteve encarcerado, sem outra acusa o que não o teor de seus escritos, Joel enviou a seu filho as cartas que aqui estão. Cartas escritas na prisão, revisadas por censores, carimbadas, enviadas por correio, seguradas pelas mãos do Nelson, lidas em voz baixa, lidas em voz alta por Teresa Garbayo dos Santos, guardadas por anos, relidas e finalmente tornadas públicas. Cartas que falam de amor, de saudades, do dia a dia no cárcere; cartas que falam da história deste país, que ajudam a entender o presente e criar desejos para o futuro. Cartas que, como as obras ao redor, apontam para as frestas que permitem driblar a censura e escapar de aprisionamentos, seja fisicamente, seja com imagina o e criatividade. Vale a pena l -las. Pois elas podem, como escreve Thiago de Mello na apresenta o do livro que reúne essa correspondência, “lavar das aderências de enganos que nos fazem dano   vida, ferem a nossa inteligência e mancham a infância que lateja no peito do homem”.



Édouard Glissant. *Cahier d'un Voyage sur le Nil* [Caderno de uma viagem ao Nilo], 1988. Bibliothèque nationale de France. Apoio: Institut français à Paris

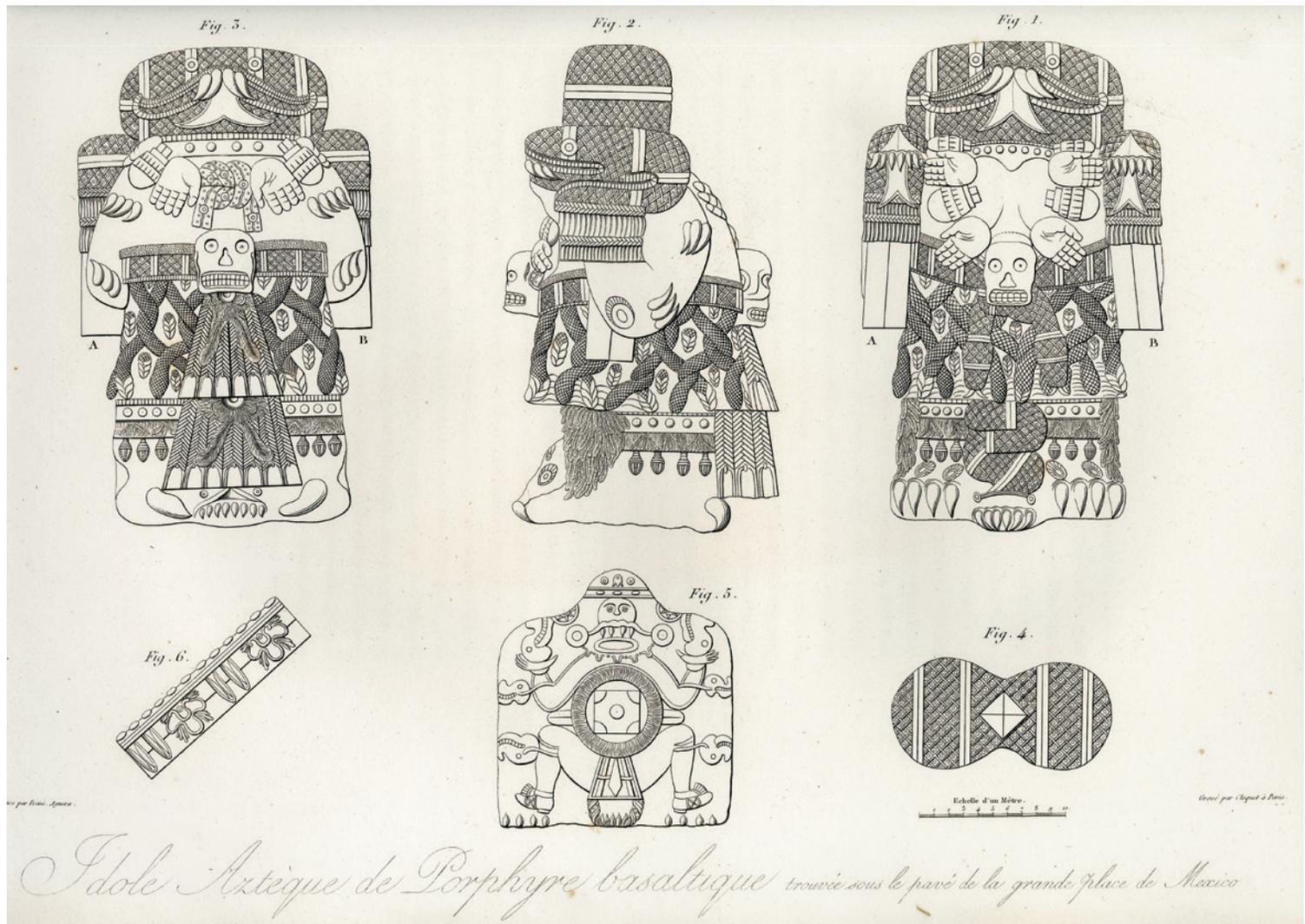


Antonin Artaud. Caderno 371, folha 13, recto. Publicado em Antonin Artaud. *Oeuvres*. Paris: Gallimard, 2004, p. 1.576. Edição organizada por Evelyne Grossman. Apoio: Institut français à Paris

Ler os escritos do martinicano Édouard Glissant pode dar a impressão de caminhar por espirais e volutas que constantemente retornam aos mesmos lugares, mas por diferentes ângulos, em aproximações variadas e com nuances poéticas que guardam precisões conceituais gradativas. Glissant, que valorizava a potência do barroco, fez de sua obra um cativante elogio da poética, da errância, do imaginário e da relação. Por isso, lê-lo e relê-lo foi um exercício contínuo na preparação da 34ª Bienal, que desde os seus estágios iniciais enfatizou que os significados das coisas, das obras de arte e das identidades individuais e coletivas estão em transformação constante, alimentada pelos encontros com todas as outras coisas, todas as línguas, todos os lugares, toda a *Poética da Relação*. Nem sempre a natureza desses encontros é de convergência e harmonia, mas Glissant ajuda a perceber que mesmo grupos conflitantes transformam-se mutuamente, e de forma particularmente profunda e indelével. Valorizar a relação, portanto, não implica idealizar um mundo sem diferenças, mas defender o direito à opacidade, à multiplicidade e à transformação, em um movimento que passa pela demolição dos preceitos de pureza e originalidade que pretensiosamente justificaram o colonialismo.

Essa tensão entre, por um lado, o desejo de contato e mobilidade e, por outro, a necessidade de ruptura com a dominação colonial está no pano de fundo do diálogo entre Édouard Glissant e Antonin Artaud imaginado por Ana Kiffer. Em sua pesquisa no arquivo deixado

por Édouard Glissant, hoje sob guarda da Bibliothèque nationale de France, ela descobriu que Glissant chegou a conceber uma revista que teria um texto de Artaud em sua primeira edição, e a partir desse fiapo de história teceu uma teia que enreda textos, desenhos, cadernos, vozes e fragmentos desses autores à primeira vista tão diferentes. Apresentada na 34ª Bienal, essa teia concretiza um encontro fabulado, tornando palpáveis semelhanças e contrastes entre modos de grafar o pensamento que cortam regimes autoritários de existência e remontam o corpo do mundo em torno de novas políticas da diferença.



Idole Aztèque de Porphyre basaltique trouvée sous le pavé de la grande place de Mexico

Alexander von Humboldt. Ídolo asteca de pórfiro basáltico encontrado sob a calçada da grande praça da Cidade do México. In: *Vues des cordillères, et monuments des peuples indigènes de l'Amérique. Première partie, Relation Historique, Voyage de Humboldt et Bonplant, Atlas Pittoresque* [Vistas das cordilheiras e monumentos dos povos indígenas da América. Primeira parte, Relação histórica, viagem de Humboldt e Bonplant, Atlas pitoresco]. Paris, 1810. The George Peabody Library, The Sheridan Library, The John Hopkins University

Em 13 de agosto de 1790, um grupo de trabalhadores que fazia escavações na Praça Central da Cidade do México descobriu uma estátua, retratada e identificada pelo astrônomo e antropólogo Antonio de León y Gama como Teyoamiqui. Na verdade, era a deusa Coatlicue, também conhecida como *Dama de la Falda de Serpientes* [Senhora da saia de serpentes]. A descoberta ocorreu durante as obras de construção de um canal de água para abastecer a cidade colonial, erguida sobre a grande Tenochtitlán, antiga capital asteca. Em 1520, quando as hordas espanholas lideradas por Hernán Cortez entraram na cidade, gradualmente subjugando e aniquilando uma das urbes mais prósperas de toda a Mesoamérica, dentre as estratégias utilizadas para dismantlar o império asteca esteve a eliminação de seus símbolos e crenças através da invisibilização e da substituição de imagens e tradições antigas. Em muitos casos, eles usaram os próprios deuses astecas esculpidos em pedra como base para catedrais e instituições do poder colonial.

Na mitologia asteca, Coatlicue, padroeira da vida e da morte, era a mãe de Huitzilopochtli, deus da terra, e representava a fertilidade. A escultura é um monólito de 24 toneladas e 2,5 metros de altura, com cabeça dupla. Na base da escultura, em contato direto com a terra, foi esculpido um baixo-relevo representando Tláloc, o deus da chuva: um entalhe esculpido para que só pudesse ser visto pelas divindades da terra, longe do olhar humano.

O vice-rei Revillagigedo ordenou que Coatlicue fosse levada para a Universidade Real e Pontifícia do México como uma relíquia do passado mesoamericano. Mas, depois de algumas deliberações, as autoridades espanholas decidiram enterrá-la novamente, suspeitando que a senhora da saia de serpentes pudesse desencadear uma revolução; o medo de despertar a memória dos indígenas subjugados ia acompanhado do pavor por sua beleza brutal, fora dos cânones ocidentais de harmonia e decoro. Enterraram-na sob o claustro da universidade, até que, em 1804, um curioso Alexander von Humboldt pediu para vê-la durante sua visita à Nova Espanha. As crônicas narram que o explorador alemão começou a desenhá-la sem, no entanto, completar a ilustração: os religiosos da universidade tornaram a escondê-la sob a terra, talvez temendo que seu poder se tornasse incontrolável, e Humboldt teve que soltar as rédeas de sua imaginação para imortalizar a aura poderosa de Coatlicue em seus esboços.



Autoria desconhecida. Nômades em Círculo de Cultura no Quênia, 1975. Impressão sobre papel fotográfico. Coleção Instituto Paulo Freire

Em 1963, no Brasil, analfabetos não possuíam direito a voto. Num contexto político extremamente tenso, que levaria ao golpe militar do ano seguinte, foi realizada em Angicos (Rio Grande do Norte) uma experiência de alfabetização de adultos liderada por Paulo Freire. A ação contou com a presença do presidente brasileiro e teve enorme impacto midiático dentro e fora do país. Isso se justifica pelos números surpreendentes que circularam na época: em 40 horas cerca de 300 adultos haviam se alfabetizado. Para além da eficiência do método, Freire entendia a pedagogia como parte de um processo de formação para romper o que ele mais tarde chamaria de “cultura de silêncio” – aquela que impede os sujeitos de exercerem sua autonomia intelectual e política.

Por anos antes da experiência de Angicos, Freire se dispôs a colocar em suspensão seus saberes para estar em franco diálogo com educadores, educandos, jovens, mães, pais e gestores de contextos pedagógicos os mais variados. Nesse intercâmbio (ou como forma de intensificá-lo), Freire adotou uma forma primordial como chave para a experiência da educação e da autonomia: o círculo. Primeiro, ele propôs Círculos de Pais e Professores tanto em escolas precárias de Recife (como aquelas improvisadas na zona paroquial de Casa Amarela) quanto em unidades da rede de escolas do SESI – era uma forma de convocar os tutores familiares e escolares para discutir em um espaço sem hierarquias toda sorte de problemas e cativar o compartilhamento

de responsabilidades e saberes. Depois, concebeu os Círculos de Cultura, uma alternativa à organização espacial da sala de aula tradicional em que os educadores atuavam como facilitadores e provocadores de conversas que se pretendiam horizontais e que abordavam diretamente a realidade dos educandos. Era nesse contexto que eram anotadas as palavras geradoras que seriam usadas para a alfabetização e era nele também que imagens e palavras eram apresentadas e discutidas durante a alfabetização propriamente dita.

De certa forma, pode-se dizer que o gérmen para a dinâmica pedagógica que alguns tratam como libertadora e outros como ameaçadora tem sua forma síntese nesse círculo de pessoas sentadas em roda. Algo tão simples, que naquela década de 1960 foi adotado também como premissa para experimentações teatrais. E, tão intuitivo, que seres humanos o praticam desde tempos imemoriais ao redor do fogo ou do alimento. Algo, por isso, que se evoca aqui em meio a obras de artistas que, cada um a seu modo, também procuraram suspender seus saberes para estar em contato com outrem. As concepções de dialogicidade e de autonomia estão no centro de uma das práticas de mediação, que será realizada a partir de círculos de conversa sobre a exposição. O objetivo dos círculos é a construção coletiva de sentidos possíveis para o encontro com as obras e para as relações entre elas, partindo da realidade dos sujeitos e refletindo-se nela.



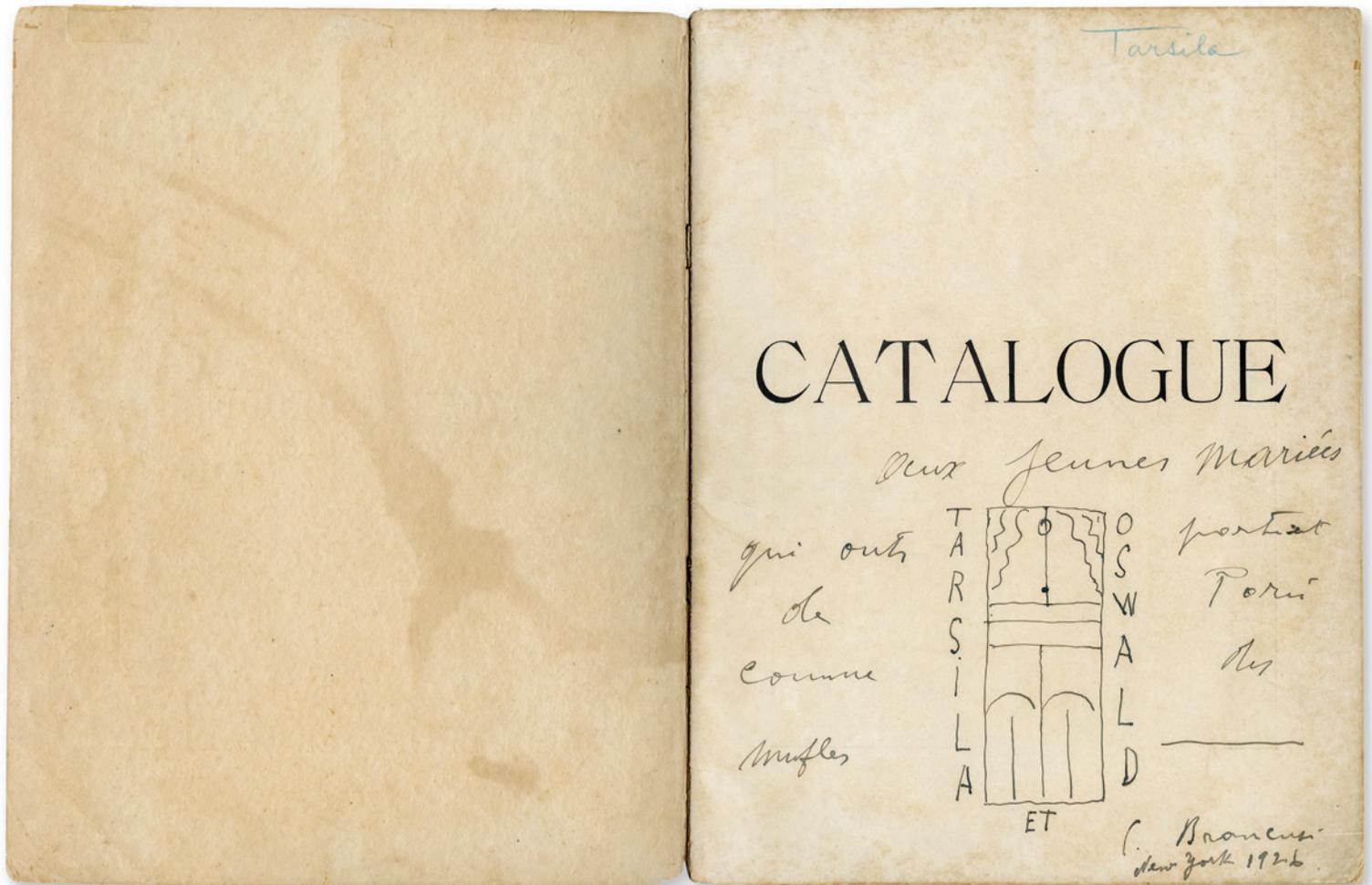
Alain Resnais. Still do filme *Hiroshima mon amour*, 1959. ©Argos Films. Apoio: Consulado Geral da França em São Paulo

Um arbusto cresce ao lado de uma antiga câmara de gás em um campo de concentração; alguém sente na pele o calor insuportável do sol em uma praça-memorial construída sobre as ruínas de uma explosão nuclear. O que há, de fato, para ver e para entender naquilo que sobrevive às tragédias, aos extermínios de populações e culturas? Diante do trauma inenarrável, o que podem contar um museu, um monumento, uma ruína ou uma cicatriz? “As reconstruções, por falta de outra coisa”, “As explicações, por falta de outra coisa”, “As fotografias, por falta de outra coisa”, diz *Ela*, a protagonista (francesa) de *Hiroshima mon amour*, o clássico dirigido por Alain Resnais em 1959, na sequência inicial do filme. *Ela* se refere ao que encontrou em Hiroshima quase quinze anos após o bombardeamento que vitimou mais de 160 mil pessoas, mas poderia estar falando também daquilo que é encontrado por quem visita os campos de concentração nazistas, ou mesmo os museus repletos de despojos da colonização – não por acaso, temas de curtas-metragens realizados por Resnais.

Mas não. Os objetos, as fotografias, as explicações, as reconstruções não são suficientes para entender. “Você não viu nada em Hiroshima, nada”, diz o outro protagonista, *Ele* (japonês): mesmo com seus esforços e boas intenções, *Ela* não compreenderá o que se passou em Hiroshima. Essa é a primeira frase do filme, o leitmotiv que o perpassa. Não é possível ver porque não é possível entender. Não é possível entender porque há coisas, muitas vezes as coisas mais

importantes, que não são visíveis. *Hiroshima mon amour* não busca explicar, nem reconstruir, mas apalpar a opacidade e a intraduzibilidade do testemunho. É por isso, talvez, que o filme não começa com distanciamento, mas com contato e proximidade. A câmera enquadra os corpos entrelaçados dos protagonistas, cobertos de cinzas granuladas como aquelas que embrulharam os corpos bombardeados, porém também reluzentes, com um brilho que em seguida se torna o brilho do suor de seu encontro, de sua troca de calor.

Como *Ela*, às vezes nos esforçamos por entender, procuramos nos aproximar de todas as formas possíveis, por todos os ângulos: lemos as explicações, visitamos os destroços, olhamos de novo cada metal retorcido, cada fotografia velha. Mas não. É impossível conhecer Hiroshima, como é impossível compreender outros atos de extrema violência de que é feita nossa história. Nunca poderemos sentir a temperatura do sol sobre a Praça da Paz, mas podemos tentar nos aproximar do indizível, tentar dar forma àquilo que não pode ter nome. A arte é, também, um desses caminhos pelos quais se busca cercar o incompreensível, não o reduzir a explicações, mas dar-lhe contorno, desenhar o alcance daquilo que irradia. Porque a tradução, embora impossível, é, ainda assim, necessária; porque nesse esforço falido aprendemos sobre nossos desejos e medos – o medo que dá não saber, não chegar a entender, ou o medo de nos sabermos capazes de atos que nunca poderemos compreender.



Constantin Brancusi. Dedicatória no catálogo da exposição na Brummer Gallery de Nova York, 1926. Coleção Pedro Corrêa do Lago

Em setembro de 1926, Constantin Brancusi desembarcava no porto de Nova York para a segunda exposição de suas obras nos Estados Unidos, acompanhado por Marcel Duchamp, curador da mostra. A chegada dos dois, e sobretudo das obras, tem contornos míticos e extrapola o âmbito da história da arte: as peças foram apreendidas pelos funcionários da aduana estadunidense, que se recusaram a catalogar as esculturas de Brancusi como obras de arte, principalmente um de seus icônicos *Bird in Space* [Pássaro no espaço], classificando-o na categoria “Utensílios de cozinha e instrumentos hospitalares”. O episódio deu início a um célebre processo legal, que se estenderia pelos dois anos seguintes e contaria com depoimentos de vários críticos e defensores da arte abstrata, levando finalmente o juiz J. Waite a declarar que “Sejamos simpáticos ou não a essas novas ideias e às escolas que as representam, pensamos que o fato de sua existência e influência no mundo da arte, conforme reconhecido pelos tribunais, deve ser considerado”, ratificando que a concepção de arte vigente ao longo de séculos havia mudado.

Poucos dias depois da chegada de Brancusi a Nova York, Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, com quem o escultor travara amizade em Paris, casavam-se em São Paulo. Cabe imaginar a cena: sentado numa das caixas de madeira crua onde haviam viajado as esculturas, Brancusi recebe a notícia e, numa pausa da montagem da exposição, dedica um catálogo, que acabara de sair do prelo, aos noivos, a quem, contudo, repreende jocosamente pela maneira rude

como deixaram Paris sem se despedir. Essa página amarelada, com uma dedicatória desprezível e afetuosa, condensa inúmeros círculos de correspondências, relações, trocas, idas e vindas, como a atração que Paris exercia sobre artistas de todo o mundo na década de 1920; a penetração da arte moderna nos Estados Unidos, que culminaria no deslocamento da centralidade parisiense para Nova York a partir dos anos 1940; a circulação cada vez mais massiva de obras de arte através de sua reprodução; e, por outro lado, as alianças e redes que artistas brasileiros alinhavaram com outros profissionais de um ambiente de vanguarda que se tornava irremediavelmente global.

No âmbito de uma exposição que foi se construindo a partir de inúmeros diálogos, trocas e discussões em e desde vários lugares do mundo, é essencial enfatizar como a arte pode estabelecer pontes entre contextos, momentos e cosmovisões distintas, e está sempre aberta a ser ressignificada pelas mudanças que o tempo e a história impõem. Nesse sentido, tanto este *enunciado* quanto as obras que o rodeiam, apontando para possíveis pontos de contato e fricção entre obras produzidas em contextos e períodos muito variados, servem como uma metonímia da 34ª Bienal, de seu desejo de estabelecer relações insuspeitas e iluminantes, sem abrir mão de preservar a opacidade de cada uma das obras.



Zé Antoninho Maxakali. Ilustração publicada em Rosângela Pereira de Tugny (org.), *Cantos dos povos marcego e hemex – espíritos*, Belo Horizonte: MEC/Literaterras/ Museu do Índio/INCTI/FUNAI, 2013

Os Tikmũ'ũn, também conhecidos como Maxakali, são um povo indígena originário de uma região compreendida entre os atuais estados de Minas Gerais, Bahia e Espírito Santo. Após inúmeros episódios de violências e abusos, os Tikmũ'ũn chegaram a beirar a extinção nos anos 1940 e foram forçados a abandonar suas terras ancestrais para sobreviver. Os cantos organizam a vida nas aldeias, constituindo quase um índice de todos os elementos que estão presentes em seu cotidiano – plantas, animais, lugares, objetos, saberes – e envolvendo sua rica cosmologia. Grande parte desses cantos, muitas vezes destinados à cura, é executada coletivamente. O ato de cantar se torna, entre os Tikmũ'ũn, parte integral da vida, porque é através do canto que se preservam as memórias e se constitui a comunidade. Cada membro da aldeia é depositário de uma parte dos cantos, que por sua vez pertence a um espírito – chamado Yãmîy, palavra que também designa os cantos –, convocado e alimentado durante o canto ritual. Todos os cantos, juntos, compõem o universo tikmũ'ũn, que é constituído por tudo que esse povo vê, toca, colhe, come, mata e sente, mas também pela memória de plantas e animais que não existem mais, ou que ficaram nos lugares de onde os Tikmũ'ũn tiveram que fugir para sobreviver. Como comunidade, vivem na língua que ainda praticam e defendem vigorosamente. Cantando.

Nesta segunda aparição no âmbito da 34ª Bienal, após a exposição *Vento*, que ocupou o Pavilhão Ciccillo Matarazzo em novembro de 2020, alguns cantos rituais tikmũ'ũn são incorporados à mostra

para servir de contraponto poético e catalisador simbólico para um conjunto de obras que têm entre seus disparadores uma reflexão sobre a floresta como ecossistema a ser protegido, respeitado e temido, no qual as relações inextricáveis entre todos os seres se fazem visíveis ou até tangíveis.

Faz quase sempre escuro quando os Tikmũ'ũn começam a cantar. Seus cantos entram noite adentro, convocam os espíritos de cada ser que compõe o mundo, reúnem o que vemos e o que não podemos ver. No contexto de uma exposição concebida ao redor da necessidade e do poder do canto, tanto num sentido literal quanto metafórico, o exemplo dos Tikmũ'ũn ressoa de modo potente, inclusive do ponto de vista político: em sua prática, o esforço comunitário é constantemente renovado para nomear e assim construir coletivamente um universo. Assim como numa floresta cada elemento é essencial para a sobrevivência dos outros e para o equilíbrio do todo, cada conjunto de cantos é indispensável para que a totalidade seja sempre reavivada e reafirmada. Nenhum dos entes desse rico cosmos pode ficar para trás, a não ser ao custo de perder algo insubstituível – num mundo doente, no qual a necropolítica impera e consolida a indiferença e o descaso como instrumentos de governo, essa lição ressoa de maneira ainda mais urgente.



Plácido de Campos Júnior. Artesanato em cerâmica, Vale do Ribeira, 1980. Impressão sobre papel de gelatina e prata. Coleção Museu da Imagem e do Som, São Paulo

É comum lermos nos livros de história sobre uma aliança estratégica formada entre parte dos Tupiniquim e os colonos portugueses no projeto de conquista do território que hoje constitui o Estado de São Paulo. Não longe daqui, o Monumento às Bandeiras simboliza essa união de diferentes identidades num projeto de “desbravamento” do país. O que os livros de história não narram, e os blocos de granito não representam, são as formas como a violência colonial tem concatenado ao longo do tempo elementos retóricos e dispositivos institucionais para recalcar as marcas indígenas naquilo que hoje se reconhece como uma cultura paulista. Há toda uma estrutura, dos monumentos públicos a boa parte das aulas escolares e relatos populares, que retrata nossa identidade apagando essa memória.

Mas sempre há também forças trabalhando em direção contrária. Combinando precisão histórica, investigação arqueológica e reelaboração da memória, as pesquisas recentes de Marianne Sallum e Francisco Silva Noelli têm contribuído para suplantar ao menos um dos muitos hiatos criados pelo racismo contra os indígenas. Essas pesquisas mostram como a chamada Cerâmica Paulista, feita desde o século 16 até hoje, resulta da criação original de mulheres Tupiniquim que se valeram de um processo de intercâmbio de técnicas, repertórios e modelos com os colonizadores portugueses, como tática para a preservação de sua identidade. Ainda que à primeira vista os exemplares dessa cerâmica sejam muito distintos da produção tupiniquim pré-colonial,

o olhar aproximado e comparativo de Sallum e Noelli revela a presença das Tupiniquim na seleção de matérias-primas, na composição da pasta cerâmica, na técnica do acordelado para levantar a parede das vasilhas, na temporalidade do processo construtivo e nos modos de tratar a superfície.

Apresentar na 34ª Bienal alguns exemplares da Cerâmica Paulista é uma forma de materializar o reconhecimento da ancestralidade dessa terra que nunca foi cedida. É também uma maneira de sublinhar a importância do trabalho sobre a memória como um modo de confrontar as narrativas usadas como justificativa de processos de espoliação, destruição e exploração que permanecem em curso. É, ainda, uma lembrança de que as coisas são mais complexas do que parecem, e que muitas vezes elas contêm em si mesmas as pistas para a inversão de seu sentido. Junto às obras aqui reunidas, ao falar de resiliência e persistência, estas cerâmicas remetem ao conjunto de trabalhos artísticos e aos elementos do Museu Nacional com que se inicia a visita à Bienal. No âmbito de uma mostra que tem como um de seus motes fundamentais o desejo de ampliar a leitura de qualquer obra de arte, a história da Cerâmica Paulista ajuda a complexificar nossa visão do presente. E a entender, quem sabe, de outras formas as obras que o visitante voltará a ver daqui a pouco, percorrendo a exposição em sentido inverso.

Programação expandida e rede de instituições parceiras

Um dos pontos de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal foi o desejo de ampliar a mostra, estendendo sua duração ao longo de vários meses e expandindo a presença dos artistas participantes por meio de uma inédita rede de parcerias institucionais. No desenho original, a exposição coletiva no Pavilhão Ciccillo Matarazzo seria antecedida por três individuais e três eventos performáticos neste mesmo prédio, e as exposições em instituições da cidade, quase todas individuais, aconteceriam simultaneamente a ela. Com as mudanças impostas pela pandemia de Covid-19, o cronograma foi alterado, acompanhando a expansão do projeto da própria Bienal.

29 jun 2019 – 26 mar 2020 <i>Lasar Segall: Eterno caminhante</i> Museu Lasar Segall	20 mar 2021 – 6 jun 2021 <i>The Stomach and the Port</i> Neo Muyanga Bienal de Liverpool, Inglaterra	4 set – 28 nov 2021 <i>Moquém_Surari: Arte indígena contemporânea</i> Curadoria: Jaider Esbell Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo)
out 2019 - fev 2020 Encontros com artistas Oficina Cultural Oswald de Andrade / Poiesis	13 ago 2021 – 21 nov 2021 <i>Pierre Verger: Percursos e memórias</i> Instituto Tomie Ohtake	4 set 2021 – 5 dez 2021 <i>Faz escuro mas eu canto</i> Pavilhão Ciccillo Matarazzo
8 fev 2020 <i>A Maze In Grace</i> Neo Muyanga com Legítima Defesa + Bianca Turner Pavilhão Ciccillo Matarazzo	21 ago 2021 – 15 out 2021 <i>Noa Eshkol: corpo coletivo</i> Casa do Povo	4 set 2021 – 5 dez 2021 <i>Replicante</i> Clara Ianni www.aarea.co
8 fev 2020 – 15 mar 2020 <i>Ximena Garrido-Lecca</i> Pavilhão Ciccillo Matarazzo	21 ago 2021 – 5 dez 2021 <i>PLANTASIA OIL COMPANY</i> Adrián Balseca Casa do Sertanista / Museu da Cidade de São Paulo	5 set 2021 – 6 nov 2021 <i>Oriana</i> Beatriz Santiago Muñoz Pivô
9 jun 2020 – 11 out 2020 <i>Centropy</i> Deana Lawson Kunsthalle Basel, Basileia, Suíça	26 ago 2021 – 5 dez 2021 <i>Lamento das imagens</i> Alfredo Jaar Sesc Pompeia	18 set – 19 dez <i>Atravessar a grande noite sem acender a luz</i> Jota Mombaça Centro Cultural São Paulo
14 out 2020 – 21 mar 2021 <i>Antonio Dias: derrotas e vitórias</i> Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM São Paulo)	28 ago 2021 <i>The Untitled Still Life Collection</i> Trajal Harrell Instituto Bardi / Casa de Vidro	18 set – 5 dez 2021 <i>Ocupação Paulo Freire</i> Itaú Cultural
15 out 2020 – 8 fev 2021 <i>Joan Jonas: Cinco décadas</i> Pinacoteca de São Paulo / Estação	28 ago 2021 – 3 jul 2022 <i>Regina Silveira: Outros paradoxos</i> Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP)	21 set 2021 – 22 nov 2021 Centro Cultural Banco do Brasil – São Paulo 14 dez 2021 – 21 fev 2022 Centro Cultural Banco do Brasil – Rio de Janeiro <i>O legado de Morandi</i> Giorgio Morandi
14 nov 2020 – 13 dez 2020 <i>Vento</i> Alice Shintani, Ana Adamović, Antonio Dias, Clara Ianni, Deana Lawson, Edurne Rubio, Eleonore Koch, Gala Porras-Kim, Jacqueline Nova, Jaider Esbell, Joan Jonas, Koki Tanaka, León Ferrari, Luisa Cunha, Melvin Moti, Musa Michelle Mattiuzzi, Neo Muyanga, Paulo Nazareth, Regina Silveira, Ximena Garrido-Lecca e Yuko Mohri Pavilhão Ciccillo Matarazzo	28 ago 2021 – 5 dez 2021 <i>Frida Orupabo</i> Museu Afro Brasil	25 set 2021 – 30 jan 2022 <i>Carolina Maria de Jesus: um Brasil para os brasileiros</i> IMS Paulista
1 dez 2020 – 13 dez 2020 <i>Ano X</i> Grace Passô Festival Novas Frequências	31 ago 2021 – 14 nov 2021 <i>Parade – um pingo pingando, uma conta, um conto</i> Yuko Mohri Japan House São Paulo	out 2021 – dez 2021 <i>Manthia Diawara</i> Amant Foundation, Nova York, EUA
	1 set 2021 – 18 dez 2021 <i>ANTONIO DIAS / ARQUIVO / O LUGAR DO TRABALHO</i> Instituto de Arte Contemporânea (IAC)	30 out 2021 – 16 jan 2022 <i>Debaixo do barro do chão</i> Juraci Dórea Museu Brasileiro da Escultura e Ecologia (MuBE)

PATROCÍNIO
MASTER



PATROCÍNIO



APOIO
INSTITUCIONAL



APOIO
CULTURAL



APOIO
INTERNACIONAL





APOIO

APOIO
COMUNICAÇÃO



REALIZAÇÃO

Secretaria de
Cultura e Economia Criativa



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DO
TURISMO



Agradecimentos

Instituições

Africana Art Foundation
Almeida e Dale Galeria de Arte
Americas Society
Amis du Centre Pompidou
Anacostia Community Museum Collection
ARCOmadrid
Arquivo Público Municipal de Sacramento
"Cônego Hermógenes Casimiro de Araújo Bruonswik"
Art Encounters Foundation
Art Hub Copenhagen
Art Lima
ARTE 1
arteBA
Artevida Investimentos
Arts Council Norway
Bank of Cyprus Cultural Foundation
Belgrade Biennial
Belkis Ayón Estate
Biblioteca de las Artes – Universidad de las Artes de Guayaquil
Biblioteca Municipal Almeida Garrett, Porto
Bibliothèque nationale de France
Cancillería de Colombia – Embajada de Colombia en Brasil
CCA | Center for Contemporary Art Tel Aviv
CASP – Centro de Arqueologia de São Paulo – DPH-SMC-PMSP
Centro de Educação Tecnológica Paula Souza, Governo do Estado de São Paulo
Centro Nacional de Arte Contemporâneo Cerrillos
Collection Nicoletta Russo De Li Galli, London
CinéTévé | TV5 Mode
College of Creative Arts, Massey University
Condephaat – Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico, Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado de São Paulo
Conpresp – Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo
Consulado General y Centro de Promoción de la República Argentina en San Pablo
Consulado Geral da Bélgica em São Paulo
Consulado Geral da França em São Paulo
Consulado Geral da Irlanda em São Paulo
Consulado Geral de Israel em São Paulo
Consulado Geral do Chile em São Paulo
Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo
Creative New Zealand
Culture Ireland
De Ateliers
Dublin City Arts Office
Dumbarton Oaks, Washington – D.C. Trustees for Harvard University
Escola Superior de Propaganda e Marketing
Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso
Etxepare Euskal Institutua
European ArtEast Foundation London
Focus Arts Visuels
Folha de São Paulo
Fondazione Marconi
Frame Finland
Fundação Edson Queiroz
Fundación Augusto y León Ferrari – Arte y Acervo
Fundación PROA
Gabinete de Segurança Institucional da Presidência da República
Galeria Bergamin
Galeria Bolsa de Arte
Galeria Danielian
Galeria Fortes D'Aloia & Gabriel
Galeria Frente
Galeria Luciana Brito
Galeria Nara Roesler
Galeria Raquel Arnaud
Galeria Zé dos Bois
Galerie Nordenhake
Garth Greenan Galerie
Gladstone Gallery
Goethe-Institut
Grupo Bandeirantes
HAM – Helsinki Art Museum
HISK – Higher Institute for Fine Arts
Iaspis – the Swedish Arts Grants Committee's International Programme for Visual and Applied Artists
ICI – Independent Curators International
IDTBWA
IMMA – The Irish Museum of Modern Art
Institut français du Brésil
Instituto Paulo Freire
Iphan – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
JCDecaux
Levy & Salomão Advogados

Lurix
MAC Niterói – Museu de Arte Contemporânea de Niterói
Mendes Wood DM
MB Art Agency
Ministério de Relações Exteriores da Argentina
Ministry of Culture and Information of the Republic of Serbia
MIS – Museu da Imagem e do Som, São Paulo
MoMA – Museum of Modern Art
Moorland-Spingarn Research Center – Howard University
Município de Água Preta, PE
Município de São João del Rei, MG – Secretaria Municipal de Cultura e Turismo de São João Del Rei
Museu da Música da Arquidiocese de Mariana
Museo de Bellas Artes de Bilbao
MAE – Museu de Arqueologia e Etnologia – USP
Museo Violeta Parra
Museu de Arte Contemporânea de Elvas – Coleção Antônio Cachola
Museu Histórico Sorocabano
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Etnologia e Etnografia
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Meteoritos
Museu Nacional – UFRJ – Setor de Museologia
Museu Nossa Senhora Aparecida
O Estado de São Paulo
Paróquia Santa Efigênia – Ouro Preto
Paulo Kuczynski Escritório de Arte
PCAI – Polyeco Contemporary Art Initiative
Prefeitura Municipal de Ouro Preto, MG
Projeto Hélio Oiticica
Post Vidai – Vietnamese Art Collection
Rede Globo
Ribeirão Grande Centro Cultural
Schlesinger Library Research Services
Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
Secretaria Municipal de Educação de Guarulhos
Secretaria Municipal de Educação de São Paulo
Serbian Council for Culture
Smithsonian Institution / National Museum of African American History and Culture
Smithsonian Institution / National Portrait Gallery
St. John Fisher College
Städelschule, Frankfurt am Main
State Collection of Cypriot Art
The George Peabody Library / The Sheridan Library / The John Hopkins University
The Leventis Municipal Museum of Nicosia
The Pigozzi Collection
Tropenbos International
TV Cultura
Unifesp – Universidade Federal de São Paulo
UOL
Urbia Parques
Usina de Arte

Indivíduos

Adriana Couto
Alberto Salvadori
Alê Yousef
Alex Baradel
Alexander Kellner
Alexis Tsielepis
Ana Avelar
Ana Carolina Guimarães Bahia Fontes
Ana Gonçalves Magalhães
Ana Romano G.
André Mastrobuono
André Porciuncula Alay Esteves
André Trigreiro
Andre Zivanari
Andrea Tavares
Andréanne Béguin
Angela Varela Loeb e Gérard Loeb
Ângelo Oswald de Araújo Santos
Anis Chacur Neto
Anna Ferrari
Annalee Davis
Anthony Huberman
Antonio Leal
Ariane Figueirêdo
Astolfo Gomes de Mello Araujo
Bárbara Paz
Ben Loveless
Bénédicte Alliot
Benjamin Seroussi
Bernaldina José Pedro (in memoriam)
Berta Segall McDonnell
Berta Sichel
Biza Vianna
Briec Tanguy-Guermeur

Bruna Simões Pessôa de Queiroz
Bruno Baptistella
Bruno Corvas (in memoriam)
Caio Carvalho
Camila Costa
Carlos Augusto Mattei Faggin
Carlos Hurtado
Carlos Roza
Carmelita Rodrigues de Moraes e Amanda de Campos Scavone
Carolina Herrera
Catarina Monteiro
Cesar Oiticica
Charles Bicalho
Clara Sancovsky
Claudio Mattos
Clovis de Barros Carvalho
Conrado Turano Mesquita
Cristina Vives
Daniel Cárcamo Risso
Daniella Geo
Danilo Santos de Miranda
Debora Pill
Doña Lemny
Edu Lyra
Eduardo Brenner
Eduardo Pires Rosse
Eduardo Saron
Elena Filipovic
Elodie Meunier
Elliot Anderson
Emanuel Araujo
Eric Klug
Erika Palomino
Erivaldo Arraes
Ernesto Ayón
Fabiano Faulstich
Felipe Arruda
Fernando Spazzianni
Fernanda Brenner
Fernanda Pires Santos
Fernanda Pitta
Flavia e Guilherme Teixeira
Flavia Faria Lima
Flavia Velloso
Francisco Mesquita Neto
Francisco Pires de Castro Linhares
Francisco Silva Noelli
Frederico Garcez Lohmann
Gabriela Rios
Galciani Neves
Garth Greenan
Giancarlo Hannud
Gianfranco Maraniello
Gisele Kato
Gisele Regina da Silva
Guillaume Delaunay
Guillaume Fau
Gustavo Motta
Hélio Menezes
Helouise Costa
Henrique Siqueira
Holly Binoe
Hudson Augusto Silva
Iara Cristina Camargo
Iheanyi Onwuegbucha
Ilton dos Passos Ferreira dos Santos
Isabel Devrient
Izabela Pucu
James Oscar Jr
Janaina Oliveira
Jânio Francisco Ferrugem Gomes
Jennifer Burris e Francisco Staton
João Cury Neto
João Fernandes
João Pacheco de Oliveira
Jochen Volz
Joel Grossman
John Stauffer
Jorge Landmann
José Eduardo Cintra Laloni
José Roca
Judith Brito
Julian Fuchs
Juliana Braga
Justino dos Santos Filho
Katherine Finerty
Kolya Bozovic
Ladi Biezus
Larissa Peixoto
Lars Kiel Bertelsen
Laura Jaramillo
Leonardo Gobbo Ferreira Silva
Leonardo Pires Rosse
Leslie Arias
Lily Hall
Livia Benedetti
Lorenza Bernet
Lucia Segall
Luiz Carlos de Souza Júnior
Luiz Carlos Ferreira
Luiz Carlos Ritter
Manuela Moscoso
Marcela Vieira
Marcelo Costa Dantas
Marcelo Monzani
Marcos Cartum
Marcos Palmeira
Marcus Vinícius de Carvalho Fróis

Maria Bojan
Maria Carolina Duprat Ruggeri
Maria Elizabeth Zucolotto
Maria Lucia Alexandrino Segall
Maria Lucia Verissimo
Maria Margaret Monteiro
Mariana Ximenes
Marianne Sallum
Marie-Noëlle Deroncour
Marília Gabriela
Marília Loureiro
Marina Person
Mario Caro
Mário Frias
Mario Segall
Marta Bogéa
Marta Mestre
Martine Barrat
Mathilde dos Santos
Matthieu Thibaudault
Max Perlingeiro
Michelle Ratton Sanchez Badin
Moacir dos Anjos
Monica Junqueira de Camargo
Mor Bashan
Moritz Baumgarten
Mustapha Barrat
Natasha Barzaghi Geenen
Natasha Geenen
Natasha Smiths Tebbs
Natxo Checa
Nelson Garbayo dos Santos
Newton C. Noronha
Newton Paul
Nicola Trezzi
Nina Dias
Nivaldo José de Andrade
Nuno de Lima Pimentel
Olivia Nordell
Omayra Alvarado e Dane Jansen
Orandí Momesso
Ovidiu Sandor
Paola Chieregato
Paula Pape
Paula Signorelli
Paulo Samia
Paulo Segall
Paulo Vicelli
Pe. Luiz Carlos Ferreira
Pedro Bial
Pedro Corrêa do Lago
Pedro Fortes
Pedro Mastrobuono
Pedro Montes
Pedro Moreira Salles
Philip Montroy
Pilar Estrada
Plínio Silveira Corrêa
Priscila Arantes
Priscyla Gomes
Rachel Thomas
Rafael Moraes
Raquel Arnaud
Raquel Barreto
Rara Dias
Raúl Muñoz de la Vega
Raul Ortega Ayala
Raymundo Costa
Renata Curcio Valente
Renata de Castro Menezes
Renato Silva
Ricardo Ibsen Pennaforte de Campos
Ricardo Luiz Pessôa de Queiroz
Ricardo Nunes
Ricardo Ohtake
Richard Reddaway
Rodrigo Hübner Mendes
Rodrigo Lombardi
Rodrigo Passadore Constantino
Ronald Duarte
Rosângela de Tugny
Rui Villela Ferreira
Ruti Sela
Samuel Lloyd
Sandra Mara Salles
Seema Manchanda
Sérgio Lúlia Jacob
Sérgio Sá Leitão
Sheena Barrett
Sofia Fan
Sol Camacho
Sophie Byrne
Soren Arke
Stelios Americanos
Sylvie Glissant
Teresa Garbayo
Thomas Lemouche
Valdir Cruz
Valéria Rossi Domingos
Valérie Loichot
Varinia Brodsky Zimmermann
Vincent Gonzalvez
Vitória Arruda
Waldick Jatobá
Wilson Ferreira
Ximena Iommi
Yiannos Economou
Yina Jimenez
Zeev Horovitz

Fundação Bienal de São Paulo

Francisco Matarazzo Sobrinho
(1898–1977) · presidente perpétuo

Conselho de administração

Julio Landmann · presidente
Alfredo Egydio Setubal · vice-presidente

Membros vitalícios

Adolpho Leirner
Beatriz Pimenta Camargo
Benó Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muiyler
Rubens José Mattos Cunha Lima

Membros

Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Andrea Matarazzo
Antonio Henrique Cunha Bueno
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Daniela Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Saron
Fábio Magalhães
Flávio Moura
Geyze Marchesi Diniz
Gustavo Ioschpe
Heitor Martins
Helio Seibel
Isabel Lutz
Jackson Schneider
João Carlos de Figueiredo Ferraz
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Berenguer
José Olympio da Veiga Pereira (licenciado)
Kelly de Amorim
Ligia Fonseca Ferreira
Lucio Gomes Machado
Luis Terepíns
Maguy Etlín
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Marisa Moreira Salles
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio de Barros
Rodrigo Bresser Pereira
Ronaldo Cezar Coelho
Rosiane Pecora
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto
Victor Pardini

Conselho fiscal

Alberto Emmanuel Whitaker
Carlos Alberto Frederico
Eduardo Saron
Octavio de Barros · suplente

Conselho consultivo internacional

Maguy Etlín · presidente
Pedro Aranha Corrêa do Lago ·
vice-presidente
Barbara Sobel
Bill Ford
Catherine Petitgas
Debora Staley
Frances Reynolds
Kara Moore
Mariana Clayton
Miwa Taguchi-Sugiyama
Paula & Daniel Weiss
Renee & Robert Drake
Sandra Hegedüs
Sarina Tang

Diretoria executiva

José Olympio da Veiga Pereira ·
presidente
Marcelo Mattos Araujo ·
primeiro vice-presidente
Andrea Pinheiro ·
segunda vice-presidente
Ana Paula Martínez
Daniel Sonder
Fernando Schuler
Francisco J. Pinheiro Guimarães
Luiz Lara

Superintendências

Antonio Lessa Garcia ·
superintendente executivo
Dora Silveira Corrêa ·
superintendente de projetos
Mariana Montoro Jens · superintendente
de relações institucionais e
comunicação

Felipe Taboada · gerente executivo
Renata Monteiro · secretária

Projetos

Produção

Felipe Isola ·
gerente de planejamento
e logística
Joaquim Millan
gerente de produção de obras e
expografia
Simone Lopes Lira ·
coordenadora de produção de difusão
e mediação
Bernard Lemos Tjabbes
Camila Cadette Ferreira
Dorinha Santos
Felipe Melo Franco
Graziela Carbonari
Heloisa Bedicks
Maíra Ramos
Manoel Borba

Mediação

Elaine Fontana · coordenadora
André Leitão
Danilo Pêra
Janaina Machado

Pesquisa e difusão

Thiago Gil de Oliveira Virava ·
coordenador
Diana de Abreu Dobránszky
Regiane Ishii

Arquivo Bienal

Ana Luiza de Oliveira Mattos · gerente
Amanda Pereira Siqueira
Ana Paula Andrade Marques
Antonio Paulo Carretta
Bárbara Pina
Daniel Malva Ribeiro
Marcele Souto Yakabi
Melânie Vargas de Araujo
Olivia Tamie Botosso Okasima
Pedro Ivo Trasferetti von Ah
Raquel Coelho Moliterno

Relações institucionais e comunicação

Relações institucionais e parcerias

Irina Cypel · coordenadora
Deborah Moreira
Raquel Silva
Viviane Teixeira

Comunicação

Caroline Carrion · coordenadora
Ana Elisa de Carvalho Price ·
coordenadora – design
Cristina Fino · coordenadora editorial
Adriano Campos
Eduardo Lirani
Giovanna Querido
Julia Bolliger Murari
Luiza Alves

Administrativo-financeiro

Finanças

Amarildo Firmino Gomes · gerente
Edson Pereira de Carvalho
Fábio Kato
Sílvia Andrade Simões Branco

Planejamento e operações

Rebeca Debora Finguermann ·
coordenadora
Danilo Alexandre Machado de Souza
Joana Neves Gregório
Rone Amabile

Recursos humanos

Albert Cabral dos Santos
Angelica Bertoluci

Gestão de materiais e patrimônio

Valdomiro Rodrigues da Silva · gerente
Angélica de Oliveira Divino
Daniel Pereira
Larissa Di Ciero Ferradas
Victor Senciel
Vinicius Robson da Silva Araújo
Wagner Pereira de Andrade

Tecnologia da informação

Diego Rodrigues
Sergio Manoel Lopes

34ª Bienal de São Paulo – *Faz escuro mas eu canto*

Curadoria

Jacopo Crivelli Visconti · curador geral
Paulo Miyada · curador adjunto
Carla Zaccagnini · curadora convidada
Francesco Stocchi · curador convidado
Ruth Estévez · curadora convidada
Ana Roman · curadora assistente
Divina Prado ·
redação e edição de textos

Elvira Dyangani Ose ·

editora convidada em colaboração com
The Showroom, Londres

Ana Kiffer ·

curadora convidada do enunciado
Corte/Relação em Antonin Artaud e
Édouard Glissant

Arquitetura

concepção do projeto arquitetônico
Andrade Morettin Arquitetos
Vinicius Andrade, Marcelo Morettin,
Marcelo Maia Rosa, Renata Andrulis com
Raphael Souza, Fernanda Mangini, Murilo
Zidan, Daniel Zahoul, Guilherme Torres,
Izabel Sigaud. Estagiários: Julia Daher,
Simone Shimada, Danielle Gregorio, Ingrid
Colares, Victoria de Almeida Leite, Arthur
L. Falleiros, Arthur Klain, André Enrico,
Ana Paula Silveira, Amanda Cunha

Projeto expográfico

Anna Helena Villela com Bruna Lima
Caracciolo, Joséphine Poirot-Delpech, Liz
Arakaki Alves, Mayra Rodrigues

Identidade visual

Vitor Cesar, com Fernanda Porto,
Julia Pinto e Deborah Salles

Assessoria de imprensa

Conteúdo Comunicação
Pickles PR

Audioguia

Goethe-Institut (Debora Pill)
com Mafuá (Daniel Limaverde), Mais
Diferenças (Carla Mauch e Ana Rosa
Bordin Rabello) e Musea (Luis Mauch)

Audiodisual

Maxi

Bombeiros

Local Serviços Especializados

Conservação

Bernadette Ferreira
Marília Palhares Fernandes
Livia Lira
Rita Torquete

Consultoria de acessibilidade

Mais Diferenças

Cenografia

Cinestand
GTM

Consultoria de acústica

Passeri Acústica e Arquitetura

Conteúdo audiovisual e registro

fotográfico

Bruno Fernandes
Caio Polesi
Freddy Leal
Henrique Gentil Marcusso
Interrogação Digital
João Gabriel Hidalgo
Leopoldo Caseiro
Leda Abuhab
Levi Fanan
Livents
Mário Aguas
VOCS

Design

Manu Vasconcelos · assistente

Editorial

Mariana Leme · assistente
Rafael Falasco · assistente

Educação

Luciana Alves ·
coordenadora de ações pedagógicas

Mediadores

Sansorai de Oliveira Rodrigues Coutinho ·
tutora
Vinebaldo Aleixo de Souza Filho · tutor
Amanda Fernandes Preisig de Almeida
Ana Maria Krein
Bruna de Jesus Silva
Carina Nascimento Bessa
Carmen Garcia
Célia da Conceição Barros
Darlan Gonçalves Teles
Érica da Costa dos Santos
Flávia Paiva
Josiane de Souza Cavalcanti
Julia Cavazzini Cunha
Juliana Casaut Melhado
Laura Chagas
Leandro de Souza
Lia Cazumi Yokoyama Emi
Lucia Abreu Machado
Luis Carlos Batista
Marco Antonio Alonso Ferreira Jr
Natalia Nunes Homero
Nina Clarice Montoto
Paula Nogueira Ramos
Renato Ferreira Lopes
Silvio Ariente
Tailcie Paloma Paranhos do Nascimento
Thiago Franco
Viviane Almeida
Wanessa Yano
Giovanna Endrigo · auxiliar de mediação
Ana Beatriz Nascimento Pazetto ·
estagiária
Bruno Hartmann · estagiário
Camélia Paiva · estagiária
Pedro Lessa · estagiário
Rafael Santos · estagiário
Vinicius Quintas Massimino · estagiário

Programa de ativação da obra *deposição*

Vânia Medeiros
Beatriz Cruz

Internet wi-fi

New Telecom

Limpeza

MF Serviços de Limpeza

Logística de transporte

Log Solution

Montagem

Gala Art

Produção gráfica

Signorini Produção Gráfica

Projeto de Iluminação

Fernanda Carvalho com Emília
Ramos, Luana Alves, Cristina Souto e
Miguel Amarante

Segurança

Prevenção Vigilância e Segurança

Seguro de obras

Geco Corretora de Seguros
AXA
Transporte de obras
ArtQuality
Alves Tegam

Web

Claudio Bueno com Bruno Berken e Feijão
Costa · desenvolvimento
Wonderweb · manutenção

O título da 34ª Bienal de São Paulo,
“Faz escuro mas eu canto”, é um verso do
poeta Thiago de Mello

CRÉDITOS DA PUBLICAÇÃO

Editora convidada

Elvira Dyangani Ose, em colaboração com
The Showroom, Londres

Coordenação editorial

Ana Roman
Cristina Fino

Assistentes de edição

Mariana Leme
Rafael Falasco

Projeto gráfico e diagramação

Vitor Cesar
Aninha de Carvalho Price

Edição de textos

Divina Prado
Equipe da 34ª Bienal

Revisão

Tatiana Allegro

Tradução

Alexandre Barbosa de Souza
Georgia Fleury Reynolds
John Norman
Mariana Nacif Mendes
Matheus Lock
Naia Veneranda

Famílias tipográficas

GT Cinetype e Eudald News

Impressão

Ipsis

© Copyright da publicação: Fundação
Bienal de São Paulo. Todos os direitos
reservados.

As imagens e os textos reproduzidos
nesta publicação foram cedidos por
artistas, fotógrafos, escritores ou
representantes legais e são protegidos
por leis e contratos de direitos autorais.
Todo e qualquer uso é proibido e
condicionado à expressa autorização da
Bienal de São Paulo, dos artistas e dos
fotógrafos. Todos os esforços foram feitos
para localizar os detentores de direitos
das obras reproduzidas. Corrigiremos
prontamente quaisquer omissões, caso
nos sejam comunicadas.

Este guia foi publicado em setembro de
2021, como parte do projeto da 34ª Bienal
de São Paulo – Faz escuro mas eu canto.

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

34ª Bienal de São Paulo : *Faz escuro mas eu canto*
: guia / Elvira Dyangani Ose (editora convidada,
em associação com *The Showroom*, Londres)
; [curadoria Jacopo Crivelli Visconti, Paulo Miyada,
Carla Zaccagnini, Francesco Stocchi, Ruth Estévez]
-- São Paulo : Bienal de São Paulo, 2021

Vários autores
Bibliografia
ISBN 978-85-85298-73-9

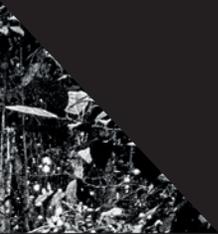
1. Arte -- São Paulo (SP) -- Exposições 2. Bienal de
São Paulo (SP) I. Ose, Elvira Dyangani II. Visconti,
Jacopo Crivelli III. Miyada, Paulo

21-76092 CDD-709.8161

Índices para catálogo sistemático:

1. Bienais de arte : São Paulo : Cidade 709.8161
2. São Paulo : Cidade : Bienais de arte 709.8161

Eliete Marques da Silva - Bibliotecária CRB-8/93





Faz escuro



mas

realização

*eu
canto*