

34^a Bienal de São Paulo

Ministério do turismo, Fundação Bienal de São Paulo,
Sesc São Paulo e Itaú apresentam

Faz escuro

mas eu canto

Itinerância
Sesc Campinas

34ª Bienal de São Paulo

Com o objetivo de ampliar os acessos dos diferentes públicos aos seus conteúdos, a Fundação Bienal realiza o programa de mostras itinerantes, exposições que levam recortes da Bienal de São Paulo para diversas cidades do Brasil e do mundo nos anos subsequentes à grande mostra na capital paulistana.

O Sesc SP tem estado ao lado da Fundação nessa iniciativa desde 2011, ano de sua primeira edição. Por intermédio da colaboração entre as duas instituições, a Bienal reafirma seu propósito cultural e educacional, consolidado ao longo de setenta anos de história e agora potencializado pelo amplo alcance da atuação permanente do Sesc SP no interior do estado.

Essa parceria é fruto não apenas do papel catalisador das artes que ambas instituições exercem, mas, acima de tudo, é um reconhecimento da importância que o diálogo e o entendimento coletivo têm para a transformação social e cultural do Brasil.

O programa de mostras itinerantes aposta na arte e no seu impacto positivo no campo da educação e da cidadania. Parcerias como esta permitem a difusão do trabalho para além do circuito artístico da cidade de São Paulo,

chegando a outros olhares e novas sensibilidades. A cada encontro com a arte, o mundo se transforma, abrindo espaço para a construção de uma sociedade mais diversa e plural.

José Olympio da Veiga Pereira

Presidente – Fundação Bienal de São Paulo

Ação em rede, rede como ação

O trabalho em rede representa aspecto-chave da ação do Sesc no estado de São Paulo. Presente no Interior, Litoral, Capital e Região Metropolitana, bem como no ambiente virtual, a instituição atua como malha que, ao se estender por diferentes regiões e realidades, busca potencializar cada um de seus nós, entendidos como ligações de uma urdidura mais ampla. Atrelados aos territórios de que fazem parte, esses “nós” participam das dinâmicas locais com vistas a adensá-las.

É próprio da ideia de rede a abertura a enlaces. Assim, o Sesc baliza sua capilaridade pela constituição permanente e sistêmica de parcerias com setores e organismos variados da sociedade, ampliando a abrangência de suas ações – ao mesmo tempo que se beneficia dos intercâmbios gerados nessas cooperações. A constante colaboração entre o Sesc e a Fundação Bienal corrobora essa política, apostando que a conjugação de forças torna as iniciativas culturais mais efetivas e disseminadas.

Nesta edição da Bienal, espacial e temporalmente distribuída, o Sesc acolhe frações da curadoria, que contam com ações educativas específicas, favorecendo a recepção pelos

públicos. Além desse envolvimento na Capital, a instituição mobiliza unidades no Interior do estado para a realização de recortes expositivos e ações de formação para educadores das redes pública, privada 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.

Danilo Santos de Miranda

Diretor do Sesc São Paulo

O ponto de partida do projeto curatorial da 34ª Bienal de São Paulo foi o desejo de desdobrar a mostra. Buscando dialogar com os públicos, tão amplos e tão distintos, que visitam a Bienal há décadas, propusemos expandir a exposição 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 culminaria na grande mostra coletiva, em dezembro do mesmo ano, amplificando-se sucessivamente numa série de mostras itinerantes. No novo cenário imposto pela pandemia de Covid-19, vários aspectos dessa coreografia tiveram que ser redesenhados e o tempo do projeto tornou-se ainda mais espaçado, mas nunca deixamos de acreditar no potencial de uma mostra concebida para multiplicar as oportunidades de encontro entre obras e pessoas.

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; cartas que, para

chegar a uma criança, tiveram que atravessar as grades da cadeia e os olhos da censura... Esses enunciados pontuavam a 34ª Bienal, sugerindo leituras possíveis das obras ao seu redor, aglutinando e tornando tangíveis as preocupações e as reflexões da curadoria. Funcionavam, 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.

Ao conceber e estruturar o conjunto de exposições itinerantes que percorrem o Brasil ao longo de 2022, o partido escolhido foi o de reunir núcleos de obras ao redor de enunciados específicos, como os extraordinários e emocionantes Cantos Maxakali que reverberam aqui. As itinerâncias podem ser entendidas, nesse sentido, como metonímias da 34ª Bienal, partes que elucidam o funcionamento da exposição como um todo. A rigor, os enunciados aqui incluídos são dois, porque o título da 34ª Bienal, Faz escuro mas eu canto, também precisa ser entendido mais como um enunciado do que como um tema. Por meio desse verso do poeta amazonense Thiago

de Mello, publicado em 1965, 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. Ao longo de anos 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?

Jacopo Crivelli Visconti

Curador

Enunciado: Cantos Tikmũ'ũn



© Giovanna Querido / Fundação Bienal de São Paulo

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 Yāmîy, palavra que também designa os cantos –, convocado e alimentado durante o canto ritual. Todos os cantos 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.

No âmbito da 34^a Bienal, 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.

Abel Rodríguez



© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Abel Rodríguez (1944, Cahuinarí, 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 pacientemente 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.

Adrián Balseca



© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo.

Com suas obras, Adrián Balseca (1989, Quito, Equador) 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.

Comissionado pela 34^a Bienal de São Paulo, BadYear é o mais recente de uma série de trabalhos em vários suportes realizados pelo artista ao longo dos últimos anos, nos quais ele reflete sobre os

processos históricos e contemporâneos de extração de matérias primas da floresta amazônica, e os impactos frequentemente devastadores desses processos.

Particularmente interessado no ciclo da borracha, neste caso o artista produziu uma série de peças em borracha natural, decoradas com uma gama de padrões geométricos empregados na produção de pneus para carros e caminhões desde o começo do século 20. Por um lado, esses padrões parecem remeter à decoração geométrica amplamente utilizada por etnias amazônicas, por outro a maneira como as peças são instaladas lembra a apresentação de fragmentos arquitetônicos produzidos por civilizações já extintas em museus históricos.

Alice Shintani



Guache sobre papel. 75 × 55 cm. Coleção da artista. Cortesia da artista

Tendo estudado e trabalhado na área da engenharia de computação, Alice Shintani (1971, São Paulo, Brasil) transladou 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.

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.

E.B. Itso



© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

E.B. Itso (1977, Copenhagen, 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.

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 à 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.

Frida Orupabo



Exposição de Frida Orupabo no Museu Afro Brasil, parte da rede da 34ª Bienal de São Paulo.
© Edouard Fraipont / Museu Afro Brasil

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.

Gala Porras-Kim



© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Gala Porras-Kim (1984, Bogotá, Colômbia) investiga os contextos políticos, sociais, econômicos e espirituais que determinaram o valor dos objetos durante a história do colonialismo. 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 pelos colecionadores e/ ou instituições culturais que os recebem, especialmente os museus de antropologia e história. Porras-Kim busca reverter 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. Seus processos de pesquisa vão além da representação simbólica dos artefatos, e envolvem as próprias instituições de onde provêm os acervos e/ou objetos de estudo. Sua ideia é expor e, por vezes, desmascarar as manipulações que as políticas de aquisição e mecenato de bens culturais têm instituído, buscando estabelecer novos paradigmas legislativos que promovam a equidade entre culturas e formas de conhecimento.

Gustavo Caboco

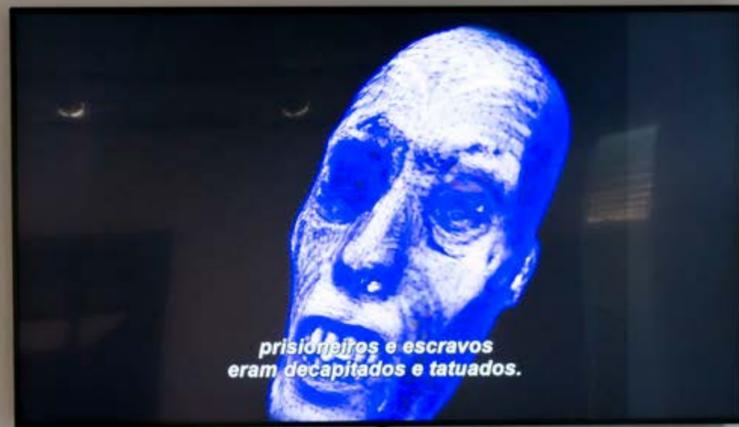


© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

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 34^a 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 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.

Hanni Kamaly

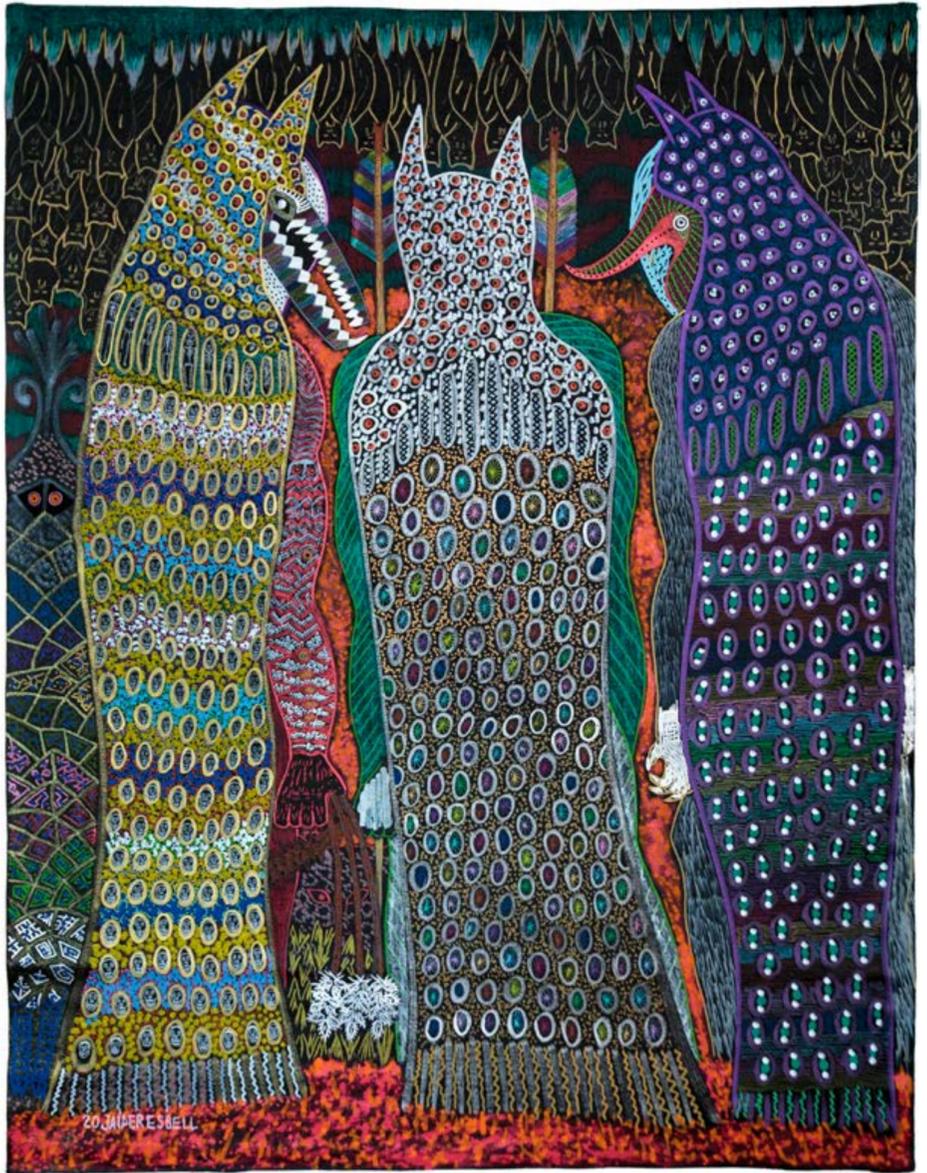


© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

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.

Jaider Esbell



Da série A guerra dos Kanaimés, 2020

Acrílica e caneta posca sobre tela

110 x 145 cm

Foto: Marcelo Camacho

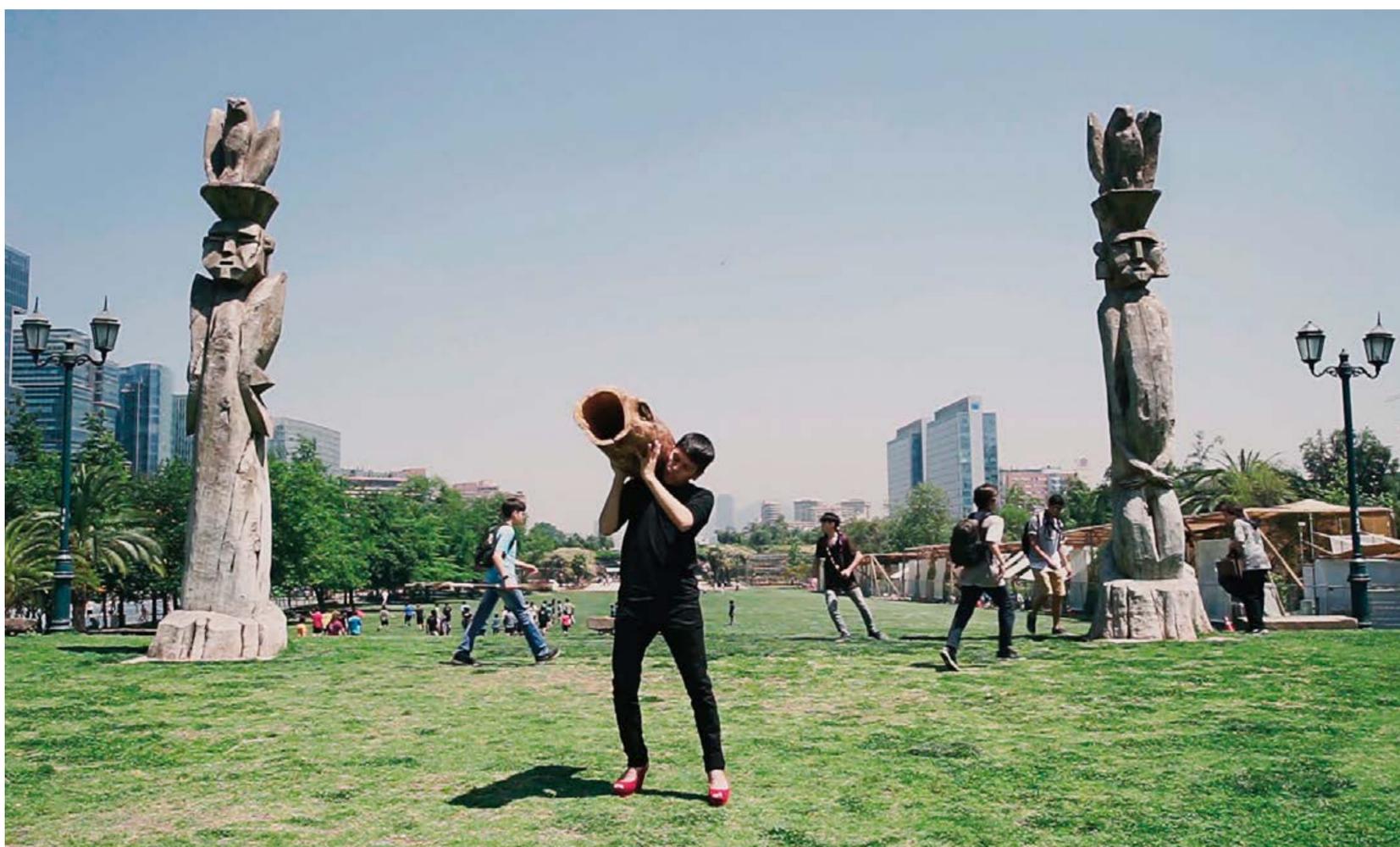
Comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para a 34ª Bienal

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, Makunaimî é um dos “filhos do Sol”. Makunaimî 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 34^a 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.

Sebastián Calfuqueo



Alka Domo, 2017

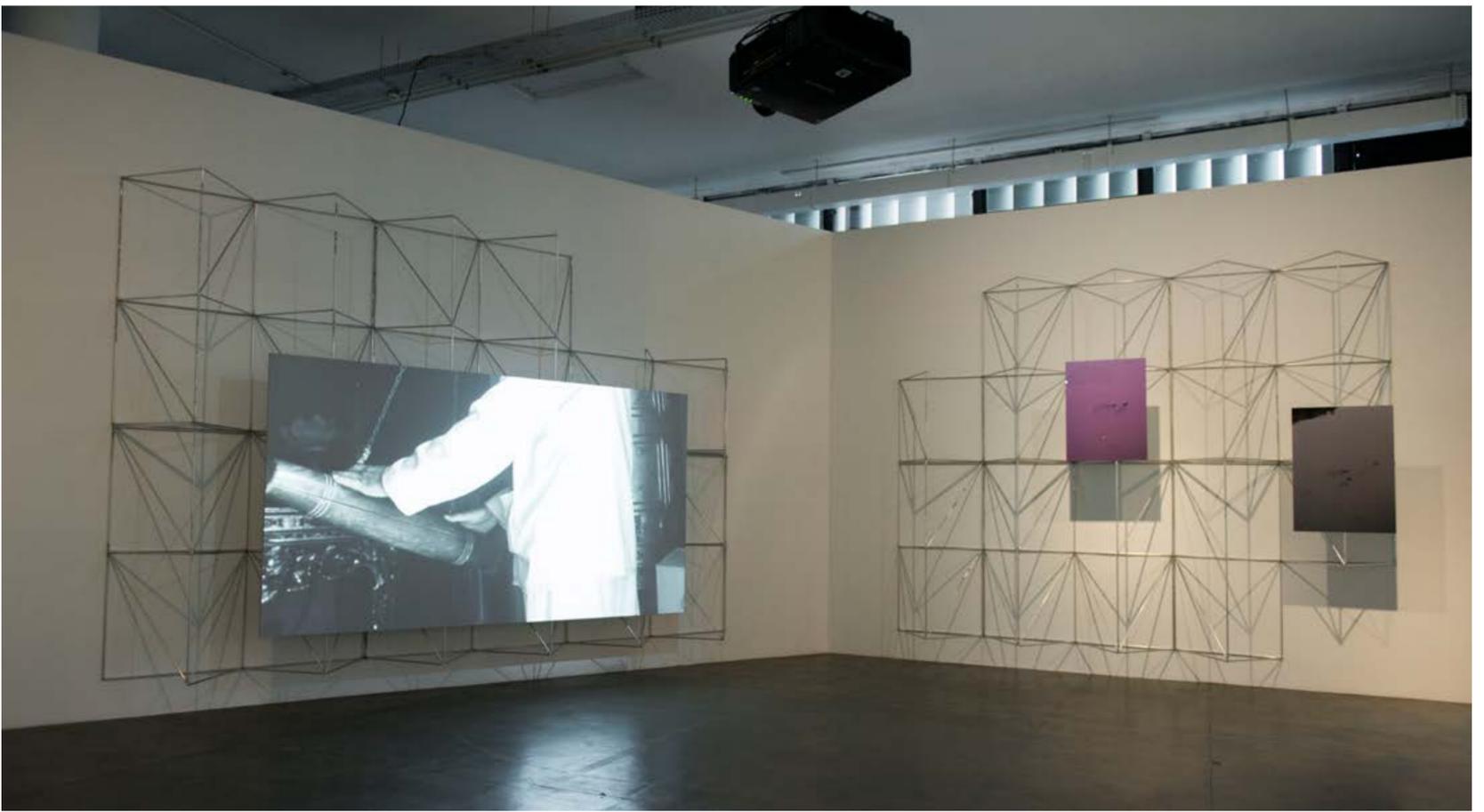
Still de vídeo. Performance em vídeo e escultura. 17', 1920 x 1080 cm. Direção e produção: Sebastián Calfuqueo. Câmera e edição: Juan Pablo Faus. Tradução para inglês: Jorge Pérez. Agradecimentos: Cristián Inostroza. Participação na 34ª Bienal apoiada por: Ministerio de Relaciones Exteriores y Ministerio 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. Calfuqueo integra os coletivos feministas Mapuche Rangiñtulewfü e Yene Revista, e colaborou 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

registro em vídeo no espaço expositivo ao lado de elementos utilizados na ação.

A partir da história de Caupolicán – que foi um toqui mapuche escolhido em sua comunidade após cumprir o desafio de carregar uma tora nas costas por dois dias – e revisando referências ao masculino na figura de Caupolicán, Sebastián Calfuqueo realiza a videoperformance *Alka Domo*. Vestido com sapatos de salto alto, carrega nas costas um tronco “oco” de Coihue, madeira ancestral do sul do Chile. “Hueco”, ou “oco”, em português, é o termo que no Chile designa, depreciativamente, identidades que escapam à heterossexualidade. Os lugares escolhidos para a performance simbolizam e questionam a história oficial sobre os Mapuche no Chile em uma reflexão sobre o status social, cultural e político desse povo e de sua cultura na sociedade chilena contemporânea.

Sung Tieu



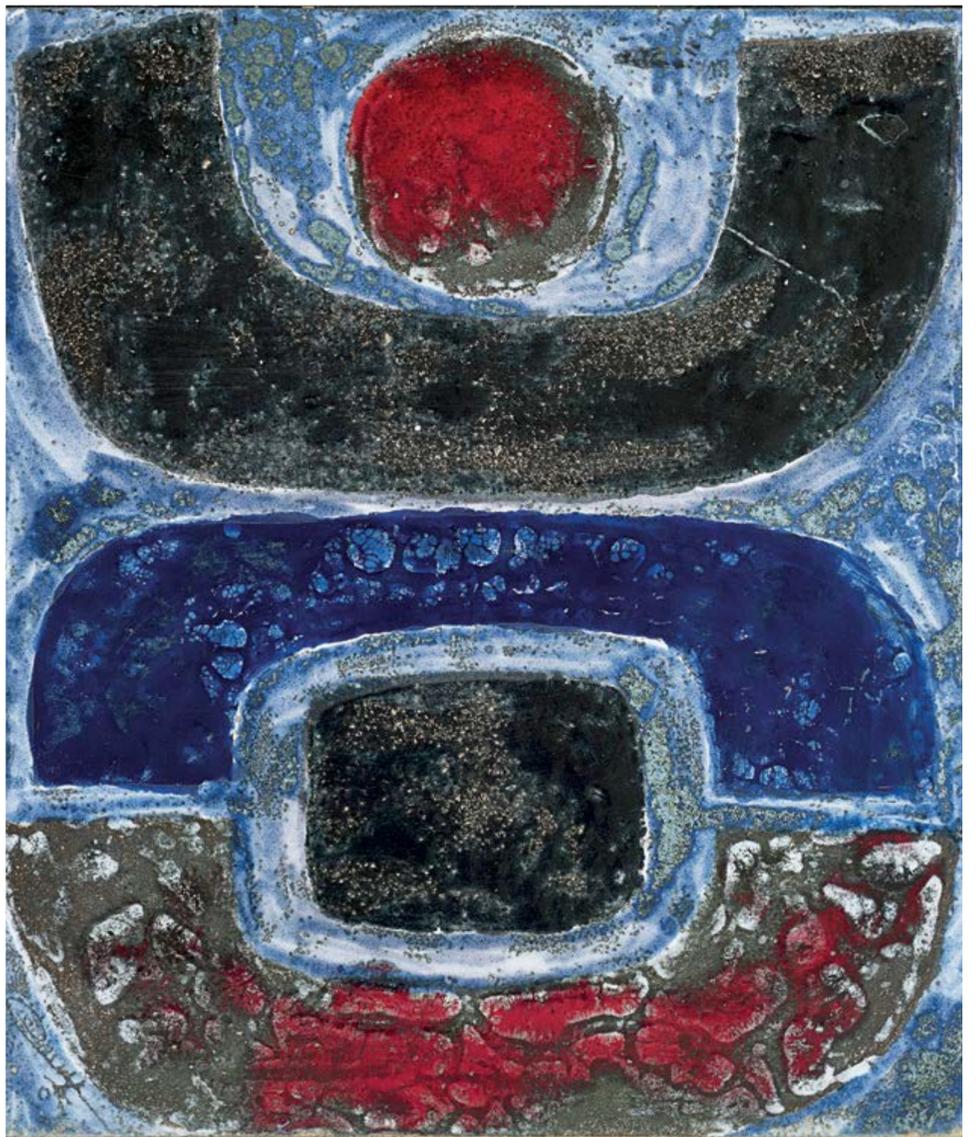
© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo

Em seu trabalho, Sung Tieu (1987, Hai Duong, 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 deslocamento para tratar dos interesses políticos que regulam esses fluxos.

A memória da Guerra do Vietnã é ineludível para Sung Tieu, para outros artistas de sua geração e até para o próprio território. Na obra *Coral Sea*

as Rolling Thunder [Mar de corais como trovão retumbante], 2017, surgem cenas de uma área de mata tropical no Vietnã, um território que sofreu violenta exposição ao famigerado agente laranja. A passagem é intercalada por imagens de um poderoso e ilícito procedimento de clareamento, que consiste na remoção da epiderme, um tratamento muito difundido no sudeste asiático. Nesta instalação multicamadas, Tieu descama a superfície do presente, revelando o passado que não só permanece, mas sustenta o que se ergue sobre ele. A justaposição de tempos e espaços diferentes resiste a qualquer tentativa de tradução literal. Em vez disso, a obra ressalta a complexa relação entre o corpo e a paisagem como uma visão do trauma.

Victor Anicet



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

Moldada em cerâmica, 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 ao auxiliar as escavações arqueológicas promovidas pelo padre Pinchon, no sítio de Adoration em Marigot, no norte da Martinica. 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.

Ao longo das últimas cinco décadas, o artista 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. Diante dessa violência, Anicet não desvia o olhar, mas exerce um trabalho de releitura, síntese, combinação e reelaboração que termina por fazer dessas marcas o ponto de partida para a criação de um novo vocabulário visual, assumida e propositalmente crioulo.

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO

Administração Regional no Estado de São Paulo

Presidente do Conselho Regional

Abram Szajman

Diretor do Departamento Regional

Danilo Santos de Miranda

Superintendentes

Técnico-social Joel Naimayer Padula **Comunicação Social**

Ivan Giannini **Administração** Luiz Deoclécio Massaro Galina

Assessoria Técnica e de Planejamento Sérgio José Battistelli

Gerentes

Artes Visuais e Tecnologia Juliana Braga de Mattos **Estudos**

e Desenvolvimento Marta Raquel Colabone **Artes Gráficas**

Rogério Ianelli **Difusão e Promoção** Marcos Ribeiro de

Carvalho **Assessoria de Imprensa** Ana Lúcia de la Vega

Assessoria Jurídica Carla Bertucci Barbieri **Assessoria de**

Relações Internacionais Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves

Sesc Campinas Hideki Yoshimoto **Sesc Rio Preto** Thiago

Aguiar Freire Silva

34ª Bienal de São Paulo – Itinerância

Equipe Sesc

Adriano Alves Pinto, Anderson Carvalho, Ariane Campos, Arlindo Aparecido Sanches Stábile, Camila Barbosa Granado, Carolina Reis, César Albornoz, Christine Villa, Danilo Simonetti Beltrame, Denis Salzano, Diogo de Moraes Silva, Edson Souza, Elisa Arroyo Hassem Mancine, Érica Dias, Fernanda Borges, Fernando Bisan, Fernando Hugo da Cruz Fialho, Heloisa Pisani, Ivan Franco dos Santos, João Paulo Leite Guadanucci, José Eduardo Ruiz, Karina Musumeci, Luciano Otavio Poloniato, Marcia Cristina Xavier, Márcio Rocha, Michael Ahrens, Nilva Luz, Nóbrega Sales, Patrícia Piazza, Pedro Henrique Horta de Oliveira, Renata Corizola, Renata Zanin Covizi, Sibeles Gioiosa, Sidnei Martins, Suellen Barbosa, Susana Souza, Tatiana Fukuhara, Thais Franco, Thiago Aoki, Vanessa Ogawa, Vilmar Calejan Sanches, Willian Oliveira.

Fundação Bienal de São Paulo

Diretoria

José Olympio da Veiga Pereira · presidente

Marcelo Mattos Araujo · primeiro vice-presidente

Andrea Pinheiro · segunda vice-presidente

Ana Paula Martinez

Daniel Sonder

Francisco J. Pinheiro Guimarães

Luiz Lara

Superintendência

Antonio Lessa Garcia · superintendente executivo

Equipes internas

Arquivo Bienal; comunicação; educação; financeiro; materiais e patrimônio; produção; relações institucionais e parcerias

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

Jacopo Crivelli Visconti · curador

Paulo Miyada · curador adjunto

Carla Zaccagnini, Ruth Estévez,

Francesco Stocchi · curadores convidados

Ana Roman · curadora assistente

Divina Prado · redação e edição de textos

Programa de itinerâncias

Jacopo Crivelli Visconti · curador

Metrópole Arquitetos · arquitetura



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



APOIO



PARCERIA INSTITUCIONAL

REALIZAÇÃO

