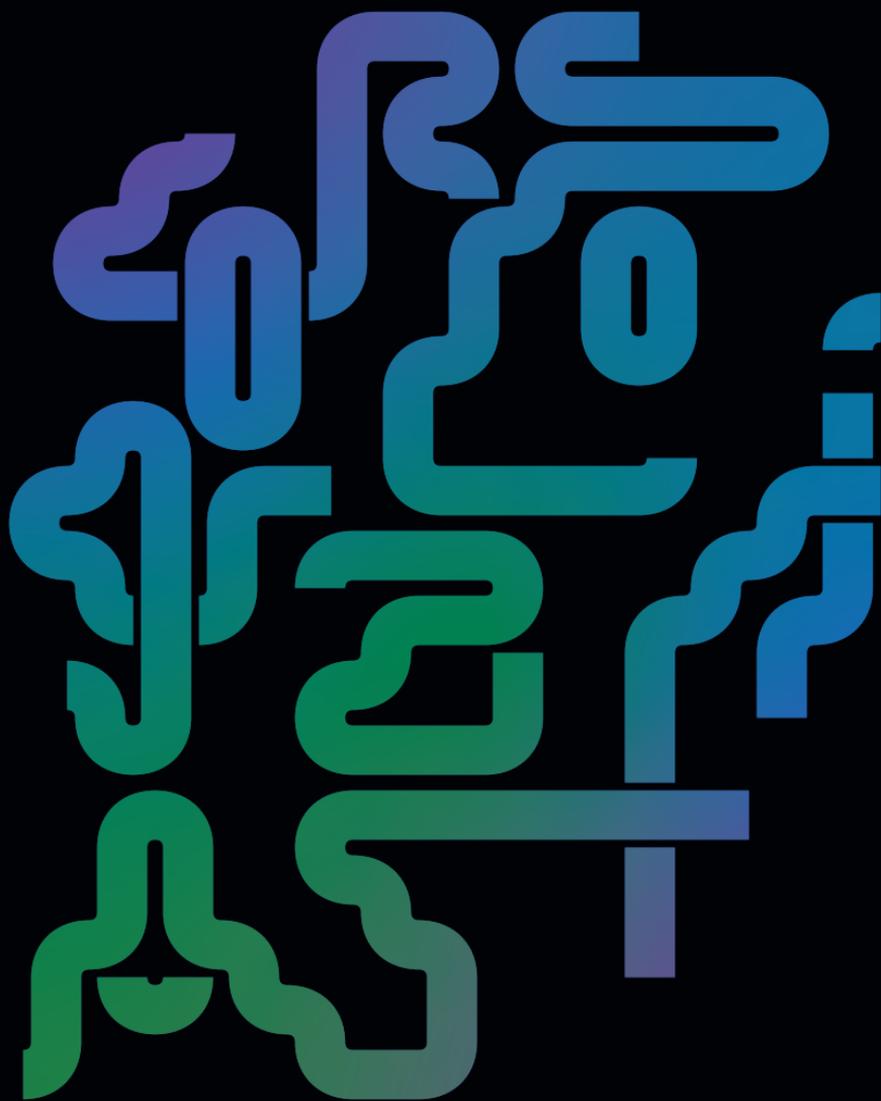


coreografias
do impossível

2023



35ª Bienal de São Paulo

آل
م
ع
ن
و
ي
ر
ز
ح
ط
ث
ج
ب
ا

Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo,
por meio da Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas,
Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo,
Fundação Bienal de São Paulo e Itaú apresentam

**coreografias
do
impossível**

**35^a
Bienal de
São Paulo**

2023

A cada dois anos, o Pavilhão Ciccillo Matarazzo é palco das obras e dos assuntos mais urgentes do mundo da arte. O visitante que caminha entre as pinturas, esculturas, desenhos, pesquisas, instalações e tantas outras linguagens em constante transformação, e realizadas por artistas oriundos dos mais diversos cenários, pode imaginar o esforço que há por trás de cada trecho da exposição. Orquestrar uma mostra da envergadura da Bienal de São Paulo, e com o grau de excelência que ela demanda, é uma tarefa possível somente graças ao trabalho coletivo de profissionais das mais diferentes áreas de especialização.

Tudo começa com a escolha do projeto curatorial, sempre novo, sempre renovador. A partir desse momento, se iniciam os preparativos, que terminam somente quando a exposição se encerra. As infinidades de reuniões e de decisões difíceis, as trocas de correspondência e os contratos que precisam ser assinados, os cronogramas e

suas múltiplas revisões, o orçamento e a captação de recursos, e o estreitamento de laços com o poder público e a iniciativa privada em uma rede de patrocinadores, apoiadores e parceiros. Tudo deve ser negociado com transparência e projetado de modo a respeitar os limites de conservação do próprio pavilhão, uma joia da arquitetura modernista, e do meio ambiente, em acordo com as diretrizes institucionais que buscam mitigar, inclusive, a pegada de carbono do próprio evento.

A produção da mostra transforma o abstrato em concreto. Estabelece pontes entre as coleções, trabalha lado a lado com fornecedores dos mais variados ofícios, alinha deslocamentos, trata da programação e cria as condições necessárias para que as obras façam parte da exposição com segurança, zelo e criatividade. A equipe de educação apresenta cursos de formação para educadores, estabelece ações de difusão em escolas e em centros de pesquisa, produz

josé olympio da veiga pereira

presidente – fundação bienal de são paulo

publicações educativas, suas ferramentas de trabalho, e media a relação entre as obras e os visitantes interessados em criar novas conexões entre suas vivências e a arte ali exibida. A comunicação, por sua vez, leva a notícia e anuncia os conteúdos da mostra para um público da Bienal cativo e exigente; ao mesmo tempo, convida pessoas que nunca tiveram a oportunidade de conhecer a exposição de perto. Também cabe a ela coordenar as publicações, sinalizar o espaço, amarrar textos e imagens. Trabalhando em consonância com a saúde financeira e administrativa do evento, juntas, essas equipes fornecem o ambiente preciso para a realização da Bienal.

A montagem ocorre em um prazo apertado, e cada passo dessa etapa deve ser previamente estudado e medido. Em um primeiro momento, as paredes são erguidas e a arquitetura ganha vida. O pavilhão é tomado por construtores, madeira, gesso e ferro. Uma vez preparado o edifício, chega a hora de acolher as

obras e suas caixas de acondicionamento, que são desembaladas para que os montadores fixem com precisão e delicadeza os trabalhos. Em meio a um oceano de detalhes e acabamentos, legendas de obras são instaladas, luzes se acendem, orientadores de público se posicionam, e mais uma Bienal abre suas portas. Para a 35ª Bienal de São Paulo, o coletivo curatorial formado por Diane Lima, Grada Kilomba, Hélio Menezes e Manuel Borja-Villel selecionou mais de uma centena de participantes que, de incalculáveis maneiras, coreografaram o impossível. A Fundação Bienal de São Paulo tem orgulho de realizar esta mostra e de também, à sua própria maneira, fazer parte dessa coreografia do impossível, compassada pelo trabalho coletivo.

Compartilhando da histórica missão do Ministério da Cultura do Governo Federal de promover o crescimento do campo cultural e torná-lo mais acessível, além de fomentar a economia criativa, a Bienal de São Paulo chega agora a sua 35ª edição com mais um projeto curatorial inovador e afinado com as questões mais urgentes de nossa época. Esta é uma marca na trajetória deste evento, cujo objetivo sempre foi o de receber um público amplo e mostrar o que há de mais atual no mundo das artes, ao mesmo tempo que promove a sustentabilidade e os direitos humanos, essenciais para o fortalecimento de uma cultura cada vez mais cidadã.

Desde a sua primeira edição, em 1951, a Bienal de São Paulo tem ocupado um lugar de prestígio na cultura nacional que vai muito além de suas exposições. Sua consistente continuidade ao longo dos anos foi responsável por formar e capacitar trabalhadoras e trabalhadores da cultura

nos mais variados campos, como educadores, críticos de arte, montadores, arquitetos, produtores, editores, comunicadores, designers e tantos outros ofícios, com cada projeto impactando direta e indiretamente um contingente extraordinário de pessoas, famílias e vidas.

Dentre os impactos da mostra, é importante destacar a impecável atuação educativa da Bienal. Cada uma de suas edições cria as condições necessárias para se alcançar novos públicos e fomentar o conhecimento crítico de novos visitantes de todas as idades. Com uma equipe de educação permanente, a Fundação Bienal de São Paulo desenvolve cursos livres, ações de mediação e programas de formação para educadores e mediadores, além de produzir as publicações educativas, ferramentas de trabalho imprescindíveis para projetos artístico-pedagógicos.

Nesse quadro colorido e múltiplo da Bienal de São Paulo,

margareth menezes
ministra da cultura do brasil

são criadas oportunidades para aprendermos mais sobre nós mesmos, apreciarmos a diversidade do mundo e celebrarmos a cultura. Para o Governo Federal, aqui representado pelo Ministério da Cultura, não há união nacional sem arte, e não há arte sem democracia. Vamos festejar mais uma Bienal de São Paulo. Viva a arte!

Em sua trajetória de 35 anos, o Itaú Cultural (IC) tem desempenhado um papel fundamental para a valorização da arte e da cultura nas suas mais diversas linguagens e manifestações. Essa atuação se dá por meio da pesquisa, da produção de conteúdo, do mapeamento, do incentivo e da difusão, mas também das parcerias firmadas com agentes alinhados com os nossos valores, como a Fundação Bienal de São Paulo.

O apoio à *Bienal de São Paulo* – importante espaço de encontro e intercâmbio entre artistas, curadores, críticos e público – reafirma o compromisso do IC com a promoção das artes visuais e o seu papel transformador. Nesse campo, a organização articula diversas ações, sejam exposições físicas e em ambientes virtuais, sejam atividades de caráter formativo.

Entre as exposições recentes, *Um século de agora* apresentou um panorama da arte e da cultura produzidas atualmente no Brasil a partir da curadoria con-

junta de Júlia Rebouças, Luciara Ribeiro e Naine Terena. A arte urbana também teve seu espaço, com *Além das ruas: histórias do graffiti*, em cartaz até o fim de julho. No site **itaucultural.org.br**, o público encontra as mostras virtuais *Filmes e vídeos de artistas*, que traz produções audiovisuais de caráter experimental, e *Livros de artista na Coleção Itaú Cultural*, cujos recursos imersivos e interativos permitem uma apreciação detalhada.

No âmbito formativo, o programa *Entreolhares* promove cursos e oficinas voltados para o desenvolvimento daqueles que atuarão profissionalmente no campo das artes visuais. Essa e outras formações são disponibilizadas na Escola Itaú Cultural (**escola.itaucultural.org.br**). Já a *Enciclopédia Itaú Cultural* (**enciclopedia.itaucultural.org.br**) é uma importante ferramenta de compartilhamento de saberes, oferecendo acesso a verbetes de personagens, de obras e de eventos de artes visuais.

O Instituto Cultural Vale tem a alegria de fazer parte da realização desta 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível* e de seu programa educativo, que nesta edição experimenta novos formatos e abordagens.

Diante da proposta curatorial de criar um “espaço de experimentação aberto às danças do inimaginável”, como definem os curadores, nos unimos a essa iniciativa que conecta arte e educação, expande o acesso à cultura e aproxima estudantes, professores e famílias de vivências interdisciplinares.

Com uma curadoria conjunta, horizontal e diversa, a Bienal – maior exposição de arte contemporânea do hemisfério Sul – nos convida a pensar a arte como exercício de diálogo, de abertura a novas narrativas e como espaço de aprendizado.

Nesse sentido, também se conecta ao propósito do Instituto Cultural Vale: o de ampliar oportunidades para aprender, refletir, desenvolver novos olhares e compartilhar arte, cultura e educação, dentro e fora dos museus, em todo o Brasil.

A Bloomberg se orgulha de patrocinar *coreografias do impossível*, a 35ª edição da Bienal de São Paulo. Há mais de uma década temos apoiado as excepcionais exposições de arte contemporânea da Bienal no deslumbrante Pavilhão Ciccillo Matarazzo no Parque Ibirapuera, e também pelo Brasil, através da nossa parceria com a Fundação Bienal. A edição deste ano continua a tradição de apresentar instalações de arte cativantes e provocativas, que são gratuitas e abertas ao público.

Todos os dias, a Bloomberg conecta importantes tomadores de decisão a uma rede dinâmica de informações, pessoas e ideias. Com mais de 19 mil funcionários em 176 escritórios, levamos informações financeiras e de negócios, notícias e conhecimento ao mundo todo. Nossa dedicação à inovação e às novas ideias se estende através do apoio de longa data às artes, a qual, segundo acreditamos, é um caminho importante para motivar cidadãos e forta-

lecer comunidades. Através de nossos patrocínios, ajudamos a promover o acesso à cultura e a empoderar artistas e organizações culturais para atingir novos públicos.

Diante das incessantes questões da humanidade, talvez valha a pena conviver um pouco mais com algumas perguntas em aberto, tomando amparo em recursos que permitam escavar e construir processualmente as respostas. Nesse sentido, a arte, em suas variadas faces, oferece sumo fértil para elaborações críticas acerca do mundo e de nós mesmos.

O encontro entre arte e educação – ambas entendidas como campos do saber – permite a torção do tempo e do espaço: passa a ser possível, assim, suspender neutralidades e dilatar o que se precipita nas estruturas. Até onde essa aproximação é capaz de inferir o real e nele interferir? Ele permite (re)povoar imaginários, descompassar o estatuto universalizante atribuído a conceitos, práticas e pessoas, e assim talhar a realidade com narrativas que articulem o individual e o coletivo, de modo processual e coerente em relação às questões que atravessam a existência.

É segundo esse panorama que o Sesc São Paulo e a Fundação Bienal, por meio da 35ª Bienal de São Paulo, reiteram sua longeva parceria, mutuamente comprometida em fomentar experiências de convívio com as artes visuais, ampliando o acesso às ações culturais e ao exercício da alteridade.

Esta parceria, que se constitui e se renova há mais de uma década, tem resultado na promoção de projetos como exposições simultâneas, encontros públicos, seminários e formações para educadores, bem como a consolidada mostra itinerante com recortes da Bienal entre unidades do Sesc no interior paulista. A confluência de escolhas e proposições se integra à perspectiva institucional da cultura como um direito, e concebe, junto a uma das maiores mostras do país, um horizonte acessível para a arte contemporânea no Brasil.

coreografias do impossível

coreografias do impossível ganha forma a partir de um exercício conceitual que se reflete em nossa própria formação e prática curatoriais. Nós nos reunimos para criar um grupo horizontal, sem a hierarquia de um curador-chefe ou a homogeneidade de um coletivo. Trata-se de um modo de coreografar que considera nossas diferentes trajetórias, formações, áreas de atuação e que, sobretudo, buscou criar estratégias que nos permitissem encarar os desafios institucionais e curatoriais inerentes a um projeto desta envergadura.

Expandir os processos colaborativos e as nossas perspectivas foi o que nos motivou a conceber um conjunto de interlocuções, que vão desde a lista de participantes, de grupos e espaços – que nos ofereceram exemplos de gestão alternativa

para os modos vigentes – até pesquisadoras e práticas de aprendizagem não necessariamente ligadas aos campos convencionais do conhecimento. Houve também muito diálogo com a dupla de assistentes de curadoria, composta por Sylvia Monasterios e Tarcisio Almeida, e com o conselho curatorial, formado por Omar Berrada, Sandra Benites, Sol Henaro e Thomas Lax.

Como veremos nos diversos textos que compõem este guia, tal princípio espiralar se irradia pela seleção de obras e por todas as demais estruturas que organizam uma Bienal, como o projeto de arquitetura e expo-grafia, o programa de educação e mediação, além do próprio convite à leitura deste material.

Concebido como um tramado de vozes, ou uma “trança” de mundos – como nos incita

a pensar a artista e educadora Nontsikelelo Mutiti, que assina a identidade visual da 35ª Bienal de São Paulo –, os projetos editoriais reúnem um grande conjunto de autoras e autores que aceitaram o desafio de atualizar, reler, traduzir ou desenvolver pensamentos e diálogos inéditos, e que ampliam as formas de conceber as *coreografias do impossível*.

Já no espaço expositivo, fez-se uma coreografia de percursos, como define o Vão, escritório responsável pelo projeto de arquitetura e expografia das *coreografias do impossível*, sem temas e categorias cronológicas. É uma proposta capaz de nos fazer sentir no corpo o que as mudanças de fluxos e as intervenções no prédio produzem, como a inversão dos pavimentos, uma ilusão criada pelo envelopamento do vão central – uma das estruturas mais emble-

máticas do projeto original de Oscar Niemeyer – e um desenho expográfico que arranja uma sequência de movimentos que aceleram, atrasam, pausam e sugerem diferentes velocidades, encadeando ritmos e contrapontos distintos, para além da escala monumental do Pavilhão.

Essas coreografias de narrativas trazem grande centralidade ao trabalho formativo, realizado pela equipe de Educação da Fundação Bienal, especialmente pelo desafio de criar ferramentas de mediação que nos ajudem a elucidar com o público como tais percursos desafiam, na prática, as relações com o tempo e o espaço.

O modo como a equipe conta o seu percurso nos três *movimentos* – nome que se deu às publicações educativas que vão se complementando e se revelando ao longo da construção

das *coreografias do impossível* – é também bom exemplo do modo como o conceito se irradia. Por meio da fabulação de um amplo programa de estudos e convites para diferentes artistas e pesquisadoras, a equipe entende que os diferentes procedimentos educacionais são ferramentas de liberação e liberdade, ou mesmo um chamado, no qual as práticas artísticas, intelectuais e políticas se tornam fundamentais na construção de conhecimentos baseados em troca, compartilhamento e experimentação.

Desenvolvemos também uma rede de programas de residências artísticas, formada por New Local Space (Kingston, Jamaica), Sertão Negro (Goiânia, Brasil) e Ęntun Fey Azkin (Wallmapu, Território Ancestral Mapuche). Esses espaços e iniciativas autônomas

são circuitos que fomentam arte, educação e novos modelos de gestão, além de proporcionar formação e redistribuição de acessos para a cena local, tendo em vista as crises e os impactos sociais e econômicos que esses territórios enfrentam. Acreditamos no papel de plataformas como as Bienais na construção de processos formativos, de pesquisa e de fortalecimento de movimentos coletivos. Acreditamos também que, junto às discussões que nosso projeto propõe, podemos contribuir para a manutenção e a consolidação de redes de solidariedade como, por exemplo, a Cozinha Ocupação 9 de Julho – MSTC, que está presente na 35ª Bienal tanto como participante quanto como responsável pela alimentação.

As coreografias do impossível contam ainda com uma extensa

programação pública, composta por ativações, performances, mesas, conversas, exposições de filmes, oficinas e laboratórios ao longo da exposição.

O que essas práticas, que coreografam o impossível em seus locais, podem gerar quando postas em diálogo aqui? Que rupturas e encontros, consensos e dissensos, essa reunião pode criar? Para nós, essas perguntas têm um papel central. Elas possibilitam inventar e descobrir novas e desconhecidas coreografias.

participantes

andar verde

023 aida harika yanomami, edmar
tokorino yanomami e
roseane yariana yanomami

031 ana pi e taata kwa
nkisi mutá imê

063 cozinha ocupação
9 de julho – mstc

075 denilson baniwa

081 duane linklater

091 emanoel araujo

113 ibrahim mahama

119 inaicyra falcão

139 katherine dunham

141 kidlat tahimik

147 luiz de abreu

157 marilyn boror bor

161 maya deren

165 min tanaka e françois pain

167 morzaniel iramari

179 nontsikelelo mutiti

183 pauline boudry / rene lorenz

211 *sauna lésbica* por malu avelar
com ana paula mathias,
anna turra, bárbara esmenia
e marta supernova

221 stanley brouwn

243 torkwase dyson

253 will rawls

andar roxo

021 ahlam shibli

023 aida harika yanomami, edmar
tokorino yanomami e
roseane yariana yanomami

029 amos gitai

047 bouchra ouizguen

053 carmézia emiliano

055 castiel vitorino brasileiro

059 citra sasmita

065 daniel lie

071 dayanita singh

073 deborah anzinger

077 denise ferreira da silva

079 diego arauja e laís machado

089 ellen gallagher e edgar cleijne

095 flo6x8

099 frente 3 de fevereiro

101 gabriel gentil tukano

105 geraldine javier

115 igshaan adams

117 ilze wolff

133 julien creuzet

137 kapwani kiwanga

143 leilah weinraub

145 luana vitra

151 mahku

157 marilyn boror bor

159 marlon riggs

167 morzaniel iramari

169 mounira al solh

173 nadir bouhmouch
e soumeiya ait ahmed

175 nikau hindin

177 niño de elche

183 pauline boudry / rene lorenz

187 quilombo cafundó

189 raquel lima

193 rolando castellón

195 rommulo vieira conceição

197 rosa gauditano

203 rubiane maia

215 sidney amaral

225 tadaskia

239 tejal shah

245 trinh t. minh-ha

257 yto barrada

259 zumví arquivo afro fotográfico

andar azul

025 aline motta
033 anna boghiguan
035 anne-marie schneider
037 archivo de la memoria
trans (amt)
039 arthur bispo do rosário
041 aurora cursino dos santos
043 ayrson heráclito
e tiganá santana
045 benvenuto chavajay
049 cabelo/carceller
051 carlos bunga
057 ceija stojka
061 colectivo ayllu
067 daniel lind-ramos
083 edgar calel
085 elda cerrato
087 elena asins
089 ellen gallagher
093 eustáquio neves
097 francisco toledo
103 george herriman
107 gloria anzaldúa
109 grupo de investigación
en arte y política (giap)
111 guadalupe maravilla
121 januário jano
123 jesús ruiz durand
125 jorge ribalta
127 josé guadalupe posada
129 juan van der hamen y león
131 judith scott
135 kamal aljafari
149 m'barek bouhchichi
153 malinche
155 manuel chavajay
163 melchor maría mercado
171 nadal walcot

181 patricia gómez
e maría jesús gonzález
185 philip rizk
199 rosana paulino
201 rubem valentim
203 rubiane maia
205 sammy baloji
207 santu mofokeng
209 sarah maldoror
213 senga nengudi
215 sidney amaral
217 simone leigh e
madeleine hunt-ehrich
219 sonia gomes
221 stanley brouwn
223 stella do patrocínio
227 taller 4 rojo
229 taller de gráfica popular
237 taller nn
241 the living and the
dead ensemble
245 trinh t. minh-ha
247 ubirajara ferreira braga
251 wifredo lam
255 xica manicongo

itinerantes

027 amador e jr. segurança
patrimonial ltda.
069 davi pontes
e wallace ferreira
191 ricardo aleixo
249 ventura profana
260 notas
266 biografias
270 créditos

ahlam shibli

Sem título (**Death n. 48**), Palestina, 2011-2012
Morte n. 48. Impressão cromógena, 38 x 57 cm
Centro Histórico, Bairro de al-Kasaba, Nablus,
5 de fevereiro de 2012. Numa loja de legumes,
um cartaz onde se veem os mártires 'Abd
al-Rahman Shinnawi, 'Amar al-'Anabousi e
Basim Abu Sariyah dos grupos de resistência
armada Faris al-Leil (Cavaleiro da Noite) que
pertecem às Brigadas dos Mártires de al-Aqsa.
Nas margens do cartaz, um retrato de Naif Abu
Sharkh, líder das Brigadas al-Aqsa em Nablus.
O cartaz traz um adesivo onde se vê um punho
erguido com as cores da Palestina e os dizeres
"Queremos que a ocupação fracasse. Boicote
o Tapuzina [um refrigerante israelita]. Iniciativa
Nacional Palestina".

Em um texto sobre a obra de
Ahlam Shibli, o crítico e histo-
riador da arte T.J. Demos faz
referência ao teórico e filó-
sofo Roland Barthes e afirma:
"A morte é o *eidos* da fotografia,
sua forma ideal e mais desta-
cada expressão. De fato, não
há fotografia que não mostre
ausente aquilo que representa".¹

Nas 68 fotografias da série
Death [Morte] (2011-2012), Shibli
parece confirmar e, ao mesmo
tempo, inverter essa afirmação.
Shibli a confirma na medida em
que o tema da série é o regime
de imagens e a cultura visual do
martírio na Palestina. Mas a obra
questiona a afirmação quando,
desde que a morte é seu objeto,



a ausência cessa de pairar como um espectro sobre a imagem fotográfica. Trazida à luz e detectada, a morte desafia o status da fotografia, ameaçando-a com a perda de suas qualidades de ausência.

Na série *Death*, a perda de vidas humanas ecoa mediante a perda potencial do *eidos* fotográfico de Barthes.

Cartazes, fotografias, pinturas e banners de mártires palestinos da Segunda Intifada (2000-2005) povoam as imagens de Shibli. A obra é certamente uma forte tomada de partido, um testemunho da violência exercida pelo Estado israelense contra os palestinos e um ato de rebelião contra a eliminação física e política da Palestina e de seus habitantes. Constitui, principalmente, um testemunho da onipresença da morte na sociedade palestina. De fato, suas imagens de mártires povoam tanto o espaço público quanto o privado.

Observando a composição das fotografias que integram a série, poderíamos ser tentados a considerá-la uma única imagem e, retomando Barthes, uma imagem da qual aprendemos a reconhecer o *punctum*, ou seja, o detalhe que promove uma quebra na relação entre o espectador e a intencionalidade

do fotógrafo. Há ao menos duas imagens/detalhes que pontuaram minha visão nessa panorâmica. A primeira delas mostra dois garotos, que parecem serenos, em um cemitério palestino. A segunda captura duas mulheres sorridentes em casa, sob a imagem de um mártir que carrega uma criança. O *punctum* é uma ruptura, uma pontada, uma ferida; conseqüentemente, esses dois detalhes na série não oferecem um consolo banal diante da penetração da morte, de sua presença constante na vida em um regime colonial, como esse que sujeita os palestinos. Por outro lado, eles ainda emitem vida como uma ondulação no *status quo*, um rasgo em um presente necropolítico.

marco baravalle

traduzido do inglês por gabriel bogossian

aida harika yanomami, edmar tokorino yanomami e roseane yariana yanomami

Yuri u xëatima thê, 2023

A pesca com timbó.

Still do vídeo. Vídeo, cor, som; 10'



Em 2023 vimos escancarados os ataques e o genocídio promovidos contra o povo Yanomami. As ameaças do garimpo ilegal e suas consequências socioecológicas não são de hoje e já faz tempo que os Yanomami buscam se proteger através de organizações, mas também reforçando sua cultura e tradição. O cinema indígena yanomami é recente, mas se mostra potente, dinâmico e assertivo. *Yuri u xëatima thë* [A pesca com timbó] e *Thuë pihi kuuwi* [Uma mulher pensando] contam histórias íntimas do povo Yanomami sobre dois de seus rituais. O primeiro aborda o hábito da pesca realizada com cipó maceado e colocado em balaios em determinados trechos do rio em tempo de seca. O segundo nos faz acompanhar o pensamento e o olhar de uma indígena sobre a preparação da yãkoana para uso ritual dos xamãs. Ambos são dirigidos por Aida Harika Yanomami, Edmar Tokorino Yanomami e Roseane Yariana Yanomami, membros da organização Hutukara, e foram filmados na comunidade Watorikí.

Yuri u xëatima thë começa nos inserindo em um cenário coletivo e nos conduz a uma virada de roteiro que passa a acompanhar o conflito envolvendo uma única personagem,

borrando a fronteira entre realidade e ficção. Já em *Thuë pihi kuuwi*, a narradora nos coloca dentro de sua mente e vemos o que ela vê ao longo de um dia inteiro em que assiste à preparação da yãkoana. O ritual é um dos mais importantes entre os Yanomami: é quando os xamãs entram em contato com os espíritos xapiri, os chamam para dançar e entram em estado de transe e sonho. É o contato dos xamãs com os xapiri que protege toda a comunidade e, como descreve Davi Kopenawa no livro *A queda do céu*, os xamãs mais antigos ensinam as novas gerações a responder ao chamado dos espíritos, pois, se não o fizerem, ficarão ignorantes.

Os rituais, as tradições, a ligação do povo Yanomami com o sonho e suas cosmologias estruturaram um sistema de crenças sobre a preservação da existência mundana e são armas poderosas através das quais pulsa a vida e a nossa possibilidade de futuro.

pérola mathias

aline motta

**A água é uma máquina
do tempo, 2023**
Still do vídeo



Aline Motta organiza o material da história para criar significados. Ora poeta, ora cineasta, ora fotógrafa, ora performer, sua prática é especulativa. Construindo ou transformando mundos, por meio do processo da anotação e da edição, ela dialoga com o silêncio do esquecimento do arquivo no intuito de tornar visível o que não é familiar e não é conhecido. Além da estrutura imperial da fecundidade, encontram-se as narrativas íntimas que ela revela. A construção da história colonial brasileira fraturou, desbotou, sobrecarregou suas linhagens familiares, que ela reconstrói – puxando o cordão umbilical que faz nascer sua mãe, depois sua avó. Por meio de imagens e textos, sua obra épica, *A água é uma máquina do tempo* propõe a seguinte pergunta: “Seria possível falar novos laços de parentescos, novas linhagens e até mesmo uma nova forma de filiação?”¹

Do berço à sepultura, do útero à tumba,² Motta se move meticulosamente por entre os vestígios de sua família. Enquanto isso, ela examina a força matriarcal que torna tudo possível. Mares de páginas, fios de tinta, poças de sangue – tudo é engolido na espiral de tempo, iluminado por formas de

cuidado que Motta coloca no coração pulsante de sua prática artística. No entanto, esses gestos não são simples nem configuram significações normativas do amor ou da feminilidade. Antes, são formas feridas e esfoladas, insistentemente enegrecidas, de apoio. A bem dizer, como argumenta a teórica em estudos afro-americanos Saidiya Hartman, essas mesmas “formas de cuidado, de intimidade, e de sustento, exploradas pelo capitalismo racial, sobretudo, não são reduzíveis ou esgotáveis por ele... Esse cuidado, que é coagido e dado livremente, é o coração negro de nossa *poiesis* social, do fazer e do relacionar”.³

oluremi onabanjo

traduzido do inglês por
alexandre barbosa de souza

amador e jr. segurança patrimonial ltda.

Sem título, 2016
Registro de performance,
Museu Nacional de Belas
Artes, Rio de Janeiro (2016)



A inteligência artificial logo, logo vai nos dar uma rasteira das boas, mas por enquanto ainda podemos vislumbrar resquícios de humanidade em alguns ofícios cuja existência melindra entre contradições e resistências. É o caso do crítico de arte e também do segurança, profissional que inspira a investigação artística de Antonio Gonzaga Amador e de Jandir Jr. Surge daí a empresa de performance *Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* Devidamente uniformizados – terno e gravata sempre –, eles vão imprimindo sua marca no mercado ao longo dos anos. A dupla especializou-se na salvaguarda de galerias de arte, mostras, salões, bienais e afins. Às vezes você vai vê-los postados bem diante de uma obra, empatando a apreciação (*Sem título*, 2016); noutras, é possível encontrá-los mergulhados na leitura de livros (*Ler*, 2023), olhando fixamente para baixo (*Chão*, 2023) ou até mesmo de olhos bem fechados durante o expediente (*Vigilante*, 2016). Tudo para melhor servi-los, senhoras e senhores.

Nessas performances, as armas usadas para defender o patrimônio alheio são o deboche e a ironia, mas o jogo não se restringe ao escopo humorístico. Antonio e Jandir usam o próprio

corpo para armar bombas lógicas através de uma presença tensionada; eles minam um campo onde as estruturas de nossa formação vão explodindo sob nossos pés: o racismo institucional, a exploração dos trabalhadores, o precariado, a persistência sinistra da escravidão, ou seja, a manutenção das elites que consomem arte.

Formalmente, trata-se de sobreposição. *A Amador e Jr. Segurança Patrimonial Ltda.* tem a expertise de dobrar os espaços onde performa; se a área útil é de cem metros quadrados, dá para chegar tranquilo aos duzentos metros quadrados, ou até mais. No entanto, vale lembrar que esse fenômeno insólito só poderá ser concluído na superfície cerebral do público, que, se não ganhar o terreno adicional, pelo menos vai poder sair de lá dando boas risadas, sem ter entendido a piada.

igor de albuquerque

amos gitai



Bait, 1980
Cosa. Stills do filme.
Filme 16 mm transferido
para vídeo; 51'

“Gitaï quer que essa casa se torne algo bem simbólico e bem concreto, que ela vire um personagem. Uma das coisas mais bonitas que os filmes podem alcançar: pessoas olhando para a mesma direção e vendo coisas diferentes. E sendo movidas por essa visão.”

– serge daney,
Libération, 1º mar. 1982

Amos Gitaï vem documentando uma única casa em Jerusalém ocidental por mais de quatro décadas a fim de narrar a história de uma região complexa por meio de variadas formas artísticas. Seus projetos começaram com uma trilogia de documentários realizada ao longo de mais de 25 anos: *Bait* [Casa] (1980), *A House in Jerusalem* [Uma casa em Jerusalém] (1998) e *News from a House / Home* [Notícias de uma casa / Lar] (2005). Nesses filmes, o espaço arquitetônico revela uma dimensão política.

Bait é o primeiro trabalho de Gitaï, filmado em 1980 imediatamente depois de seu retorno de Berkeley, onde ele terminara um doutorado em arquitetura. Esse documentário em preto e branco realizado em 16 mm identifica os diferentes proprie-

tários e ocupantes de uma casa, desde o primeiro, um médico palestino que a abandonou em 1948. O governo israelense então a confiscou e alugou, com base em uma lei “da ausência”, para um casal de judeus imigrantes da Argélia. Na época da filmagem, um professor de economia israelense comprou o imóvel. Ele decidiu transformá-la de casa térrea em um casarão de três andares. Mas, para executar a construção, teve que contratar palestinos do campo de refugiados e usar pedras das montanhas de Hebron. O espaço arquitetônico da Casa, assim, tornou-se ao mesmo tempo um microcosmo das relações israelense-palestinas e uma metáfora para Jerusalém. O filme constitui um palco aberto para diferentes ocupantes, trabalhadores e empreiteiros compartilharem suas vidas e perspectivas. A transmissão de *House*, o filme de 1980, foi banida pela televisão israelense na época.

editado por
juliana de arruda sampaio

traduzido do inglês por
gabriel bogossian

ana pi e taata kwa nkisi mutá imê

EXERCÍCIOS DAS MARGENS DO TEMPO, 2023

Fotografia e manipulação digital.
Estudo para a obra comissionada
pela Fundação Bienal de São Paulo
para 35ª Bienal



“A unidade é submarina...”
– edward kamau
brathwaite

Ana Pi é uma artista do corpo e do espírito, que integra noções de trânsitos e de deslocamentos a seus trabalhos, por meio de gestos, cores e sons comuns. Taata Kwa Nkisi Mutá Imê é diretor da Casa dos Olhos do Tempo que Fala da Nação Angolão Paketan Malembá-Nzo Mutá Lombô Ye Kayongo. Desde a década de 1980, Mutá Imê vem moldando uma metodologia para o ensino e a pesquisa da dança sagrada em toda a diáspora africana, envolvendo inquices, voduns, orixás, caboclos e encantados, por meio de movimentos que equilibram as dimensões mental, física e espiritual. Juntos, “esses praticantes fazem uso de espaços que não podem ser vistos”.¹ Em conjunto, Pi e Mutá Imê escrevem com o corpo, costurando espaços e memórias para ir além da coreografia do palco e adentrar os movimentos da vida cotidiana.

Essa parceria deu origem a um projeto expressivo transnacional que triangula Brasil, França e Senegal. Na forma, “as redes dessas escritas tocantes e entrecruzadas compõem uma história múltipla que não tem autor nem espectador, moldada a

partir de fragmentos de trajetórias e alterações de espaços”.² É uma ruminação poética corporificada em caminhos percorridos em praias e ruas de paralelepípedos, entrando e saindo de coleções institucionais do Institut Fondamental d’Afrique Noire (IFAN), em Dacar, no Senegal, e do Musée du Quai Branly, em Paris, França. Esses atores compartilham um compromisso com a errância, que, na realidade, é a “postulação do sagrado, que nunca se dá e nunca se apaga”.³ Ao mesmo tempo que reconhecem uma forma de pensar inscrita na visão, acolhem o conhecimento que emana do corpo nos vestígios que deixamos, nos suspiros que emitimos. São parceiros comprometidos com o periférico – um espaço mental no qual o inseguro pode se tornar um lugar de construção; um lugar em que se vai em busca da imagem gravada na mente, mas volta com sementes, prontas para fazer crescer novos mundos.

oluremi onabanjo

traduzido do inglês por
naia veneranda

esta participação é apoiada por:
Institut français.

anna boghiguan

A obra de Anna Boghiguan compõe uma narrativa polifônica que se desdobra em desenhos, pinturas, dioramas, instalações e textos. Ao mesmo tempo, ela constitui um extraordinário instrumento de investigação histórica que, sem ceder em termos poéticos, é capaz de analisar contextos específicos, fragmentos de vidas individuais e um amplo espectro de fenômenos. É o caso de seu trabalho *Woven Winds/The Making of an Economy – Costly Commodities* [Ventos entrelaçados / A formação de uma economia – commodities custosas] (2016-2022), em que, por meio de

Aquarelas da instalação
Woven Winds/The Making of an Economy – Costly Commodities, 2016
Ventos entrelaçados. A formação de uma economia – commodities custosas.
Grafite e aquarela sobre papel,
18 peças, 41,8 x 29,5 cm (cada)



desenhos, textos, colagens e recortes de papel, Boghiguan (re)conta a gênese e o desenvolvimento do comércio de algodão, atividade que tanto antecipa quanto profetiza a globalização atual da economia.

Malcom Ferdinand, especialista em ecologia política, prefere referir-se à nossa era com o termo *Plantationceno* – a era da *plantation* – para enfatizar as responsabilidades do colonialismo na atual crise social e ecológica. A obra de Boghiguan parece vir corroborar essa tese. De fato, diante de sua obra, o espectador vê-se imerso em uma história populada por escravizados do oeste da África, deportados para o Novo Mundo para trabalhar em *plantations* de algodão (entre outras), plantios esses que substituíram formas indígenas tradicionais de cultivo e de circulação de produtos a fim de abrir caminho para um modelo de produção extrativista e totalmente voltado ao lucro.

As dramáticas histórias dos escravizados se entrelaçam às narrativas sobre os imigrantes europeus. Boghiguan representa um navio no momento do desembarque de seu *carregamento* de europeus pobres (como os irlandeses, forçados a fugir da Grande Fome, ocorrida entre 1845 e 1849), aterrissados

em solo estadunidense, para contribuir com a formação da grande riqueza daquela nação, que, como a artista menciona, deve muito ao cultivo do algodão e ao fato de que esse cultivo se organizou em torno da escravidão.

Viajante incansável, Boghiguan estudou entre Egito, Canadá e México. Sua produção apresenta uma forma de registrar realidade e contexto, jamais com um olhar distanciado. Ao contrário, a obra dessa artista é sempre posta com respeito às condições sociais do presente e, geralmente, inclui o questionamento sobre os eventos históricos que as produziram. Ao mesmo tempo, sua paixão pela pintura simbolista – Gustave Moreau e William Blake, por exemplo – emerge de uma veia surreal que é parte integral de sua poética, desconstruindo as linguagens oficiais do poder ao dessacralizar suas representações *sagradas*: um sonho alucinante e irônico no qual a artista move seu ataque poético em direção ao poder absoluto e a suas encarnações.

marco baravalle

traduzido do inglês por
gabriel bogossian

anne-marie schneider



Sem título (porta de tijolos
com personagem), 2019
Acrílica sobre papel, 46 x 42,3 cm

De seus primeiros desenhos na década de 1980, centrados no potencial transbordante da escrita e da linha, a suas incursões posteriores em planos de cor e a experiência de uma polícromia orientada ao sensível, o traço parece ser o elemento que oferece unidade ao imaginário deliberadamente fragmentário da artista Anne-Marie Schneider.

Schneider explica que, enquanto cria, trabalha com a consciência e a inconsciência ao mesmo tempo. Desse modo, as peças selecionadas para *coreografias do impossível* configuram um repositório de imagens mentais transferidas para o papel. Carregadas de ressonâncias biográficas e alusões a questões sociais, a artista tenta registrar – ou coreografar –, por meio delas, o tremor que constitui o eu, que, conforme o aforismo rimbaudiano, também “é um outro”.¹

Suas obras estão repletas de personagens solitários ou de relacionamentos perturbados, rostos distorcidos que se confundem com suas máscaras, corpos que sofrem mutações e se prolongam no espaço doméstico, arquiteturas emocionais nas quais as fronteiras entre pessoa e estrutura se desvanecem. Nas palavras do crítico francês Jean-François Chevrier, esses

corpos-casa entendem o que os cerca “como um complexo instável trabalhado pela violência dos afetos”.²

Essas deformações grotescas abrem caminho para uma prática que contempla a distorção e a fábula ao um só tempo, partindo do absurdo, da ironia ou da crítica. Assim, os desenhos e as pinturas de Schneider esboçam um semblante autoconstruído: que jamais deixa de se recompor por meio da recuperação do gesto, dos vestígios e das confusões do discurso, das cenas que – como explicou uma de suas referências, a escritora Virginia Woolf – produzem *uma onda* na mente.³

beatriz martínez hijazo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Institut français.

archivo de la memoria trans (amt)

O Archivo de la Memoria Trans (AMT) visa proteger, construir e recuperar a memória da comunidade trans por meio de fotografias, vídeos e recortes de jornais e revistas. Criado na Argentina e com uma coleção de aproximadamente 15 mil peças, o arquivo vive e cresce a cada dia através de doações. Desafiando as narrativas predominantes, o AMT serve como repositório de uma memória coletiva delibera-



Fondo Documental [Fundo Documental] Marcela Soldavini
– La Rompecoche,
c. 1985. Fotografia

damente apagada, lembrando a sociedade das experiências de pessoas trans, que sofreram negligência do Estado e enfrentaram incompreensão e hostilidade da sociedade.

O Archivo surgiu com as ideias visionárias das ativistas María Belén Correa e Claudia Pía Baudracco. Após o falecimento de Claudia em 2012, María Belén embarcou no desenvolvimento do projeto. Ela criou um grupo no Facebook, Archivo de la Memoria Trans, com o objetivo de se conectar com as pessoas envolvidas nessa história de luta. Em 2018, o grupo tinha mais de mil mulheres trans participantes, tanto argentinas quanto estrangeiras. A ideia inicial do projeto era reunir as companheiras, suas memórias e suas fotografias, preservando esse material primeiro em uma biblioteca e depois em um espaço virtual. Em pouco tempo, esse objetivo se alargou e logo se tornou um esforço coletivo para construir a memória comum.

O AMT tem um forte significado como um lugar de memória e preservação, além de ser outra forma de ativismo.¹ Ele serve ao duplo propósito de construir um arquivo que lança luz sobre a vida e as alegrias das pessoas trans, ao mesmo

tempo que registra os desafios enfrentados pela comunidade na Argentina. O conteúdo é acessível ao público em geral por meio de várias plataformas on-line, promovendo um espaço inclusivo para engajamento, discussão e ação sobre identidade e resistência. Ao preservar álbuns de fotografias e outras tantas lembranças pessoais, o arquivo assume o papel de uma espécie de reunião de família. Esses conjuntos de imagens guardam as narrativas visuais de uma rede afetiva baseada no apoio, na proteção e na celebração da vida, e preservam a memória das companheiras que não estão mais aqui.

O Archivo está presente na 35ª Bienal de São Paulo na forma de um mural de memórias, uma colagem de mais de 3 mil peças, entre artigos de jornal e revista, fotos pessoais, imagens de momentos íntimos e retratos do cotidiano. Por meio dessa instalação, documentos se tornam janelas para vidas de um passado que ecoa com força nos dias de hoje. Cada fotografia guarda uma recordação, e o mural se transforma em um monumento de luta.

sylvia monasterios

arthur bispo do rosário



Arthur Bispo do Rosário veste
a obra **Semblantes**, sem data

o olhar que deseja indecretar a feiura atribuída à loucura, às loucuras, precisa ser tudo, menos clínico. é uma mirada que precisa alcançar tudo, com o cuidado de desacertar alvos (em geral escuros). e à qual impescinde um gesto que não precisa abarcar tudo, fora do delírio colonial da conquista, da catalogação, da categorização que não escuta a voz da autodeterminação.

até hoje a loucura tem sido tratada como uma ferida feia engavetada em muros mais altos que os alvos pés-direitos dos museus. então, alguns museus tomam pra si a tarefa de romper a interdição que se coloca quando chamada de feiura, quando condenada à escondidão, atribuindo ininteligibilidades programadas à loucura.

ainda assim me pergunto com qual manto foi enterrado o corpo de arthur bispo do rosário (1909 [1911]-1989) depois de sua passagem; me pergunto se algum dos mantos que teceu escapou da sina ou sanha que fez, pelo “descobrimento da beleza”, retirá-los dos cubículos psiquiátricos em que o marinheiro, o boxeador, o coxo, interditado por ser dado como louco antes de intitulado artista – rótulo que recusou –, lá onde os coseu.

será que algum dos mantos cumpriu o sonho do profeta negro de cobrir seu corpo, y desvelar sua alma, no dia de seu juízo final? que afinal tem sido vivido (ou morrido) parceladamente mesmo, conforme cada pessoa morre, ainda que nesses tempos, ainda de encarceramento psiquiátrico negro massivo.

essa é uma pergunta retórica, *dramática*. enquanto atravessamos nossa matéria, livre por enquanto do juízo final, por entre as peças expografadas, museológicas, perfeitamente iluminadas de museu, trilhamos caminho sobre o silêncio que sua não resposta encerra.

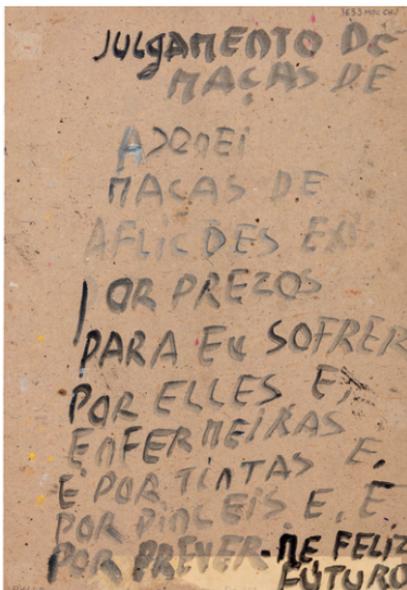
se há beleza na feiura com que descuidamos a loucura, quando é possível chamá-la de arte? talvez importe dizer que o bordador morreu longe, muito longe, do museu; trancafiado, muro enorme, hospício adentro. que antes mesmo de morrer, lá bem trancafiado, já ia sendo separado de seus mantos, suas faixas, panos todos e vitrinas que bordou, coseu, teceu, por não ser artista nem ser ateu.

e bispo do rosário é hoje nome de museu! coberto do manto invisível de artista que não teceu.

tatiana nascimento

aurora cursino dos santos

Sem título, sem data (frente e verso)
Óleo sobre papel, 47,5 × 32 cm



com quantas facadas se faz essa dor? e quantas pinceladas, para desfazê-la? há tantos olhos, nas pinturas, quase tantos quanto há palavras – mais, ou menos legíveis. os olhos parecem olhar de lá, do antes quando foram pintados, se o agora trouxe alguma novidade, menos facadas, menos sangue derramado, menos dessa dor.

é uma dor de muitos nomes: machismo, misoginia, patriarcado, opressão, violação, desrespeito, desumanização... alguns dos pares de olhos traduzem alguns desses nomes, se você prestar atenção, se você tiver coragem de olhar de volta lá dentro deles, dentro dos quadros, dentro do tempo que tentou de tantas formas, tantas vezes, calar Aurora (1896-1959).

profecias, devaneios, desconjuros, previsões. um desejo: prever-se um futuro feliz. a arte de fugir dos destinos programados para o fim. para a servidão. para a violência. para a dor.

um pouco antes da virada do século, nasce Aurora. naquele tempo, a categorização via suposta biologia era ainda mais rígida que agora: e Aurora nasce menina. menina filha de uma mãe, e de um pai.

e quando essa menina vira moça, o pai obriga a moça a se casar. mas a moça é drapetô-

mana! dada às fugas, às derivas, aos destinos reescritos pelo traçado próprio do desejo.¹

Aurora foge, se separa, tenta de um tudo nessa vida: inclusive as artes, nas europas, pois que sonha, e os sonhos também têm fome. uma fome dessas é que deve tê-la levado à profissão que dizem a mais antiga do mundo, não? tão antiga quanto aquela dor? mais antiga? profissões, servidões: esposa, puta, doméstica. inadequações: louca.

mas Aurora, antiga, contam seus quadros, ia meio que prevendo um mundo novo, por mais que escombros, que ruínas de mundos tão arcaicos, tão demorados de passar, a tentassem soterrar:

talvez seja meu devaneio, meu desejo, mas parece que, além de tantas facadas, os tantos olhos que pintou buscam vestígio desse mundo-sonho – em que mulheres, qualquer profissão que tenham (ou não), independentemente do quanto tentem os muros das casas de patroa, das celas manicomiais, estrangular, sufocar, silenciar... um mundo em que qualquer mulher, por mais indigna que seja considerada, “psicopática amoral”, possa prever-se futuro feliz.

& eu sonho junto.

tatiana nascimento

ayrson heráclito e tiganá santana

Ayrson Heráclito
e Tiganá Santana



Agô!

Pede-se licença para entrar na mata sagrada.

Povoada de vidas materiais, inanimadas ou que se tornaram ancestrais, nela habitam diversas energias, que, em conjunto, formam uma floresta de infinitos.

Sob a proteção sempre alerta de caboclos, encantados, de Oxóssi e de Mutalambô, Ayrson Heráclito e Tiganá Santana, olhos que nunca dormem, realizam um sonho: um tributo à floresta, uma oferenda às forças da natureza, louvando sua energia resguardada entre plantas e árvores, que tornam possível a existência da humanidade.

Das projeções que refletem imagens múltiplas, produzindo sons e sensações que surgem em uma floresta fria e colorida, saltam rios, pássaros e folhas amassadas sobre as quais caminhamos. Flores, pererecas, insetos e outros biomas extintos convivem com ancestrais originários, com caboclos, com Chico Mendes, com Bruno e Dom, com mãe Stella de Oxóssi. Quando essa floresta chora as dores da violência, do colonialismo e da destruição, é Oyá, agora guardiã de todos esses Eguns, mãe de tudo que já foi vivo, que os/as convida a dançar

alegremente e celebrar a vida que se preserva e se renova na natureza.

A floresta de infinitos, instalada no centro da maior cidade da América Latina, é uma façanha da arte, fruto de uma coragem de caçador. É uma história impossível materializada em nome de um projeto político em defesa da vida e da preservação da natureza, que propõe uma ruptura radical com a ignorância e o extermínio.

Agô, é hora de deixar a floresta. Deixemos a mata voltar a seu silêncio misterioso, com seus encantados, rios e formas de vida infinitas. Com a ausência humana, os bambuzais balançam novamente sinalizando o reestabelecer do equilíbrio. Seres invisíveis fundem-se em uma só potência vital e estão livres novamente no anoitecer das matas de Oxóssi e Mutalambô. A respeito da visita humana, perguntam-se: será que aprenderão que toda vida é sagrada?

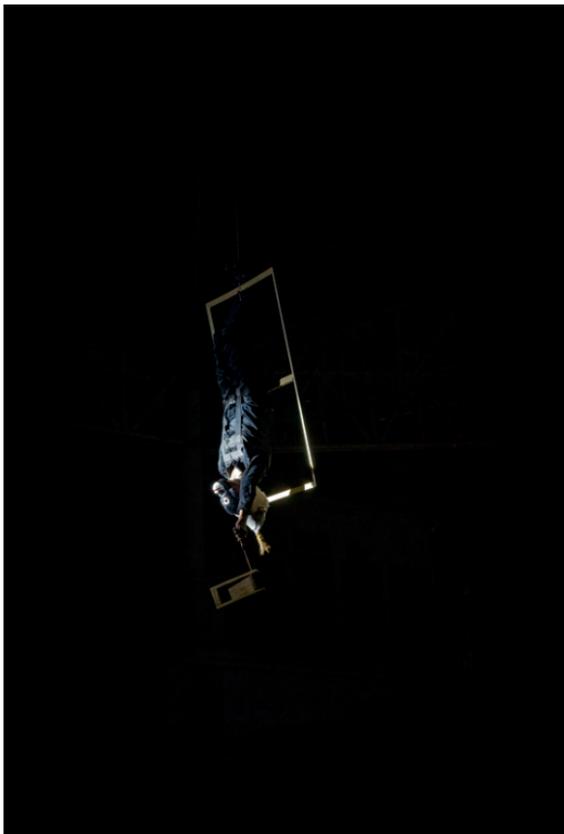
Agô.

A bênção.

Olorum Modupé.

luciana brito

benvenuto chavajay



**Camino/en la grieta
a Xibalbá, 2023**

Caminho/na fenda de Xibalbá.
Still do vídeo. Videoinstalação
em 2 canais; 6', 7'

Me concederam a palavra para falar de Benvenuto Chavajay a vocês, os outros. Aqui na 35ª Bienal de São Paulo, ele, como alguns outros participantes da mostra, não se enquadra apenas no papel de artista: ele é um ritualista que convoca mundos, submundos, supramundos. Outros mundos possíveis.

No Ocidente, a ação de uma pessoa pendurada de cabeça para baixo é em geral relacionada à imagem de tortura ou execução, e por isso a ação de Chavajay nos perturba. No entanto, no mundo maia, ao contrário, as pessoas que se deixam cair de cabeça para baixo dançando se associam à fertilidade e à celebração da vida digna.

O artista fica de cabeça para baixo com um chocalho que convoca as almas: mas ele está enquadrado em uma moldura para que a ritualidade, para nós, que estamos deste lado, “apareça como arte”. Aqui, então, surgem todas as questões sobre os limites entre os paradigmas que tornam invisíveis outras existências – transformando seres humanos, animais e espíritos em pura mercadoria (conceitos segundo os quais nos movemos diariamente, classificando a realidade sob parâmetros impostos a ferro e fogo) – e aquilo que

ressoa dentro de nós, ainda... e apesar dos quinhentos anos.

Chavajay se apresenta como filho de analfabetos; isso significa, na realidade, que ele é herdeiro de uma linhagem de *des-conhecedores* das lógicas simbólicas da dominação e do extermínio colonial. Com ele dançam um território, uma comunidade, uma língua e uma história de resistência.

Benvenuto Chavajay reivindica esses elementos tanto quanto a honra perdida das pedras, consideradas sagradas em muitas das culturas do continente americano. Portanto, suas ações performativas são de grande generosidade: ele mobiliza forças não como um espetáculo vazio, não como uma excentricidade, mas *como um pequeno fogo que vai dissolver a alma das pedras*.

natalia arcos salvo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

bouchra ouizguen

A coreografia excede a composição do movimento no espaço; ela envolve o trabalho com o tempo, com a voz, com os afetos de quem assiste e com os invisíveis que flutuam entre as imagens na forma de palavras, memórias ou alusões furtivas. O coreográfico pode ocorrer no palco, mas também em um espaço público, ou numa tela de vídeo que mostra a ação de um grupo de mulheres num deserto. O coro de *Corbeaux* [Corvos] é formado por mulheres de diferentes idades e origens, algumas das quais são membros da *Compagnie O* desde seu início. Mas Fatna, Kabboura, Fatéma e Halima já eram profissionais antes de seu encontro com Bouchra, pois já haviam trabalhado como *shikhat*, dançarinas

Corbeaux, 2017
Corvos. Still do vídeo.
Vídeo; 8'



e cantoras que se apresentam em festivais e celebrações populares. Se a função de *shikhat* pode ser considerada subversiva por si só, devido à sua liberdade de abordar temas proibidos às mulheres em espaços públicos, em seu trabalho com Bouchra elas se desfizeram de seus trajes e máscaras espetaculares para expor seus corpos, treinados no *aita* e na dança popular, e construir situações de sororidade poética. Com um simples gesto, Bouchra e a Compagnie O produzem um deslocamento em relação aos modos hegemônicos da dança contemporânea, evitando ao mesmo tempo a exotização e a domesticação da tradição típicas do turismo cultural e de entretenimento.

Nessa proposta coreográfica singular, a poesia árabe clássica constitui um elemento mobilizador, mas não ocupa uma posição privilegiada em relação ao canto berbere, o vigor criativo ou as experiências cotidianas dessas atrizes. É essa cotidianidade que é mostrada em *Fatna*, onde Bouchra materializa a ideia de uma dança que pode acontecer em qualquer circunstância, enquanto lê, cozinha ou conduz as ovelhas. Seu reverso é a ação coletiva e ritualizada em uma comunidade

estendida que impressiona em suas apresentações ao vivo, não apenas pelos gestos e ritmos vocais repetidos, mas também pela força com que esse coletivo se manifesta, e que, em sua simultaneidade imperfeita, coexiste com a afirmação da singularidade de cada um dos participantes. Essa peça, em algum lugar entre a escultura viva e o ritual ao nível do solo, surgiu, segundo Bouchra, de um impulso, afetado pela beleza agitada do mercado de Marrakech. Voando para o deserto, esse bando de corvos [*corbeaux*] mostra toda a beleza, ao mesmo tempo sagrada e lúdica, dos corpos [*corps beaux*] graças à câmera que voa com eles e pousa nos detalhes como uma visão encarnada.

josé antonio sánchez

traduzido do espanhol por
ana laura borro

cabello/ carceller

**Una voz para Erauso. Un epílogo
para un tiempo trans, 2021-2022**
*Uma voz para Erauso. Epílogo para
um tempo trans. Still do vídeo.*
Vídeo 4k transferido para HD, cor,
som; 28'15". Cortesia das artistas



Desde seu surgimento no cenário da arte contemporânea em meados da década de 1990, o trabalho de Helena Cabello e Ana Carceller questiona os dispositivos e as convenções de representação de sexualidades e identidades fora da norma.

Em *Una voz para Erauso. Un epílogo para un tiempo trans* [Uma voz para Erauso. Um epílogo para um tempo trans] (2021-2022), as artistas trazem para o presente a complexa biografia de Antonio de Erauso. Conhecido como “A freira alferes”, foi um personagem do barroco colonial espanhol famoso por ter conseguido contornar o binarismo de gênero imposto aos corpos do Império.

A obra se desenvolve em um jogo de distanciamento que tece uma temporalidade *queer* e quase fantológica.¹ Quatro séculos depois, três pessoas trans não binárias questionam o retrato do alferes e, por meio dele, desdobram uma questão fundamental: o direito de ser nomeado. No entanto, longe de criar uma nova hagiografia *queer*, xs protagonistas tensionam a narrativa e expõem suas áreas obscuras: o racismo confesso de Erauso, sua participação no genocídio mapuche, os altos níveis de violência que permeiam sua história.

Dessa forma, Cabello/Carceller expõem uma série de estratégias que se aprofundam em vários aspectos importantes. O primeiro é que todo retrato é sempre performativo. O segundo, como explica Paul B. Preciado, é que a figura de Erauso é um território discursivo e visual em disputa, um lugar “onde uma multiplicidade de identidades conflitantes é construída e desconstruída”.²

Num gesto *queer historicamente denso*, Cabello/Carceller coreografam nas margens contra-imagens dissidentes. Seja em uma olhada rápida ou por meio de palavras conotadas, essas notas de rodapé revelam genealogias elusivas, descontínuas e bastardas. Como outra adição à pintura a óleo de Van der Hamen, como um *Una voz para Erauso. Un epílogo para un tiempo trans*, as palavras e cenas de Cabello/Carceller desafiam a integridade do hegemônico e fazem da arte uma ferramenta para abordar o horizonte sempre trêmulo das subjetividades que estão por vir.

beatriz martínez hijazo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

carlos bunga

Reflejo, 2015

Reflexo. Vista da instalação, Museo de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (2015)



Quando o assunto da conversa for a escala dos trabalhos de Carlos Bunga, teremos sempre um lugar animado. Primeiro, por uma razão óbvia, porque o tema chega a ser comum no contexto da *site-specific art* e da instalação. Mas o verdadeiro motivo reside na singularidade gravitacional dos corpos em questão. Há aproximadamente duas décadas, Bunga vem construindo e destruindo uma obra cujos eixos evanescentes insistem em bagunçar as noções de grandeza e de medida no espaço-tempo. A monumentalidade da cor, por exemplo. Para ir além da pintura e da tela, a cor precisará de uma pele (*Superfície cutânea*, 2015), e de uma poética de explosão-expansão através do *continuum* sensorial. Será possível, assim, *Habitar el color* [Habitar a cor] (2015-em processo) obra que espalha no chão uma enorme área de tinta e convida o público a tirar os sapatos e entrar nela, a ver a cor com os pés, a sentir, na própria pele, a pele. Se um dia a cor se quis eterna nos quadros dos grandes mestres, nesta obra ela se mostra tão esplendorosamente apodrecível quanto nossa carne.

Em outros espaços expositivos, Bunga será visto na labuta de levantar estruturas

grandiosas utilizando papelão e fita adesiva como suporte em suas instalações, que às vezes se transformam em palco para performances de dança (*Occupy*, 2020). Interessa-lhe a estrutura bamba que anuncia com clareza a coreografia de sua própria ruína; pôr montagem e desmontagem em processo de retroalimentação. Interessam-lhe essas zonas intersticiais onde as medidas escapam à racionalidade suméria e indo-arábica – ao dez e ao sessenta, ou mesmo às onze dimensões da física/mística contemporânea. A quais sistemas teremos de recorrer se ainda quisermos insistir na tarefa de narrar e contar o Universo? Os passos de Bunga – a sua dança – descrevem, se não respostas, a coragem para seguir em movimento diante daquelas três questões fundamentais de nosso sempiterno big bang: quem? De onde? Para onde?

igor de albuquerque

esta participação é apoiada por: República Portuguesa – Cultura / Direção-Geral das Artes.

carmézia emiliano

Lenda do casal americano, 2023
Óleo sobre tela, 70 x 70 cm



As cores vibrantes dos quadros de Carmézia Emiliano dão vida ao dia a dia dos povos Macuxi, seus ritos, mitos, trabalho e natureza. Seu vigor estilístico afirma uma cultura única que se desenvolveu na região do monte Roraima e se contrapõe à realidade de seu entorno, marcado por conflitos com o garimpo e pela explosão migratória.

Carmézia cresceu na região da terra indígena Raposa Serra do Sol. No final dos anos 1980, ela se mudou para Boa Vista e iniciou sua prática em pintura. Suas inspirações partem sempre da memória da vida na comunidade, reforçando continuamente seus laços com a ancestralidade. A afirmação de sua cultura através das telas é também uma forma de elaboração do real e do imaginado, em que desenvolve uma poética do cotidiano.

A mulher indígena é a protagonista na maior parte da obra de Carmézia, que acaba por demonstrar seu papel e atuação em todos os âmbitos da vida Macuxi, seja tecendo, preparando o beiju, fazendo a colheita, produzindo cerâmica, tomando banho de rio ou cuidando das crianças. A artista, assim, através de seu trabalho, tanto apresenta um comprometimento com a luta indígena

quanto destaca a questão de gênero, tensionando aspectos que poderiam passar despercebidos ao debate público.

Quando Carmézia pinta cenas que evocam a cosmologia de seu povo, abre espaço para a complexificação do cotidiano que busca evidenciar. Bons exemplos são a lenda sobre o monte Roraima (que teria vindo da Wazaká, a Árvore da Vida) e a lenda do Caracaranã, que nos transportam para a dimensão do fantástico. A abertura para a imaginação que a obra da artista provoca é uma potente manifestação política transmitida com sutileza, envolvendo não apenas os Macuxi, mas todos os povos originários.

pérola mathias

castiel vitorino brasileiro

Sem título (Marrakech), 2023
Fotografia digital



A que serve a insistência em perseguir a *falência da negritude*? Que garantia de pertencimento à humanidade pode ser posta a perder? O trabalho de Castiel Vitorino Brasileiro enfrenta a mais bem assentada das ficções moderno-coloniais, a raça, tensionando-a como ferramenta que hierarquiza a vida na Terra.

Perguntas sobre a condição de des/humanidade da vida racializada, em geral, são elaboradas conforme o repertório daquilo que a artista define como *mitologia da modernidade sobre as raças*. Estudando as implicações do dispositivo racial, Brasileiro transmuta os sentidos da presença das corporeidades escuras com base em um repertório banto e nas religiosidades de matriz africana.

Destaco então a torção do conceito de *liberdade* que, liberada da concepção moderna-colonial de autodeterminação, é experimentada na condição de permanência. No livro *Quando o Sol não mais aqui brilhar: a falência da negritude* (2023), assim como em *Montando a história da vida – Museu fictício dos objetos roubados pela polícia* (2023), a *liberdade* surge também como prática radical de *intimidade interespecífica*, assentada na indistinção do que consideramos biótico e abiótico.

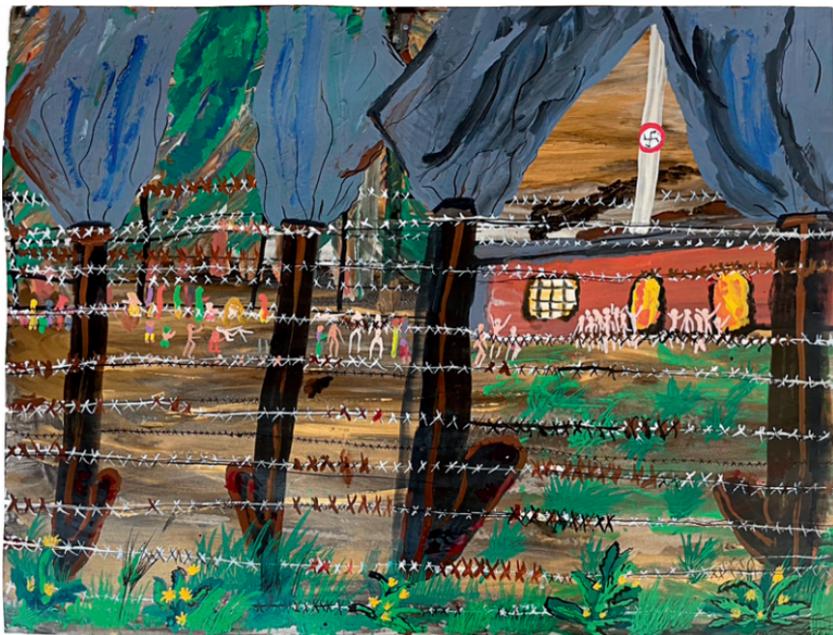
As intervenções éticas demandadas pelas artes negras e indígenas são acionadas pela convocação da memória e da alma dos elementos que compõem o espaço instalativo. Existe ainda uma investida arquitetônica, presente em *Quarto de cura* (2018-2022), a questionar as formas de habitação do planeta.

O *museu* em ruína torna aparente a ligação entre biologia e história da arte, e no nome da obra Castiel nos lembra que a polícia é quem executa a cena na qual as *diferenças psicofisiológicas* atribuídas aos corpos escuros justificam a narrativa moderna de superioridade racial. Os assassinatos desses corpos são performados como confirmação de que existem tipos de gente – uma mentira sustentada pelo privilégio do olhar antropológico que fundamenta a iconografia das artes e abastece o imaginário sobre os outros-do-humano, ditando quem pode e deve ser aniquilad... Assim, o trabalho anuncia o fim do dispositivo racial como possibilidade de viver infinitamente.

cíntia guedes

ceija stojka

Sem título, 1993
Acrílica sobre cartão,
50 x 65 cm



Somente quarenta anos após sua deportação é que Ceija Stojka (1933-2013) foi capaz de fazer ressurgir de suas mãos a tragédia que foi seu mergulho, aos onze anos, no inferno do genocídio. Exumados dos limbos de sua memória, a perseguição e o genocídio nazistas foram a *matiera prima* de sua obra, composta de desenhos, pinturas e textos que impressionam por sua intensidade e sua extraordinária poética. Paradoxalmente, enquanto parte do povo Roma,¹ Stojka é herdeira de uma tradição oral. Uma verdadeira desvantagem memorial e cultural quando se trata de dar conta do “genocídio esquecido” de que seu povo foi vítima. Sua escolha de “entrar” na pintura, no desenho e na escrita foi um ato de ruptura radical com sua tradição. Ligados, os três se cruzam e se entrelaçam, sem se fundir completamente.

Muitos de seus desenhos e pinturas são marcados por palavras, signos e frases breves. Uma melopeia gráfica desenrola-se em uma obra cuja policromia confere às paisagens do desastre uma intensidade trágica. Seus trabalhos associam alucinações, antecipações visuais e os sinais desses territórios da morte e de seus protagonistas. Em suas paisagens, os

olhares dos perseguidores e dos assassinos cintilam como prefigurações do inominável. Seu desenho conjuga os contornos nítidos dos mártires anônimos com os fantasmas dos ausentes, já dissolvidos na morte.

Sua obra oscila do paraíso perdido da *vida de antes* ao tempo da caça, ao momento em que a carroça dá lugar ao vagão do “trem da catástrofe”, e termina nesse arquipélago onde “nem os mortos estarão seguros”.² Ela configura a trajetória trágica desses corpos arrancados de suas humanidades e lançados no inferno do genocídio. Há algo do Inferno de Dante. Uma grande beleza transcende seu “*non savoir-faire*” em qualidade.

philippe cyroulnik

traduzido do francês por
celia euvaldo

esta participação é apoiada por: Phileas – The Austrian Office for Contemporary Art e Federal Ministry Republic of Austria – Arts, Culture, Civil Service and Sport.

citra sasmita

The Age of Fire, 2020
A idade do fogo, Acrílica
sobre tela de Kamasan,
70 x 90 cm

A artista balinesa Citra Sasmita recorre ao estilo Kamasan – um tipo de pintura secular – para produzir uma arte que reconhece a beleza das tradições, mas que também faz uma crítica do patriarcado e do colonialismo na cultura de seu país. O estilo de origem tradicional era o modo com o qual os povos indonésios mais antigos – nos séculos 15 ao 18 –, representavam calendários, e, sobretudo, feitos supostamente heróicos das elites masculinas tradicionais, como guerras e demais atos de bravura. Mas, na versão



artística de Sasmita, essa iconografia ganha um novo sentido.

Por meio de suas mãos e de seu olhar artístico e político, em sua obra, a pintura Kamasan, também feita sobre couro ou tecido, tem novas personagens como protagonistas. Em seu projeto artístico *Timur Merah* [Leste vermelho], mulheres indonésias de longos cabelos negros trançam a existência umas com as outras e com elementos da natureza. O vermelho do sangue e do fogo jorra da cabeça, do ventre; corpos inteiros estão em chamas ou formam um invólucro que as recobre por inteiro.

Com corpos que se incendiam e que se mutilam em sofrimento, Sasmita expressa as dores e as opressões sofridas sob o patriarcado, que afetam essas mulheres, ainda que elas estejam no centro de tudo. Cabeças cortam-se e são cortadas. Porém, curiosamente, essas mulheres produzem vida, pois de seu ventre brotam árvores, assim como brotam também da cabeça dessas figuras. Os galhos, abrindo em folhas verdes, crescem em direção ao céu.

Essas mulheres deusas que compõem figuras femininas mitológicas em geral não aparecem sozinhas. Criando, procriando natureza ou em

sofrimento, elas produzem dor e prazer umas às outras; elas estão juntas, em um só corpo, ou vivenciam suas experiências umas ao lado das outras. Várias cabeças femininas povoam a existência de uma só mulher, demonstrando que elas fazem parte de uma experiência circular, coletiva.

Corpos incompletos e pernas resumem o desejo de fuga. Rios formados por mulheres compõem um círculo ribeirinho em suas margens nos remetendo à mitologia da sociedade tradicional, lembrada pela ótica feminista da artista. Mulheres são deusas das águas e do fogo.

No projeto *Timur Merah*, com o protagonismo das mulheres mitológicas, musas, deusas, criaturas meio-humanas, meio-feras, meio-árvores, Sasmita encontra formas possíveis por meio das quais finalmente ganham vida perspectivas impossíveis. Se isso não foi possível na arte Kamasan tradicional, séculos depois a artista reconta a história através da arte.

luciana britto

O Colectivo Ayllu, cuja prática se engaja em modos coletivos de criação e de crítica e na produção de epistemes alternativas aos modos coloniais do pensamento, propõe uma investigação colaborativa em torno do amor. Na 35ª Bienal, por meio de painéis criados e manufaturados coletivamente por artistas integrantes do coletivo – composto por Alex Aguirre Sanchez, Leticia/Kimy Rojas Miranda, Francisco Godoy Vega, Lucrecia Masson Córdoba e Iki Yos Piña Narváez Funes – e colaboradoras selecionadas em chamada aberta realizam a escrita de cartas para ancestrais passadas ou futuras. Para isso, utilizam materiais diversos e tecidos trazidos pelas participantes, em uma escritura que proporciona a transmissão de um saber/sentir que ocorre entre o físico e o metafísico. Para além dos debates políticos, antropocentrados e individualizantes sobre o amor, costumam um portal de fuga do cotidiano, saturado pela codificação capitalística das relações e pela brutalidade das coreopolíticas civilizatórias.

Se a ferida colonial que perpassa e constitui os sistemas geopolíticos correntes se alarga e se aprofunda por meio das relações interpessoais, fazendo da intimidade mais uma via de

acesso à violência que uma ferramenta de fortalecimento comunitário, é a prática coletiva que possibilita o exercício de um amor não conciliatório. Ao contrário da função estética que gera sujeitos apreciadores de objetos, desimplicados em sua transparência, neste trabalho é o próprio fazer que constitui o modo de operação do que se apresenta como obra e o tipo pensamento que se faz possível por meio dessa obra. Assim, artistas e colaboradoras evocam modos de existência que precedem o corpo subjetificado (e racializado, e genereficado), mirando na retomada de uma sensibilidade que não distingue corpo e entorno, um modo de estar e de sentir que se encontra, ao mesmo tempo, antes e depois da invenção/roubo do corpo pelas tecnologias coloniais.

miro spinelli

esta participação é apoiada por:
Acción Cultural Española (AC/E)
e Embaixada da Espanha no Brasil.

cozinha ocupação 9 de julho - mstc

Cozinha Ocupação
9 de Julho – MSTC



Da dinâmica de um prédio ocupado por quase quinhentas pessoas do Movimento dos Sem Teto do Centro (MSTC) nasceu a Cozinha Ocupação 9 de Julho. Desde 2017, ela atua em uma ampla rede multidisciplinar, com políticas de redistribuição, lixo zero e uma grande preocupação com segurança alimentar. Trata-se de um espaço que vai além do preparo e do consumo de refeições. Representa a força da solidariedade e a potência do trabalho coletivo em torno de questões como direito ao uso pleno do espaço urbano. Com almoços periódicos abertos ao público, a Cozinha trouxe maior visibilidade à luta por moradia em São Paulo. Promove formas de uso social de espaços relegados à especulação imobiliária e também funciona como proteção contra o despejo. A estratégia de abrir o movimento reforça o trabalho da Ocupação e permite que a tecnologia social desenvolvida possa ser aplicada em outras comunidades, outras periferias.

“Quem ocupa cuida”, frase presente em todos os espaços da Cozinha, é ao mesmo tempo um guia para as relações do MSTC e o compasso que rege a confecção das refeições. Empatia e afeto são os motores que impulsionam o trabalho.

A Cozinha atua em parceria não só com outros movimentos de luta por moradia e organizações sociais, mas também com a classe artística, transformando-se em um importante centro cultural e um espaço ativo de encontro entre ativistas, intelectuais, artistas e lideranças políticas. Essa nova perspectiva fortalece as conexões do MSTC com a cidade e fornece resposta direta aos ataques desferidos pela grande mídia e pelos poderes estabelecidos, interessados em criminalizar a luta social.

Essa forma de coreografar estratégias de sobrevivência numa megalópole como São Paulo é especialmente importante para a 35ª Bienal, que se inspira na Cozinha e em sua forma de organização, sempre coletiva, horizontal, sonhando o impossível, criando pontes no marco das im/possibilidades.

sylvia monasterios

daniel
lie



Non-Negotiable Condition, 2021
Condição não negociável. Vista da instalação, Metabolic Rift, Berlim (2021)



Em uma visita ao ateliê de Daniel Lie em 2017, senti um forte aroma que permeava o ambiente. Produto da decomposição das flores, das frutas e dos vegetais mantidos em seu estúdio, aquele odor era a manifestação de um universo de seres ocultos que daria novos rumos para sua prática artística. A investigação em curso se debruçava sobre os efeitos do tempo e a ação de microorganismos, como fungos e bactérias, na transmutação de matéria orgânica. Presenciar as mudanças na materialidade daqueles elementos, e acompanhar ciclos naturais diversos, possibilitou que Lie refletisse sobre as complexidades das relações interespecíficas e seu papel na geração e na manutenção da vida.

Lie ampliou suas noções de temporalidade e tem se empenhado em encontrar formas de colaboração que quebrem a noção hierárquica que posiciona a espécie humana no topo da escala evolutiva. Desde então, ele desenvolve “instalações-entidades”: grandes esculturas de materiais orgânicos, resultado do processo de degradação/transformação dos elementos que lhe dão forma. Apesar de responderem ao contexto e ao lugar em que são apresentadas, em cada uma delas, Lie recorre

a novos métodos para a criação de ecossistemas harmônicos, onde relações entre fungos, plantas, animais, minerais e outros além de humanas possam romper com uma leitura binária sobre vida e morte.

Para a 35ª Bienal de São Paulo, Lie apresenta *Outres* (2023) e busca criar um espaço onde o silêncio, não as palavras, conduza a relações entre os presentes. *Outres* é resultado da maturação das técnicas e dos modos de fazer desenvolvidos ao longo dos últimos anos de sua pesquisa. A instalação imersiva será composta por vasos de terracota, colunas e arranjos de crisântemos amarelos e brancos, além de tecidos de algodão tingidos com cúrcuma. Somam-se à composição do trabalho, os efeitos da passagem do tempo nos materiais e a eventual geração de novas vidas derivadas das relações estabelecidas entre os agentes orgânicos presentes no ambiente.

thiago de paula souza

daniel lind-ramos

De certa maneira, o trabalho de Daniel Lind-Ramos é algo extremamente local. Suas grandes esculturas *assemblage* encenam um encontro com sua cidade natal, Loíza, Porto Rico, área na qual são coletados os objetos que compõem sua obra. Ao longo de décadas, os vizinhos o observaram vagar pelas ruas e praias da cidade, coletando e reunindo peças da vida comunitária. Acostumados com seu estúdio sempre aberto, alguns habitantes de Loíza levam para o artista itens que consideram interessantes, de um belo pedaço de cachimbo a utensílios de cozinha herdados de uma avó querida.

Essa especificidade geográfica não é insignificante. A cidade de Loíza é o célebre centro da vida afro-porto-riquenha, que tem a maior população negra da



Con-Junto
(The Ensemble), 2015
Assemblage,
289,6 x 304,8 x 121,9 cm

ilha. Fundada no século 16 por africanos fugitivos das plantações da então colônia espanhola, a cidade é o berço dos estilos musicais *plena* e *bomba*. Também é conhecida pela comida de rua, chamada localmente de *frituras*, e seu Carnaval anual, reconhecido pelas tradicionais máscaras de *vejigante* feitas com cascas de coco. Desse modo, a prática de Lind-Ramos constitui uma espécie de testemunho da história e do significado de Loíza, um primeiro plano da negritude de Porto Rico: “Cuidar de objetos é cuidar da memória”, afirma Lind-Ramos. Ele preserva a memória nesses raladores, vassouras, cabaças e címbalos; memórias de criação alegre, de trabalho, de ancestralidade. Memórias que, de outra forma, poderiam se desvanecer ou ser apagadas.

Mas essa não é a história completa. Lind-Ramos afirmou certa vez sobre seu trabalho: “Minha intenção era encontrar uma linguagem, encontrar um processo, encontrar materiais que estabeleçam o vínculo entre nossa experiência coletiva...”. Essa experiência coletiva que ele menciona vai além de sua cidade e de seu estado natal. Falando sobre artistas afro-americanos de Los Angeles, que trabalharam nas décadas de 1960 e 1970, a historiadora de arte Kellie Jones

argumentou que “a estética da *assemblage*” é de “ligação e conexão”.¹ Ela também defende a história da forma na arte africana e sua estética vernacular e cotidiana, que fornece “uma justificativa para as pessoas negras reivindicarem as técnicas *assemblage* [...] e as estratégias ordinárias de fazer beleza que foram permitidas às pessoas que se encontram à margem da sociedade”.² Isso não poderia ser mais verdadeiro na prática de Lind-Ramos e vincula sua arte a um campo mais amplo da estratégia afro-diaspórica. Suas esculturas conectam-se no tempo e no espaço, assim como o cortejo carnavalesco que sua obra *Con-Junto (The Ensemble)* nos traz à mente. O Carnaval abrange Porto Rico, Trinidad e Tobago, Brasil, Nova Orleans e tantas outras partes da diáspora africana, ligadas por uma história de migração forçada e de violência, mas também de persistência, criatividade e inovação. Tanto o Carnaval quanto a *assemblage*, lindamente fundidos em seu trabalho são momentos da mais requintada criação de algo que poderia ter sido condenado a ser nada.

nicole smythe-johnson
traduzido do inglês por
naia veneranda

davi pontes e wallace ferreira

Delirar o racial, 2021

Stills do vídeo.

Video, cor, som



Falar da produção de Davi Pontes e de Wallace Ferreira é, antes de mais nada, reconhecer o encontro de ambos que, desde 2018, desenvolvem juntos uma série de trabalhos com base na identificação e na elaboração radical de suas vivências e pesquisas comuns relacionadas à dança e à experiência do corpo dissidente negro no mundo. Entre seus trabalhos produzidos, como *Mata leão, morto vivo* (2020), *Delirar o racial* (2021), e a trilogia *Repertório* (2018 – em curso) a dupla utiliza a mimese, a repetição e a marcação rítmica do contratempo, feita com os pés, como recursos para dilatar a percepção de tempo-espço. Partindo da pergunta “como elaborar uma dança de autodefesa?”, Pontes e Ferreira experimentam desvios simbólicos da violência programada pelo Estado e por instituições garantidoras da ordem mediante repressão. Com referências às artes marciais e à capoeira, com a crítica ontoepistemológica à filosofia moderna e à história da dança, tomam o ato de criação performática e visual como possibilidade de ativar e ressignificar os arquivos mnemônicos coletivos sobre essas corporalidades. Se o corpo negro em repouso é suspeito e em movimento, uma ameaça,

Pontes e Ferreira encontram nesse fazer coreográfico estratégias possíveis para reelaborar imaginários, propondo alterações nos significados simbólicos da presença negra em um mundo que ainda não é capaz de garantir a existência e a dignidade a essas vidas. Enquanto a dança moderna instruiu o público espectador a esperar por acontecimentos impressionantes e grandiosos, a repetição reforça a expectativa do porvir e a incerteza rompe com a previsibilidade sobre a dança. Ao tomar contato com a performance em andamento, o público se encontra imerso na imprecisão sobre início e fim. É possível dizer que Pontes e Ferreira desenvolvem uma anticoreografia contracolonial, o que, na prática da vida negra, pode significar a recuperação e a fundação de modos estratégicos de caminhar em autodefesa no cotidiano, desviando da violência racial, reelaborando a percepção de si e do tempo-espço em direção ao fim da organização do mundo atual.

maria luiza meneses

dayanita singh

Mona Montage, 2021
Impressão pigmentada e gelatina
de prata, 41,3 x 61,3 cm



A aproximação entre fotografia e dança, em virtude de uma disparidade ontológica entre esses meios, produz uma tensão inicial e imediata entre movimento e paragem. Como se a fotografia estivesse sempre atrás do movimento da dança, sem jamais conseguir capturá-lo completamente. Há artistas, no entanto, e esse é o caso de Dayanita Singh, cuja prática emerge e se alimenta justamente dessa tensão. Seu interesse pela mobilidade do objeto fotográfico quando exposto, presente nas estruturas/coleções que chama de *museus*, encontra ainda mais complexidade e nuance nos trabalhos apresentados na 35ª Bienal. Em *Museum of Dance (Mother Loves to Dance)* [Museu da dança (Mãe ama dançar)] (2021), não apenas as impressões fotográficas encontram-se móveis no espaço expositivo, também os retratados estão em movimento, dançando. Entre eles, Mona Ahmed, amiga de longa data de Singh que também protagoniza as demais obras expostas, destaca-se pela recorrência.

De acordo com Singh, no contexto indiano, Ahmed foi identificada como eunuco, ou como *hijra*. No entanto, em determinado momento ela se afastou da comunidade de

eunucos e passou a questionar a expectativa de feminilidade que havia em relação a ela. “Você realmente não entende. Eu sou o terceiro sexo, não um homem tentando ser mulher. É um problema da sua sociedade que você reconheça apenas dois sexos”.¹ Assim, pouco importa “descrever” Ahmed com precisão identitária, mas interessa pensar o movimento infindo que excede o sistema binário de gênero e que podemos chamar de *transição*. Para além de um retrato da transição como alegoria de movimentos estético-políticos, como frequentemente ocorre quando produzido por lentes cisnormativas, a intimidade e o pacto de confiança estabelecidos na colaboração entre Singh e Ahmed, ao perpassar a unidirecionalidade etnográfica (o “eu” que vê/descreve/produz o “outro”), permite que algo formidável aconteça: a imagem estática evoca e transforma o movimento incapturável da transição.

miro spinelli

deborah anzinger

Sempre considerei o trabalho de Deborah Anzinger essencialmente relacionado à sintaxe. Isto é, a estrutura da linguagem, tanto a linguagem verbal quanto a visual. Seu trabalho convida a pensar as relações que produzem a linguagem – a relação entre sujeito e objeto, o eu e o outro, masculino e feminino, natural e artificial; binários que se opõem e se constituem mutuamente. Esses conceitos, aqui identificados por seus descritores verbais, são fundamentados no material da obra de Anzinger, e uma materialidade rigorosa pode ser considerada o segundo princípio em torno do qual sua prática se organiza.

As pinturas de Anzinger se recusam a permanecer nas pare-

Deborah Anzinger: An Unlikely Birth
Um nascimento improvável. Vista da exposição, Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Philadelphia (2019)



des, não se rendendo à suposta bidimensionalidade da tela. Elas insistem em se projetar, refletir, crescer e se retorcer nas telas não esticadas. Nelas, encontramos linhas e gradientes pintados à mão tão perfeitamente processados que parecem digitais, plantas vivas crescendo a partir de isopor sintético mortal e espelhos que transformam o observador em observado. No universo de Anzinger, linhas e pinceladas tornam-se esculturas, íris tornam-se línguas. Onde deveria haver um buraco, há um desenrolar. O trabalho da artista está sempre forçando os opostos a se unirem, desestabilizando nosso pensamento binário e a taxonomia, exigindo, em vez disso, o reconhecimento de uma terceira via escorregadia, lúdica e sensual.

Especificamente neste corpo de trabalho, concluído entre 2016 e 2019, o foco de Anzinger está voltado para o trabalho reprodutivo: sua sensualidade, sua fecundidade, mas também sua violência. O cabelo crespo sintético da obra *An Unlikely Birth* [Um nascimento improvável] (2018) constitui uma referência inconfundível à negritude, assim como os desenhos de linhas pretas que perturbam a paisagem abstrata, aparentemente em processo de vir a existir. Como mulher negra, nascida e criada no Caribe,

Anzinger está atenta às formas como a negritude é frequentemente excluída ou circunscrita à subserviência em representações da região. A pintura rompe o tipo de paleta que normalmente se associa ao Caribe (alegres céus azuis, a o típico azul-esverdeado do mar do Caribe e gramados verdejantes), com rabiscos desenhados em forma de seios, símbolo máximo de nutrição e sexualidade; e, segurando folhas com formato de mão – lembrando-nos que a natureza tem a própria subjetividade –, um agente que toma – como fazem anualmente os furacões nessa região – tanto quanto fornece. E então, é claro, aquela mecha de cabelo preto crespo. Não exatamente na pintura, é uma espécie de excedente em que as plantas de aloe vera, reconhecidas por suas qualidades curativas, crescem a despeito de todas as probabilidades, do poliestireno hostil que obstrui os cursos-d'água envenenando a fauna. Essa, eu diria, é a questão principal de Anzinger, mesmo nas condições mais inóspitas o que é curativo cresce, e mesmo em lugares de beleza inspiradora a violência espreita.

nicole smythe-johnson

traduzido do inglês por
naia veneranda

denilson baniwa

Colheita maldita, 2022
Fotografia digital



Quando o assunto da conversa for a escala dos trabalhos de Carlos Bunga, teremos sempre um lugar animado. Primeiro, por uma razão óbvia, porque o tema chega a ser comum no contexto da *site-specific art* e da instalação. Mas o verdadeiro motivo reside na singularidade gravitacional dos corpos em questão. Há aproximadamente duas décadas, Bunga vem construindo e destruindo uma obra cujos eixos evanescentes insistem em bagunçar as noções de grandeza e de medida no espaço-tempo. A monumentalidade da cor, por exemplo. Para ir além da pintura e da tela, a cor precisará de uma pele (*Superfície cutânea*, 2015), e de uma poética de explosão-expansão através do *continuum* sensorial. Será possível, assim, *Habitar el color* [Habitar a cor] (2015-em processo) obra que espalha no chão uma enorme área de tinta e convida o público a tirar os sapatos e entrar nela, a ver a cor com os pés, a sentir, na própria pele, a pele. Se um dia a cor se quis eterna nos quadros dos grandes mestres, nesta obra ela se mostra tão esplendorosamente apodrecível quanto nossa carne.

Em outros espaços expositivos, Bunga será visto na labuta de levantar estruturas

grandiosas utilizando papelão e fita adesiva como suporte em suas instalações, que às vezes se transformam em palco para performances de dança (*Occupy*, 2020). Interessa-lhe a estrutura bamba que anuncia com clareza a coreografia de sua própria ruína; pôr montagem e desmontagem em processo de retroalimentação. Interessam-lhe essas zonas intersticiais onde as medidas escapam à racionalidade suméria e indo-arábica – ao dez e ao sessenta, ou mesmo às onze dimensões da física/mística contemporânea. A quais sistemas teremos de recorrer se ainda quisermos insistir na tarefa de narrar e contar o Universo? Os passos de Bunga – a sua dança – descrevem, se não respostas, a coragem para seguir em movimento diante daquelas três questões fundamentais de nosso sempiterno big bang: quem? De onde? Para onde?

igor de albuquerque

denise ferreira da silva

vista de **Poetical Readings/Intuiting the Political**
Leituras poéticas/Intuindo o político, uma conversa
aberta com Denise Ferreira da Silva e Valentina
Desideri no episódio 7 de Arika, *We can't live without
our lives* [Nós não podemos viver sem nossas vidas].
Tamway. Glasgow, 18 de abril de 2015



Uma série de pirâmides se encontram espalhadas pelo Pavilhão da Bienal e, ocasionalmente, ganham novas formas. Cada uma delas configura a presença de um tetraedro, sólido platônico que representa o fogo e compõe *Metafísica dos elementos – O E/Studio* (2023), de Denise Ferreira da Silva.

O fogo atualiza o exercício pelo qual a artista persegue esteticamente uma questão que retorna em suas produções artísticas e filosóficas. Na capacidade de transformação radical e na recondução do fogo em combinação com os outros elementos, a forma-conceito anuncia a abertura de um aqui-agora para o *fim do mundo como o conhecemos*. Percebo *Metafísica dos elementos – O E/Studio* como uma rachadura que tenciona engolir silenciosamente o pavilhão, o parque, a cidade... Não em uma cena dramática e apocalíptica, e sim como espaço para a emergência de coletividades e imaginações que se mantêm vibrando em frequências de afinidade ética.

O *fim* reapresenta uma disputa e a necessidade de abandonar as ferramentas do pensamento moderno, que promove a dominação como finalidade, convocando à cena práticas do pensamento

constantemente performando o *fim*, pois jamais partiram do pressuposto de que existe uma separação ontológica entre o humano e as demais presenças que habitam o mundo.

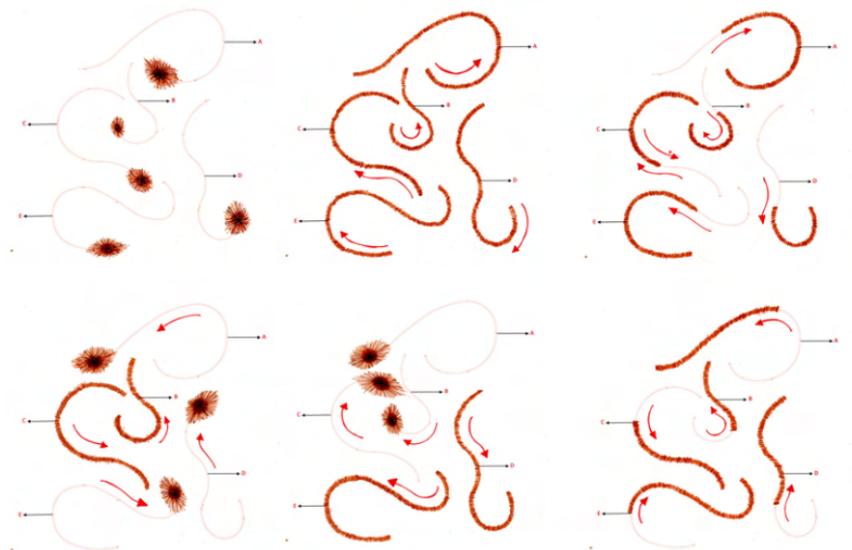
Quando as *estruturas de inseparabilidade*, os tetraedros, se reúnem e se transformam em mesas, bancos e arquibancadas, o *studio* funciona como plataforma para a emergência de encontros com intelectuais negras feministas, artistas e movimentos sociais engajados no desmantelamento das formas antinegitude do mundo, e em demandas ecológicas pelo direito à vida, à terra e ao território.

A obra dá sequência a uma série de práticas artísticas pelas quais Denise Ferreira da Silva responde ao projeto de ocupar-nos do mundo através do *elemental thinking* [pensamento elemental], promovendo um deslocamento vertiginoso e necessário aos projetos de descolonização que, no contexto brasileiro, seguem confinados a imaginar a correção das instituições, o que não tem conseguido evitar que o colapso siga dando contorno a esse território.

cíntia guedes

diego aráuja e laís machado

Estudos para **Sumidouro n. 1**, 2022
Instalação composta por cortinas de
palha da costa e sisal em trilhos de
alumínio movidos por Arduino



“Quero me acabar no sumidô.”¹ Esse dito popular remonta ao verso de um vissungo² registrado em 1929 em Minas Gerais, e provavelmente entoado por todo território onde havia gente negra explorada. *Sumir* como oportunidade para embarcar em uma temporalidade na qual o *lambá* – desgraça do trabalho escravizado e seus encadeamentos seculares – não seja o único destino da vida negra. Cantar para uma desapareição produtiva que relaciona vida e morte não como oposições, mas como possibilidade de viver a vida *outramente*. É no rastro desse cântico que *Sumidouro n. 2 – Diáspora fantasma* se recusa a se entregar ao olhar que tudo revela. Apostando na opacidade formal de uma arquitetura monumental, a obra liga-se ao chamado ético dos trabalhos em parceria de Laís Machado e Diego Araújo ao emergir como plataforma e congrega artistas afro-atlânticos. Encantar-se no *Sumidouro n. 2* é a oportunidade de estar na presença de trabalhos que, contrariamente às forças coloniais de desapareição, jamais deixaram de ser realizados em experimentações e linguagens próprias. Como em outros trabalhos em artes visuais de Araújo e Machado, a obra conserva fun-

ções cênicas, dessa vez em sua escala, e no jogo espectral promovido com a palha, matéria de funções litúrgicas, arquitetônicas e artesanais. Definida pelas artistas como instalação-performer, a fantasmagoria que se performa não aparece como aposta surrealista de revelação do inconsciente, mas sim como possibilidade de dançar com tudo *aquilo* que foi sumido. Em movimento, *Sumidouro n. 2* promove des/aparições; o que virá se revela em fragmentos, as obras abrigadas ofertam-se à apreensão integral e rítmica, mas não totalizante. É possível apenas contemplá-lo, mas, para estar no *Sumidouro n. 2*, demanda-se um corpo inteiro com qualidades da presença *alarinjo* – que, em iorubá, significa *um corpo que canta e dança enquanto caminha*, implicado no desejo de re/des/conhecer.³ Essa é uma plataforma sinuosa, na qual se destacam o pacto coletivo, a intencionalidade do rito e o desejo de intervir nas dinâmicas de desapareição.

cíntia guedes

duane linklater

**they have piled the stone / as they
promised / without syrup, 2023**
*eles empilharam a pedra / como
prometeram / sem xarope.*
Vista da exposição,
Art Gallery of Hamilton (2023)



Os trabalhos de Duane Linklater jogam com conceitos de paisagem. Sabemos que o referido termo carrega o peso de um gênero histórico da pintura, além das complexas implicações presentes em uma de suas facetas: as representações dos espaços dominados produzidas pelos artistas via comissionamento dos colonizadores. Na relação sempre presente entre arte e sociedade, nessas representações podemos aferir, diante de nossos olhos, a vasta documentação dos processos de dominação junto à mudança simbólica e aplicada dos usos dos territórios. Não me refiro a todo tipo de paisagem, mas àquelas que mais genuinamente se apresentam como campo aberto ao alcance da visão, a violenta representação do que é tornado posse.

Linklater se propõe a pensar a paisagem como experiência perceptiva da manifestação dos fenômenos naturais, como estado físico e espiritual dos seres atravessados pelas forças do mundo. Mas a referência e o peso da história oficial são importantes pontos a serem lembrados, pois os trabalhos do artista trincam a imagem frequentemente romantizada, embebida de nostalgia, ao questionar sua natureza original.

Parecem mesmo habitar essa rachadura. Linklater se apropria de elementos da arquitetura moderna e contemporânea e os assimila em sua produção.

Para a 35ª Bienal de São Paulo o artista apresenta uma série de pinturas que tensionam, a partir de um jogo entre forma e matéria, os legados nefastos dos sistemas escolares¹ destinados a crianças indígenas – em funcionamento no Canadá entre 1880 e 1996. Nas composições que Linklater persegue desde 2015, quando inicia essa pesquisa, ele retoma as geometrias da capela Bishop Fauquier, construída com base no trabalho de crianças que frequentaram a Escola Residencial Indígena Shingwauk (com funcionamento entre 1873 a 1970). Além de obrigadas a fornecer o trabalho braçal nas construções, essas crianças realizavam sacrifícios quaresmais relacionados ao xarope de bordo. Como se lê no projeto apresentado pelo artista à 35ª Bienal, “As comunidades Anishinabek desenvolveram uma metodologia específica de produção de xarope de bordo com seu conhecimento íntimo das estações, da terra e de seus processos. Portanto, não apenas as crianças foram solicitadas a renunciar ao consumo de xarope, mas isso criou uma des-

conexão simbólica com essas práticas e metodologias comunitárias”. Divididas em nove partes, as geometrias da capela são manejadas com outros delineamentos feitos a partir de carvão, cochonilha, chá, tabaco e outros corantes que denotam o trabalho das crianças que edificaram a construção.

As pinturas que levam o título *they have piled the stone / as they promised / without syrup* [Elas empilharam a pedra / como prometeram / sem xarope] seguem ecoando as perguntas do artista: Como podemos, como povos indígenas, viver, tomar decisões, falar, dançar e nos mover em contextos e lugares tão impossíveis?

emanuel monteiro

edgar caiel

Esboços para **Nimajay Guarani (The Big Guarani House)**, 2023 *Nimajay Guarani (A grande casa guarani)*.
Grafite sobre papel.
50 x 50 cm (cada)



A onça-pintada é uma figura proeminente nas culturas mesoamericanas, aparecendo em vários tipos de representações. Na cultura e mitologia maia, a onça-pintada tem a capacidade de transcender o espaço e o tempo, e de atravessar entre o dia e o espiritual para facilitar as comunicações e as conexões entre os mundos dos ancestrais e dos vivos.

No vídeo *XAR – Sueño de Obsidiana* [XAR – Sonho de Obsidiana] (2020), realizado com o cineasta brasileiro Fernando Pereira dos Santos no interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo da Bienal de São Paulo, durante a primeira onda da pandemia de Covid-19 no Brasil, o artista maia Edgar Calel veste a pele de uma onça enquanto caminha pelo pavilhão procurando ver e entender como o local foi originalmente ocupado pelos indígenas que habitaram originalmente esse território. Isso constitui, a um só tempo, uma transmutação entre humanos e não humanos e uma transcendência do espaço e do tempo. É também um ato de construção de solidariedade ou de prática comunitária. Ao longo do vídeo, Calel veste um moletom azul bordado com os nomes das 22 línguas maias,

enquanto recita na língua caqchikel um poema seu, composto a partir de sonhos que teve no Brasil durante a pandemia, cujo título é homônimo do filme.

A partilha em comunidade é um tema fundamental para a produção artística de Calel. A instalação da Casa Guarani de Calel na 35ª Bienal de São Paulo é um grande desenho imersivo sobre tela de uma casa guarani, cercada por bordados de plantas de iúcas. O desenho é uma imagem arquitetônica e, também, uma representação da epistemologia indígena – um mapa da prática da comunidade em torno de uma fogueira enquanto compartilha histórias, rituais, música e meditação. O desenho reorienta o espaço da horizontal para a vertical e convida o espectador a participar do imaginário comunitário da indigeneidade. O povo Guarani é o maior grupo indígena do Brasil, cuja população sobrevivente é estimada em 51 mil pessoas. Hoje, três aldeias guaranis, com população total de aproximadamente setecentos indígenas, vivem no bairro do Jaraguá, na periferia da cidade de São Paulo.

mario gooden

elda cerrato

O que são essas estranhas formas que vibram, se aproximam, se agregam? Células-tronco mutantes? Fragmentos de corpos celestes? Momentos de vida desconhecida? Máquinas orgânicas? Paisagens domésticas ou estelares?

Parece não haver figuração nem abstração na série de pinturas que Elda Cerrato (1930-2023) produziu após o nascimento do filho, em 1964, e que deu origem ao curta-metragem de animação *RF: Segmentos_ CPV: Okidanokh* (1964-2022) – realizado em conjunto com Ramiro Larraín, Luis Zubillaga e Luciano Zubillaga. De fato, há uma rigorosa invenção de mundos. Desde seus primeiros trabalhos surge a questão do mistério da vida e da transformação da energia em suas formas mais insuspeitas, desconhecidas, secretas. Até certo

Algumas experiencias relativas al
Okidanokh, da série **Producción
de Energía**, 1965
*Algumas experiências relativas ao
Okidanokh*, da série *Produção de energia*.
Óleo sobre tela, 115 x 145 cm



ponto, essas imagens funcionam como investigações ou hipóteses, especulações ou alucinações, projeções esotéricas.

Mas e se conseguíssemos encadear alguns indícios que a artista deixa a nosso alcance para desvendar seu enigma? Os títulos fornecem pistas (as menções do Ser Beta, do Laboratório da Fonte Sagrada de Energia, Okidanokh) ao remeterem a visões de mundo alternativas, como a filosofia do Quarto Caminho, fundada por Georges Gurdjieff, da qual Cerrato e seu companheiro de vida, o músico experimental Luis Zubillaga, eram praticantes ativos desde os anos 1950.

Com a concretização em imagens de uma busca espiritual, nota-se um conhecimento preciso de bioquímica (curso que a artista completou integralmente) e a prática da observação ao microscópio.

Muitas dessas imagens também devem ser abordadas em uma chave erótica: iminência de conjunção entre órgãos, encontro, fusão, montagem, penetração, gestação. Sangue fluido. Órgãos pulsantes.

Essas imagens podem ser compreendidas como mapas e diagramas de uma viagem estelar até pousar na Terra, precisamente em uma América Latina abalada pela radicali-

zação política que assolava o continente, onde se situa a série de pinturas e heliogravuras que a artista produziu nos anos 1970. Do Ser Beta à multidão nas ruas: esse é o trânsito que transfigura seu olhar partindo da busca interior ao mundo do entorno. A organicidade de seus mapas é a de um corpo vivo, que vai se alterando sem abandonar os rastros percorridos, mas retomando-os. “Visões de mundo como memórias de outros tempos”, diz Cerrato.¹ Um exercício de memória e, ao mesmo tempo, projeção para o futuro.

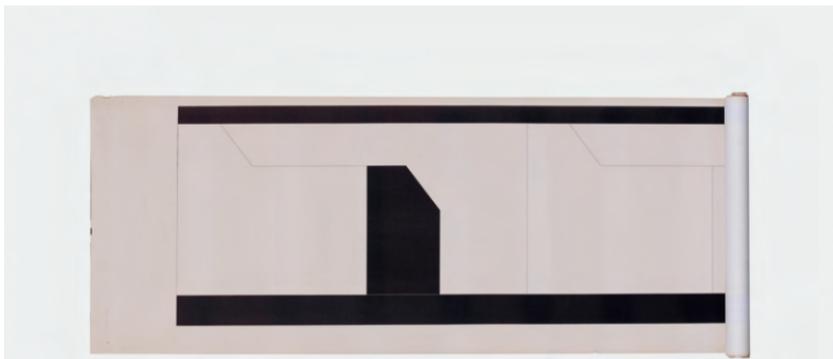
O seu tenaz desejo de não aceitar convenções e de conhecer por seus próprios meios talvez seja a chave principal para nos aproximarmos de uma trajetória que ilumina desde as margens, o seu “estar à margem” das instituições ou de tendências artísticas hegemônicas. É essa capacidade de descentralizar e entrelaçar que nos incita a continuar em busca de formas para desvendar o enigma que Cerrato nos legou.

ana longoni

traduzido do espanhol por
ana laura borro

elena asins

detalhe de Sem título
(Variações offset), 1975
Impressão offset em papel,
75 x 836 cm



No final da década de 1960, Elena Asins (1940-2015) começou a desenhar estruturas que se desdobram silenciosamente em uma superfície bidimensional; às vezes, a artista desenvolvia um elemento modulado com base em uma sequência e um ritmo específicos, exigindo que o espectador fizesse uma reconstrução mental que tensionava e ampliava o limite do papel *ad infinitum*. A linha – o desenvolvimento de um ponto – descobre seu potencial dimensional ao virar, ao girar: ela dança, ela soa? De fato, para Asins, o que é desenhado é tão relevante quanto o que é pensado e não dito, conectado como está ao pensamento de Wittgenstein.

Ela mesma apontou o cruzamento de seu trabalho com a música (além da literalidade dos títulos que evocam os *Quartetos prussianos* de Mozart ou a estrutura do cânone de Bach). De acordo com Javier Maderuelo: “Sua arte é musical não apenas porque suas formas plásticas têm uma relação de semelhança estrutural com certos desenvolvimentos composicionais na música, mas também porque, como a música é imaterial, ela é puro processo mental”.¹

Se pelo menos desde a Grécia clássica a música é

escrita com signos a serem interpretados – notas mudas para os não alfabetizados –, a alfabetização é supérflua na obra de Asins, uma vez que seus signos carecem de um código consensual; suas estruturas disciplinadas, desenvolvidas com rigor, permitem que sejam traduzidas em conceito, expandindo assim a autoria em direção ao leitor. São poemas visuais ou partituras – concebidos em um sentido performativo, aberto e sonoro que vem do Fluxus – nos quais o espaço e o tempo se tornam visíveis com signos linguísticos muito simples, quase leves, inscritos em preto e branco de forma minimalista: porque nada mais é necessário. De fato, em 2023, *Cantos de Orfeo* (1970), uma partitura inédita dedicada ao artista Eusebio Sempere, foi executada pela primeira vez na Espanha, interpretada pelo Trío Poesía Acción *H, GLAJERU; G* e pelo Coro Delantal. Sinais incorporados em corpos que soam e se movem no espaço e no tempo.

isabel tejeda

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por: Acción Cultural Española (AC/E) e Embaixada da Espanha no Brasil.

ellen gallagher e edgar cleijne

Highway Gothic, 2017-2019
Vista da instalação. Cianótipo, filme
70mm e banners de tecido, caixas
de luz de cianotipia, filme 16mm e
projeções de filme em cianótipo, som

Vivemos o Antropoceno – no senso comum, período compreendido como uma nova era geológica sobredeterminada pela ação humana. Mas torna-se necessário refletir sobre esse conceito, que é incerto e não designa apenas um momento geológico nem se refere ao humano genérico. Assim, é fundamental reconhecer as estruturas da supremacia masculina branca como parte das transformações predatórias e aceleradas da geobiosfera, contestar sua essência, que mantém a figura humana no centro da cena em detrimento



das relações interespecíes. Assim, é essencial vivenciar as obras de Ellen Gallagher e Edgar Cleijne que, em meio às violências raciais e ambientais, fazem cruzar ficções e realidades com pântanos, oceanos e ícones e símbolos racializados, levando à construção de outras paisagens políticas e poéticas para perceber e narrar o mundo multiespecíes.

Pois é na água e no mar que Gallagher e Cleijne se ancoram. A artista nasceu em Rhode Island, Estados Unidos, e vive entre o Brooklyn, Nova York, e Roterdã, Holanda – cidades com um papel relevante no comércio transatlântico de escravizados. Desde 2024, ela divide o trabalho com o holandês Cleijne. Juntas, assinam a instalação multimídia *Highway Gothic* (2017), seguida dos trabalhos pictóricos de Gallagher *Watery Ecstatic* [Êxtase aquoso] (2007, 2017 e 2021), *Morphia* (2008 e 2012) e *Ecstatic Draught of Fishes* [O caldo extasiante dos peixes] (2019 e 2021). Essas obras tensionam questões acerca do legado do colonialismo, dos impactos ecológicos, dos deslocamentos negros e dos paradigmas da arte eurocêntrica em um processo que envolve o afrofabular¹ e o afrofuturismo combinados a pinturas, ciano-

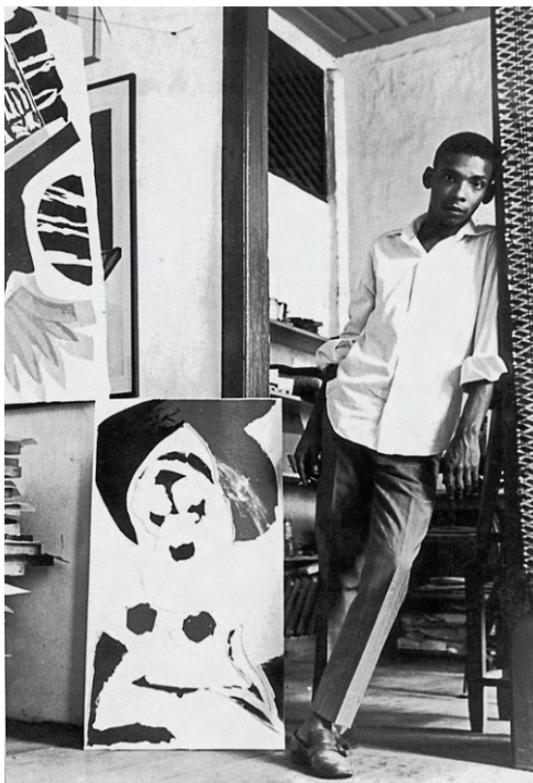
tipias, instalações fílmicas e sonoras (a música é mnemônica e contracultural) e obras teóricas da diáspora africana, como o *Atlântico negro*, do escritor Paul Gilroy.² Por meio de estéticas aquáticas, Gallagher e Cleijne propõem uma imersão nas profundezas dos oceanos em um diálogo com as criaturas marinhas, biomórficas, histórias/estórias e mitos que habitam essas profundezas. É importante salientar que, como um lugar de esquecimento, o mar traz consigo apagamentos que expressam narrativas coloniais expansionistas. Desse modo, em suas obras, em devir, es artistas imaginam a vida após a morte do tráfico atlântico.

barbara copque

esta participação é apoiada por:
Mondriaan Fund.

emanoel araujo

Emanoel Araujo (1940-2022) foi um artista e curador brasileiro, conhecido por suas inúmeras contribuições para o fortalecimento da história e da arte afro-brasileira. De família de ourives, Araujo teve uma formação diversificada, aprendeu técnicas de marcenaria, o que o levou a apurar, dentre outros aspectos formais e estéticos, sua prática como gravurista e escultor.



Emanoel Araujo no ateliê da
ladeira do Desterro, Salvador,
sem data

Araujo iniciou sua carreira em Santo Amaro (BA) como tipógrafo e desenvolveu habilidades em gravura e escultura, explorando, ao longo de sua trajetória artística, a abstração geométrica. Como escultor, Araujo atentava à seleção dos materiais, incorporando elementos das culturas ameríndias, africanas e afro-brasileiras a suas obras. Suas esculturas frequentemente aludem a navios, a máscaras e a representações simbólicas da cosmogonia das religiões de matriz africana e afro-brasileira.

Na obra exposta na 35ª Bienal, um monumental relevo, é possível constatar o modo como o artista constrói ritmo e movimento, criando peças que transmitem dinamismo visual e sensação de fluidez marcantes. A cor também desempenha um papel fundamental em seu trabalho; Araujo utilizava cores vibrantes e contrastantes que conferiam vitalidade e impacto a suas esculturas – características formais que ajudam a definir a estética e a identidade de seu trabalho.

Embora o conceito de *riscadura brasileira* seja associado à obra do artista baiano Rubem Valentim, é possível notar reverberações desse conceito na obra de Araujo,

conforme ele próprio assumia. Suas esculturas frequentemente abordam temas da cultura afro-brasileira, incorporando símbolos e motivos relacionados às tradições e à espiritualidade afrodescendentes.

Além de sua atuação artística, Araujo atuou de modo relevante como curador e gestor cultural. Organizou exposições no Brasil e no exterior, exibindo obras de artistas africanos e afro-brasileiros, além de ter dirigido o Museu de Arte da Bahia, a Pinacoteca de São Paulo e ter fundado o Museu Afro Brasil. A dedicação de Araujo em promover a arte e a cultura afro-brasileira teve impacto significativo no reconhecimento e na valorização da herança africana nas cenas artísticas brasileira e internacional. Sua influência ajudou a moldar o cenário da arte contemporânea no Brasil e no exterior, tornando-o uma figura inspiradora e influente até hoje.

horrana de kássia santoz

eustáquio neves

A tenacidade de Eustáquio Neves em observar e pesquisar os ritos e as festividades das comunidades negras remanescentes torna-o um notável restaurador de memórias. As séries *Arturos* (1993-1994) e os dípticos *Encomendador de almas* (2006-2007), apresentadas na 35ª Bienal, registram uma visão abrangente do sagrado, da educação hereditária e do cotidiano dessas comunidades.

Graças a seu conhecimento dos processos químicos, adquirido com sua formação técnica, Neves interfere manualmente nos negativos das fotografias, gerando efeitos diversos. É um

Sem título, da série *Arturos*, 1993-1995
Fotografia sobre papel, impressão Fine Art



gesto enigmático, quase lomo-gráfico, que penetra a operação do equipamento e expõe o caráter indeterminável e coreográfico do olhar que as compõem.

No início da década de 1990, Neves realizou a série *Arturos*, retratando um grupo familiar que rememora seu antepassado mais antigo, Artur, no município de Contagem, Minas Gerais. Esse grupo é caracterizado por suas práticas sagradas, baseadas no entrecruzamento do catolicismo com as religiões de matriz africana, durante a celebração da Festa de Nossa Senhora do Rosário, protetora das irmandades negras no Brasil colonial. Na primeira foto, há um grupo de adultos e crianças no centro, todos elegantemente trajados. A segunda foto retrata um homem da guarda, em uma postura ereta e central, e na terceira, “O rei”, enquadrado em busto, veste uma coroa e um manto.

A segunda obra apresentada é da série *Encomendador de almas* e retrata a comunidade quilombola do Ausente ou do Córrego do Ausente, localizada próxima ao município de Milho Verde, na região do Vale do Jequitinhonha. O *encomendador de almas* é uma figura presente nas festividades da Nossa Senhora do Rosário e é respon-

sável pelos cantos de trabalho chamados *vissungos*. Nos dípticos apresentados na Bienal, um deles mostra o sr. Crispim, uma pessoa muito importante na hierarquia do catopê (nome dado às Congadas na região de Minas Gerais), sentado, vestindo uma blusa clara e um manto que cobre os ombros, as mãos unidas sobre as pernas. Ao lado, há uma foto de uma espada usada para abrir caminho para o cortejo de Nossa Senhora do Rosário. No segundo díptico, o sr. Antonio aparece junto à sua casa.

As imagens de Neves desafiam os limites técnicos da fotografia e performaram “uma realidade que não pode ser nomeada”, como mencionou a voz autora da publicação educativa da 35ª Bienal.¹ Os povos remanescentes são uma extensão do quilombismo e, ao reconstituir tempos e personagens em uma memória aparentemente estática, Neves indica um resgate de tradições e de paisagens, como a própria incongruência da construção da memória.

horrana de kássia santoz

flo6x8

Bankia, pulmones y branquias.
Bankia sale a bolsa 2, 2012
Bankia, pulmões e brônquios.
Bankia vai a público 2. Stills do vídeo



Pouco tempo depois da queda da Lehman Brothers, surgiu o coletivo “ativista-artístico-situacionista-performático-folclórico-não-violento” flo6x8 na cidade de Sevilha, Espanha, ocupando temporariamente diversas agências bancárias por meio da dança e do canto flamenco, batendo os calcanhares no chão daqueles que são os responsáveis por tirar o sono e o teto dos cidadãos, cantando para o sistema bancário sua responsabilidade no empobrecimento da população. As filiais do medo e da violência se transformaram, ao menos por um tempo, em espaços de potencial político e artístico para virar a história de cabeça para baixo: “isso não é crise, chama-se capitalismo”.

O vídeo de uma dessas ações, chamado *Flashmob Rumba Rave “banqueiro”* e publicado em dezembro de 2010, espalhou-se pela internet e foi usado para convocar a manifestação contra os cortes sociais que ocorreu em 15 de março de 2011 – um dos muitos precedentes do movimento 15-M¹. flo6x8 antecipou algumas de suas inovações políticas: espontaneidade na ocupação do espaço, transformação radical da narrativa da crise, alegria subversiva e inventiva, abertura e porosidade contagiosas.

flo6x8 consegue se mover na concatenação entre arte e revolução, onde o que importa não é tanto o que pertence a cada campo, mas como seus componentes são coreografados de forma localizada. Suas ações fazem uso do canto e da dança para produzir uma desobediência suave. Elas não utilizam os mecanismos do flamenco para serem vivenciadas passivamente, pois essa é a maneira de manter um grito de indignação por tempo suficiente para transgredir os códigos formais do protesto político e entrar em um novo terreno de incerteza no qual o público começa a duvidar, a prestar atenção, no qual a transgressão penetra de forma muito mais profunda no corpo, até doer.

kike espanña

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Acción Cultural Española (AC/E)
e Embaixada da Espanha no Brasil.

francisco toledo

Conhecido por seus trabalhos feitos em papel, especialmente gravuras e pinturas, Francisco Toledo (1940-2019) navegou por diversas linguagens, como colagem, tapeçaria e cerâmica, sempre mantendo um único olhar: a construção de uma prática artística implicada com as heranças culturais, tradições e políticas de sua comunidade (Oaxaca, no México). Nesse amplo percurso, Toledo, que também era conhecido como

detalhe de **Papalotes de los desaparecidos**, 2014
Pipas dos desaparecidos. Papel chinês e estrutura de junco com fotografias impressas em madeira gravada a laser, 43 peças, 58,2 x 51 cm (cada)



El Maestro – o mestre e professor – investiu intensamente na construção de projetos dedicados à educação e à manutenção das práticas culturais no México, como o Museu de Arte Contemporânea e o Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca.

A obra de Toledo alimenta-se do que o artista experimenta em livros de viagem e em memórias da infância, mas, sobretudo, no que ele observa em seu meio. As cosmologias zapotecas de Juchitán, o legado cultural pré-hispânico e o dinamismo e as atualizações dos costumes tradicionais são algumas, entre muitas, bússolas que guiam a prática de um artista que passou boa parte de sua vida-obra empinando *papalotes* (pipas) como forma de ação política.

Um dos marcos de sua expressão e de seu engajamento social surge em *Papalotes de los desaparecidos* [Pipas dos desaparecidos] (2014) – projeto exposto na 35ª Bienal de São Paulo. Nesse trabalho, as pipas criadas com a colaboração dos frequentadores da Oficina de Arte e Papel de San Agustín Etlá tiveram o desejo de se agregarem aos muitos protestos instaurados no México, desde 2014, quando um grupo de 43 estudantes secundaristas, em sua maioria indígenas, da escola

Normal Rural Raúl Isidro Burgos, com sede em Ayotzinapa, foram sequestrados pela polícia municipal de Iguala, Guerrero.

Quando chega o Dia dos Mortos, soltam-se pipas porque se acredita que as almas descem pelo fio e chegam a terra para se alimentar das oferendas; então, no final da festa, eles voam novamente. Como já haviam procurado os alunos de Ayotzinapa no subsolo e na água, mandamos as pipas procurá-los no céu.¹

Desde 2014, além das muitas vozes que se reuniram deflagrando uma das grandes feridas do México, os rostos dos *normalistas* seguem percorrendo diversos contextos, desejando romper o silêncio instaurado pelas instituições governamentais. Até hoje as famílias dos jovens desaparecidos procuram construir sentidos de justiça, assim como os cortes produzidos no vento pelas pipas de Toledo.

tarcisio almeida

frente

3 de fevereiro

ONDE ESTÃO OS NEGROS?

Campeonato Brasileiro, Corinthians x
Ponte Preta, Estádio Moisés Lucarelli,
Campinas, 14 de agosto de 2005

ZUMBI SOMOS NÓS

Campeonato Brasileiro, Corinthians x
Internacional, Estádio do Pacaembu,
São Paulo, 20 de novembro de 2005



o Brasil pode ser entendido, do ponto de vista da negridade, como um projeto anti-negro. por outro lado, podemos entender a negridade como a prática teimosa y incansável de tentar viver quando não era pra você ter sobrevivido. Zumbi dos Palmares, constantemente retomado no trabalho artístico radical da Frente 3 de Fevereiro, sobretudo em *Zumbi somos nós*, aparece aqui, então, como o mistério que une essas duas formulações, colocando em xeque o Mundo que as produziu. essas duas formulações cruzam com a história da Frente, que surge como uma forma de fazer vingar a morte-vida de Flávio Ferreira Sant'Ana, jovem dentista negro assassinado cruelmente por policiais militares de São Paulo em 2004.

por meio de uma prática que faz cruzar ação direta y estética, transitando entre imagem, música, performance, literatura y uma infinidade de formas, a Frente 3 de Fevereiro elabora práticas artísticas radicais de intervenção social como forma não apenas de denunciar a situação brutal vivida pelas pessoas negras no Brasil, mas de promover a sua imprevisível força de criação y transmutação. para as *coreografias do impossível*, utilizando tecnolo-

gias de *voice cloning y deep fake* contra seus próprios fins, o coletivo cria um complexo ambiente sônico-imagético, reanimando os movimentos, gestos y sons de Dona Marinete Lima (1942-2018), integrante do coletivo y matriarca ancestral. além dessa animação, a videoinstalação conta com arquivos de som y imagens do coletivo, registros de suas intervenções radicais que tanto denunciam o plano de morte quanto maquinam o combinado da vida.

a experiência dessa videoinstalação encruzilha passado-presente, vida-morte, revolta-alegria, como um feitiço tecnológico para fazer vingar a vida preta em sua ingovernável performance de ressurreição infinita.

abigail campos leal

gabriel gentil tukano

Desenho / n. 18, c. 1970
Grafite e caneta esferográfica sobre papel
21 x 29,7 cm



O dedo da criação toca em mim e pulsa. É assim a luz dos Yepá Mahsã, Gente da Terra. Entre os mundos desenham a boca dos tempos em explosões seminais e espirais primordiais. O meu coração escapole e volta a viver. Fita o inverificável, habita o invisível. Tudo acontece no instante agora, entre movido e em arrancos. Corpo, pulsão, fricção, união. É o cosmo acontecendo fértil na saúde da terra.

Aqui o corpo do mundo está em gestação, transmuta-se e atualiza-se em todo e qualquer olhar que espia a presença, a escrita e o desenho do meu parente Gabriel Gentil Tukano (1953-2006). É um aceno que acontece. É um sopro quente. O mormaço da mata fala. Redemoinhos desenham no chão o prenúncio: não existe um metro quadrado sobre nossos pés que não seja criação sagrada de território ancestral. É perpétuo o que se cria em linhas.

Um corpo desenha.

E o traço ocorre quando a luz o revela. Uma luz que anda entre mundos criando outros mundos no centro dos inícios de todos os tempos, dos riscos e dos ritos primeiros. Na próxima luz, os meus olhos alcançarão as mãos do meu parente, pois o ponto é demarcado nos dois mundos, e o

risco do nosso amor é alto, coisa de medicina forte.

Um corpo escreve.

Letras são desenhos amontoados que se transformam em sentidos e corpos, mas, uma vez organizadas a partir do pensamento universalizante do velho mundo, operam um habitar infértil, infante, gasto, venenoso e cadavérico.

Medicina forte não cura corpo que nasce morto.

Gabriel Mira. Desenha a mira. Mira e desenha. Ele é a mira. Seu corpo é o desenho e a continuidade de gestos sonhados aqui e agora, está à vista, está nas visões e nos sopros muito antigos. Continua a desenhar e mirar a ligação dos corpos antepassados que estão no futuro do mundo.

Reverência

São obras vivas!

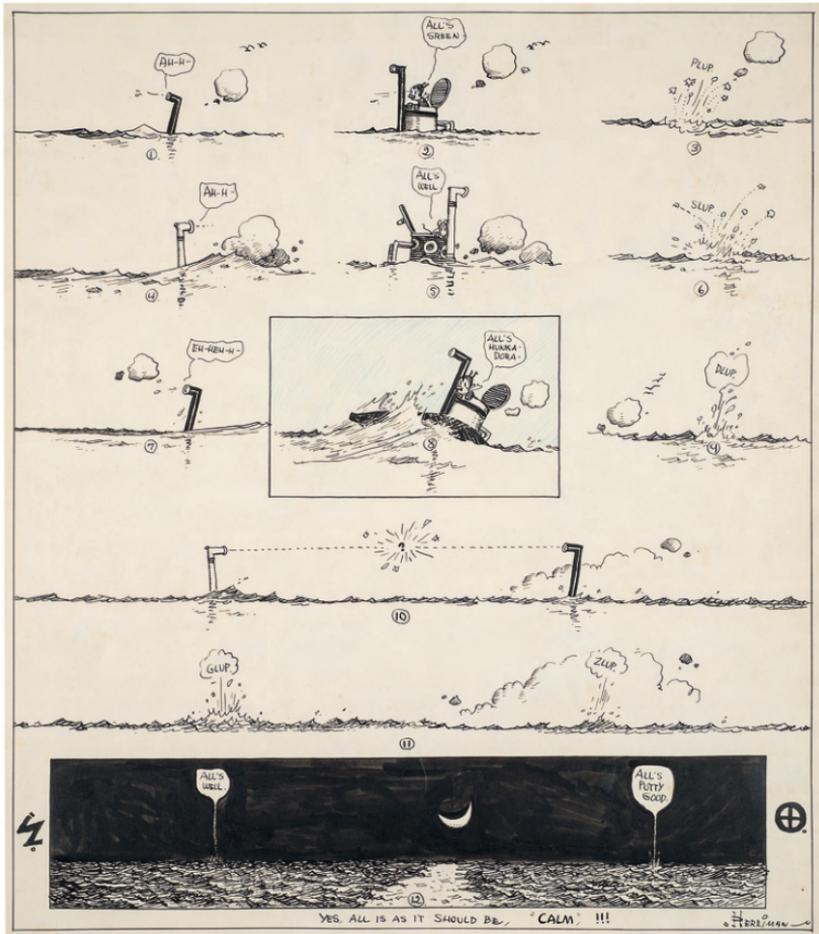
Gabriel Gentil Tukano é o próprio desenho acontecendo entre os mundos.

déba tacana

george herriman

Krazy Kat

Desenho original para página inteira
de jornal, 8 de maio, 1917
Nanquim sobre papel, 55,8 x 48,2 cm



“[...] é apenas uma sombra presa na teia desse carretel mortal. Nós o chamamos ‘gato’, nós o chamamos ‘louco’ [...] Perdoem-no, pois vocês não o entenderão melhor do que nós que estamos deste lado da cerca.”

Com essas palavras, George Herriman (1880-1944) refletiu sobre a condição inescrutável de *Krazy Kat*. Em essência, a influente história em quadrinhos narra as desventuras de *Krazy*, um gato cujo sexo é incerto – a ambiguidade de seu gênero jamais foi esclarecida –, loucamente apaixonado pelo rato Ignatz. Esse amor não é correspondido por Ignatz; suas constantes agressões ao protagonista, no qual atira tijolos na cabeça, são mal interpretadas pelo felino, que as considera declarações de amor. Por sua vez, *Krazy* tem um admirador secreto, o cão policial Offisa Pupp, cuja vigilância constante do rato tem o objetivo de evitar essas agressões e prendê-lo quando as comete.

Tudo em *Krazy Kat* parece querer superar as imposições tradicionais: a inversão de papéis entre o trio principal de personagens, o não binarismo de seu protagonista, a experi-

mentação contínua na composição de suas páginas, as novas formas de linguagem criadas pelo autor etc. Mas o que coloca Herriman em um dos dois lados da cerca? A tensão no enredo de *Krazy Kat* deu origem a uma infinidade de leituras, sendo uma delas a biografia do autor, por meio de sua racialização. Alguns querem ver em *Krazy Kat* uma representação dos conflitos que Herriman enfrenta com relação a sua identidade, como homem mestiço em um mundo totalmente branco, sob as leis segregacionistas de Jim Crow.¹ A ambiguidade, não apenas do gato, mas de toda a série, poderia revelar a dualidade entre ser ou não ser algo, o que se pode extrapolar para questões não apenas de raça, mas de gênero e de classe.

Hoje, a releitura dessas obras permite vislumbrar *Krazy Kat* e George Herriman saltando e se movendo de um lado para o outro da cerca, rompendo os limites desse cercado e lançando os tijolos do rato Ignatz como mísseis para desarmar e desativar hierarquias e identidades.

rafael garcía

traduzido do espanhol por
ana laura borro

geraldine javier

impressão ecológica de folhas
de árvores nativas em tecido
de algodão



Geraldine Javier vive e trabalha na turbulência de uma crise climática em que culpa e extinção andam de mãos dadas. Em suas obras, as reações em geral pessimistas e nostálgicas a uma economia necroespeculativa são abertamente confrontadas com instalações e pinturas que apresentam um mundo automutante de plantas não mais reconhecíveis. Em *Oblivious to Oblivion* [Alheios ao esquecimento] (2017), instalação de grande escala que forma uma ampla nuvem suspensa, as imagens entrelaçadas de vegetais improváveis são penduradas em meio a espelhos. Os reflexos fugazes dos espectadores nesses espelhos insistem em mostrar uma humanidade indiferenciada, desafiando seu antagonismo – profundamente enraizado – com o mundo natural.

Os efeitos visuais resultantes de suas livres composições flutuantes remetem a arranjos cósmicos que se adequam perfeitamente à composição *all over* [que recobre toda a superfície pictórica], típica da pintura moderna. Convidam, assim, a uma experiência imersiva, coerente com a recusa a um engajamento político direto. Como afirmam os títulos de suas obras mais recentes, Javier posiciona-se em meio a incertezas. Oscilando entre esperança

e desespero, sua obra apoia-se em um horizonte de reparações. Ainda que tenha se definido como uma artista que não aborda temas políticos, a impressão geral de seus trabalhos é de uma prática afirmativa, que evita o lamento e a queixa.

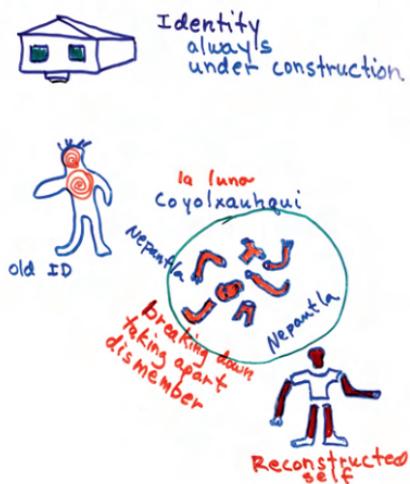
Diante de processos de degradação, poluição e extinção, *The Creatures in Search of Their Species* [As criaturas à procura de suas espécies] (2012) afirmam-se como uma matriz de seres transformadores. Em vez de apresentarem um mundo morto, fixo e perdido – caso do pensamento catastrófico e retrospectivo –, essas obras trazem à luz a gramática para o enfrentamento de um futuro regenerativo. Ao destino de destruição Javier contrapõe uma política do cuidado, que não tem similaridade com as formas políticas do passado. Enquanto suas pinturas derivam de uma prática individual, suas instalações envolvem uma atividade comunal que revela sensibilidades singulares no tratamento dos materiais, expressão da interdependência de formas de vida e cooperação intergeracional.

carles guerra

traduzido do inglês por gabriel bogossian

gloria anzaldúa

A importância da obra de Gloria Anzaldúa (1942-2004) se encontra na radicalidade de suas contribuições para o pensamento crítico dos estudos decoloniais, feministas e da sexualidade, sobretudo ao incluir a geografia como categoria de diferença social. Professora, escritora e ativista, Anzaldúa denuncia e questiona as violências às quais estão submetidas as pessoas que nasceram e habitam territórios



"Transparencies for Gigs",
drawing 13, sem data
"Transparências para
apresentações", desenho 13.
Tinta sobre papel, 21,6 × 27,9 cm

e culturas de fronteira, sobretudo mulheres “de cor”¹ do terceiro mundo. A fronteira de que Anzaldúa trata é aquela que divide os Estados Unidos e o México, atual estado do Texas, faixa que foi “comprada” pelos Estados Unidos em 1848, por meio do Tratado Guadalupe Hidalgo. Nascida nesse contexto, a autora articula a fronteira como espaço geográfico em disputa e como metáfora para a experiência social das pessoas que cotidianamente são pressionadas a escolher uma identidade única, mesmo que suas realidades sejam constituídas pelo encontro entre culturas.

Exposto na 35ª Bienal de São Paulo, um dos desenhos por meio dos quais Anzaldúa elabora sua teoria em forma de imagem apresenta uma serpente roxa e sinuosa com uma enorme boca a morder uma maçã. Abaixo do desenho, escrita em vermelho, a frase: “O proibido”. De imediato o desenho remete à cena com a serpente mais conhecida na história cristã ocidental. No entanto, aqui o fruto proibido invoca não o signo de repulsa e do temor cristão, mas o mais importante signo da América pré colombiana, a serpente que para Anzaldúa é “o símbolo do obscuro impulso sexual,

o ctônico (o inframundo), o feminino, o movimento sinuoso da sexualidade, da criatividade, a base de toda energia e de toda vida”.² A escolha por formular o pensar em visualidades tem origem *mexica*, cultura indígena ancestral de Anzaldúa e referência epistemológica, que “não separava o artístico do funcional, o sagrado do secular, a arte da vida cotidiana”.³

Enquanto escrevo este texto, me deparo com a notícia⁴ de que os agentes de imigração dos Estados Unidos são orientados a atirar ao rio bebês e crianças imigrantes encontrados na fronteira do Texas com o México. Enquanto as políticas de vigilância e de genocídio ora criam, ora reencenam modos de manter a violência e o terror, as obras de Anzaldúa permanecem evocadas, atualizadas e em performance, nos lembrando de que “a guerra de independência é uma constante”.⁵

maria luiza meneses

grupo de investigación en arte y política (giap)

Natalia Arcos Salvo
**La danza del trabajo colectivo del maíz.
Bases de apoyo del Ejército Zapatista de
Liberación Nacional, 2016**
*A dança do trabalho coletivo do milho.
Bases de apoio do Exército Zapatista de
Libertação Nacional. Fotografia digital*

O Grupo de Investigación en Arte y Política (GIAP) [Grupo de Pesquisa sobre Arte e Política] foi fundado em 2013 no México pela teórica e curadora chilena Natalia Arcos Salvo e pelo sociólogo italiano Alessandro Zagato. O grupo produz publicações, exposições e palestras sobre estética e autonomia, e desde 2017 também organiza residências para artistas e acadêmicos em Chiapas.

O interesse do grupo reside na poética que surge dos movimentos sociais com raízes indígenas. Essa pesquisa militante concentrou-se nos dispositivos que constituem a implantação estética do Exército Zapatista de Libertação Nacional, o EZLN, um *corpus* que é interpretado como



um elemento central tanto da ética e da estrutura política zapatista quanto da ação autônoma de suas comunidades.

O EZLN é um movimento guerrilheiro indígena de alto impacto global que, em profunda consonância com usos e costumes ancestrais, define comunitariamente a originalidade que o caracteriza: porta-vozes, comunicados, roupas, ações, palavras e obras de arte configuram um imaginário que funciona como uma *arma de sedução em massa*.

No zapatismo, a estética e a poética desempenham um papel orgânico dentro da política revolucionária do movimento. Um exemplo maravilhoso dessa fusão é a grande performance em massa que ocorreu em 21 de dezembro de 2012, quando os zapatistas mobilizaram 45 mil de seus membros, ocupando de surpresa e pacificamente as mesmas cidades de Chiapas que haviam tomado à força em 1994. Esse evento encenado marcou o reaparecimento do EZLN na esfera da mídia,¹ com a intenção de mostrar a definição ampla de sua autonomia. Isso aconteceu no mesmo dia proclamado pela mídia como o dia do “fim do mundo”, de acordo com o calendário maia. Mas, com essa coreografia, os zapatistas

anunciaram nesse momento o início de uma nova era para os povos oprimidos.²

Agora, o GIAP traz pela primeira vez – não só ao Brasil, mas também à América do Sul – outras artes zapatistas que narrram seus processos de resistência e disseminam a prática da autonomia, tendo como centro os Caracoles, os Conselhos de Bom Governo e toda a construção desse outro mundo possível: bordados, pinturas, danças e ações milicianas. Porque nas montanhas do sudeste mexicano as baleias estão dançando há muito tempo.³

natalia arcos salvo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

guadalupe maravilla

Na atualidade, uma das narrativas da América Latina é a da problemática das migrações. A mais conhecida, sem dúvida, é a do México, como um país de migrantes que se deslocam sem documentação e dos encontros e dos mal-entendidos na travessia da fronteira com os Estados Unidos. Como contrapeso, Guadalupe Maravilla conduz nosso olhar para um sul mais profundo e desconhecido, o chamado Triângulo Norte da América Central, formado por Guatemala, Honduras e seu país de origem, El Salvador.

trabalhos em
andamento no ateliê
de Guadalupe Maravilla



Na década de 1980, quando El Salvador se encontrava no auge das guerras de contrainsurgência da região, o trânsito forçado de pessoas que fugiam da violência e buscavam refúgio era particularmente extremo. Maravilla foi uma das muitas crianças que fizeram a viagem para a fronteira sem documentos e sem estar acompanhadas dos pais. Hoje, o artista revisita essa experiência para desenvolver uma abordagem conceitual que alude às somatizações – no sentido mais amplo do termo – do que ele viu e vivenciou nessa travessia. Como uma extraordinária caixa de ressonância, os projetos de Maravilla contam sua história, mas narram também as histórias de milhares de pessoas que foram marcadas por essa vasta cicatriz chamada fronteira.

Como resultado, suas propostas artísticas são performances e colaborações multitudinárias, cenografias sobrecarregadas de gestos, objetos e mecanismos que são instalados como retábulos. Em muitas delas encontramos traços do jogo infantil tradicional conhecido em El Salvador como *Tripa Chuca*, que resulta da união de números com linhas, bem como desenhos retirados de códices e tecidos antigos estampados com histórias pictográficas

que remetem a comunidades pré-colombianas e sua participação na conquista, suas redes de conhecimento, fluxos comerciais e recursos. O conjunto resulta em um mapa de deslocamentos, miscigenação, entrecruzamentos, perseverança e formas de sobrevivência histórica.

No centro dessa jornada épica, Maravilla dispõe esculturas em grande escala intituladas *Disease Throwers* [Lançadores de enfermidades] (2019-em curso). Essas formas estranhas, que têm características orgânicas, são montadas com materiais moldáveis e instrumentos musicais que, com uma vibração específica, geram espaços terapêuticos que convidam à resiliência. As “máquinas de cura” do artista sugerem a abertura de portais para o ancestral e a realização de uma cerimônia sonora que, nesta edição da Bienal, é a possibilidade de celebrar um ritual coletivo para curar traumas e condições do corpo.

rossina cazali

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Y.ES Contemporary.

ibrahim mahama

O trabalho dos alquimistas tem sido muitas vezes rotulado como “magia negra”, uma vez que o termo latino *nigredo* (em português *escuridão*, *negrura*, *negridão*) constitui o primeiro passo do processo alquímico e significa putrefação ou decomposição. Assim, as expressões *magia negra* e *negritude* assumem implicações niilistas.

No entanto, os processos alquímicos da *obra negra* e da *negritude* de Ibrahim Mahama, artista nascido em Gana, abordam o possibilismo e a transmutação da colonialidade. Seja a plantação colonial, seja o salão do parlamento, a ferrovia ou outros elementos do espólio colonialista, os cercos erguidos pela colonialidade são sistemáticos e interligados.

Assim, o trabalho de Mahama vislumbra possibilidades nas condições materiais desses



Parliament of Ghosts, 2019
Parlamento de fantasmas. Red
Clay Studio, Tamale (2019)

recintos e nas habilidades de contar histórias e conectar momentos no tempo ao longo de um arco amplamente estendido: do colonialismo à globalização. Esses momentos entrecruzam-se com questões do trabalho, do extrativismo, da produção, da exploração e da justiça. Os materiais que compõem sua prática são os extraordinários objetos probatórios que revelam sistemas de crise ou de fracasso. No entanto, as transmutações produzidas pelo artista geram condições poéticas de assemblagem, montagem e coletividade.

Em sua instalação *Non-Orientable Nkansa II* [Nkansa não orientável] (2017), Mahama, com vários colaboradores, produziu centenas de “caixas de sapateiro” de madeira, utilizando materiais de sucata encontrados nas cidades de Kumasi e Acra, em Gana, usados para polir e consertar sapatos. Essas caixas continham os utensílios dos *engraxates*, jovens empobrecidos que, para sobreviver, percorrem a cidade diariamente polindo ou limpando sapatos. Mahama reúne e empilha essas centenas de caixas em uma parede de dimensões monumentais, em que cada caixa parece precária, ainda que impossivelmente mantida no lugar.

Parliament of Ghosts
[Parlamento de fantasmas] (2019)

é um conjunto de objetos descartados e perdidos, reunidos para formar o cenário de uma sala parlamentar e lembrar a história da empresa ferroviária de Gana, a Ghana Railway Company. Os objetos presentes nessa obra remetem à história da produção e à crise da industrialização nos territórios coloniais. Entre esses objetos estão assentos de poltronas de vagões de trens abandonados, dormentes de ferrovias que foram desinstalados, documentos governamentais, ferramentas e utensílios de uma oficina de locomotivas, mapas, diários, livros e mobiliário de arquivo.

Em seu último trabalho, Mahama cria um espaço de montagem que dialoga com a obra anterior, *Parliament of Ghosts*, se transmutando para configurar um local de *trabalho coletivo negro*, produção cultural e discurso ao longo da 35ª Bienal de São Paulo. Esse espaço reproduz as arquibancadas feitas de tijolos vermelhos do salão de seu estúdio RED CLAY [Argila vermelha], em Tamale, Gana. Na instalação, também há um conjunto de vasos típicos de Gana e trilhos de ferrovias, remetendo à geografia do norte de seu país, onde seu estúdio se localiza.

mario gooden

igshaan adams

A produção artística de Igshaan Adams consiste em produzir beleza a partir de materiais considerados *sem muito valor*, mas que estão profundamente ligados ao cotidiano das classes populares não brancas que ainda vivem nas chamadas *townships* sul-africanas.¹ Seus trabalhos materializam experimentações por mulheres e homens trabalhadores, a partir da sua agência tensionadora do cotidiano marcado pela segregação racial, desigualdade e pobreza. Linhas urbanas bastante demarcadas fraquejam, envergam, ganham sinuosi-

Kicking Dust, 2022
Chutando poeira. Vista da
instalação, Kunsthalle Zürich (2022)



dade e desafiam linhas retas e rígidas impostas pelo regime do *Apartheid* e suas reminiscências na contemporaneidade.

Bonteheuwel, fundada em 1960, é o local de nascimento e cenário das memórias de infância deste artista que viveu num lar muçulmano e cristão, influenciado por tradições múltiplas. As linhas que dividem rigidamente os dois lados da cidade inspiram *Desire Lines* [Linhas de desejo] (2022), obra que representa os atalhos criados por trabalhadoras e trabalhadores menos favorecidas que desafiam a dureza dos traçados urbanos. A tapeçaria, produção sul-africana tradicional, é a arte através da qual Adams materializa esses caminhos alternativos, rios, estruturas mediante as quais a urbe se (des)organiza.

Essa tapeçaria é composta de objetos ordinários, miçangas coloridas, conchas, búzios, fios de arame, tecidos coloridos firmemente trancados, produzindo imensos tapetes multicoloridos. Além da tapeçaria, outras produções de Adams também demonstram esse esforço das classes trabalhadoras para enfeitar seu cotidiano, e, paradoxalmente, reafirmam e relembram seu lugar social, de alegria ou de dor, de pobreza e de esperança de dias melhores.

É nessa beleza um tanto onírica, que revela sentidos tanto materiais quanto estéticos, que o artista protagoniza a agência das classes populares. Desses materiais empobrecidos – vistos como *sem valor*, comuns, que, se trouxessem vestígios da vida das elites seriam considerados relíquias, peças de museu –, Adams compõe flores, poeiras no ar resultantes de pessoas que dançam e se vestem com tecidos ecumênicos inspirados em objetos sagrados. O doméstico ganha significado sensível e íntimo, ultrapassando a realidade e ganhando formas impensadas, quase impossíveis.

luciana brito

ilze wolff

A “prática do cuidado” é um exercício de recusa que gera consideração, generosidade e convívio em determinadas condições que, de outro modo, seriam representadas como abjetas. A prática do cuidado de Ilze Wolff tem início com o reconhecimento das relações espaciais, seguido de um processo de revelação do inesperado e do *estranhamente familiar* entre os resíduos, detritos, condições esgotadas, recursos exauridos e detalhes e existências negligenciados na vida cotidiana. Esse tipo de cuidado constitui uma recuperação da

criando som no Steinkopf
Community Centre com o
baterista Fernando Damon
e Heinrich Wolff, 2020



história, do indivíduo, das epistemologias e da liberdade que *a priori* se associam à colonização e ao esclarecimento europeus. É uma produção cultural do previamente inimaginável ainda que conhecido, e que produz um tipo de poesia não romantizada, nem fetichizada ou sentimentalista.

No fim da década de 1970, o projeto e a construção do Centro Comunitário de Steinkopf foram encomendados pela empresa anglo-americana de extração de platina, cobre, diamantes, carvão térmico e minério de ferro no território sul-africano. A cidade de Steinkopf, na África do Sul, foi fundada em 1817 pela London Missionary Society como uma missão religiosa dirigida ao povo nativo San, do noroeste do país. A população da cidade, na época da construção do centro comunitário, era de aproximadamente 6 mil pessoas, em sua maioria mulheres e crianças, pois grande parte dos homens vivia e trabalhava nos campos de mineração na província do Cabo Ocidental. “A intenção foi proporcionar um edifício convidativo, que acomodasse todas as necessidades das pessoas e que também abrisse mais opções ambientais para a comunidade. Ele foi projetado

para servir à comunidade e não o contrário.”¹¹ A ironia dessa afirmação e do projeto arquitetônico não se perde no *Hophuis*, de Ilze Wolff, palavra africâner que se traduz em inglês como *hop house* [casa do lúpulo]. No entanto, utilizando narrativa pessoal, música e som, história fotográfica, representações arquitetônicas e elementos da ecologia natural do local, a instalação de Wolff revela uma “coreografia de cuidado e convívio” que sobrevive às vicissitudes da repressão religiosa, do racismo sistêmico e da exploração e extração econômicas. Wolff revela como esse edifício é testemunha de saberes, memórias e histórias nativas locais de alegria, libertação, apoio mútuo e solidariedade dessas pessoas que usaram o centro como espaço de reunião e local de resistência.

mario gooden

inaicyra falcão



Ayán – Símbolo do Fogo,
sem data

O ser histórico e artístico de Inaicyra Falcão poderia constituir a transgressão de conceitos, como erudito, lírico ou do que é aceito como *possível*. Sua ancestralidade, como motor e inspiração, e as coreografias do seu mundo, amplo, transnacional e diaspórico, rompem com a rigidez da academia e da arte. Da voz poética, poderiam surgir outros sons, mas o que brota é um canto ancestral. Solto e liberto, seu corpo exala memórias de movimentos antigos e refinados, repetidos milenarmente no cotidiano humano e das divindades sagradas, o que se pode ainda observar hoje, quando estão na Terra.

Como mostra a arte de Inaicyra, o impossível acontece quando a potência do corpo, da explosão física provocada pela necessidade de movimento, se encontra presente até mesmo nas divindades sagradas. Por isso, para a artista, todo corpo é dotado de memórias, inscrições ancestrais, que se revelam na consciência corporal forjada na tradição. Esse movimento é cultural, memória coletiva, mas, sobretudo, resulta de nossas histórias pessoais e de atravessamentos que habitam os corpos de pessoas negras da diáspora. A liberdade pessoal,

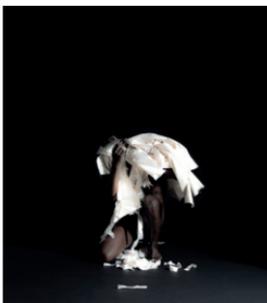
portanto, depende desse corpo estar em movimento.

Dessa perspectiva, a educação seria mais um caminho de autonomia, mas, nesse ponto, por meio da dança. A valorização de cada história individual, o abraçar das memórias conscientes ou adormecidas, fariam parte dessa aprendizagem, que percorre um caminho contrário ao do saber das repetições, do que é considerado harmônico ou erudito. Assim, esse foi o caminho encontrado por Inaicyra para trazer a herança africana para os currículos.

Longe de significar estar presa a um passado estanque, sua percepção de mundo e da arte revela mudança, dinamismo e constante transformação de movimentos e cantos ancestrais. Assim, Inaicyra Falcão se autodefine uma “articuladora de universos”, de mundos multidimensionais, que ela faz se conectarem ao corpo e à voz.

luciana brito

januário jano



Batismo, 2019
Batismo. Edição 1/3 + 2 PA.
Jato de tinta sobre papel
fine art 100% algodão.
50 x 44 x 2 cm (20 peças)

Na instalação *Baptism* [Batismo] (2019), observamos um conjunto de vinte fotografias que mostram Januário Jano despiando-se de uma roupa branca. A imagem do todo chama a atenção pela exuberância. No entanto, na pesquisa dos materiais, qualquer contemplação desinteressada é dissolvida: as roupas brancas são memórias das imposições civilizatórias dos colonizadores portugueses aos angolanos. O tecido, 100% algodão, faz referência aos campos da Baixa do Cassange, onde em 1961 houve o massacre que insuflou a luta pela libertação de Angola. Tal dimensão da violência – sobretudo da resposta a ela – emerge de uma arteficialidade que entende a pesquisa não como uma etapa para se chegar num produto, mas, sim, como a matéria viva à qual o olhar precisa retornar constantemente quando se dispõe a propor outros mundos.

Vídeo, escultura, pintura, fotografia, instalação, costura, ou arte interdisciplinar, se quiserem. É vasto o repertório de linguagens que Jano aciona para pôr em prática suas ideias, assim como é vasto e perturbador o alcance das forças subjacentes a todo fazer artístico como consequência da história e da cultura. São muitas as mídias, as camadas

e os temas em fricção quando se consideram as complexidades do campo das identidades culturais, terreno no qual ele atua para instigar o debate. Desde Luanda, em português, mas também desde a terra dos Ambundu, em Kimbundu – língua Bantu –, ou em inglês desde Londres, onde se formou e se estabeleceu. Os próprios trânsitos biográficos do artista evidenciam as marcas da colonização, tema central em seu trabalho; também por isso, é diante de si mesmo – do espelho, de sua história –, que Jano encontra a matéria-prima que ocasionalmente lhe escapa à própria vida e acaba ecoando nas palavras de uma conterrânea sua: “sobreviver à nossa história é parecido com sobreviver numa cidade implacável” – disse Djaimilia Pereira de Almeida, como poderia ter dito ele.¹

igor de albuquerque

jesús ruiz durand

da série **Reforma Agraria Peruana – Grandes cosas están pasando**, 1970
Reforma agrária peruana – Grandes coisas estão acontecendo.
Impressão offset sobre papel, 100 x 70 cm



Entre 1969 e 1974, Jesús Ruiz Durand produziu uma série de cartazes para divulgar a Reforma Agrária iniciada pelo governo do general Velasco Alvarado no Peru. Sob a noção de *pop achorado* – expressão que significa “rebelde, insolente, sublevado, indignado, vulgar, colérico, insurgente, insubmisso” –, esse estilo gráfico inspirou-se na população indígena que estava rompendo com a submissão escravagista que, durante séculos, fizera das propriedades rurais peruanas e da relação entre os *pongos* e os *gamonales*¹ um viveiro de crueldade.

Através de seu trabalho na Direção de Promoção e Difusão da Reforma Agrária (DPDRA), Ruiz Durand viajou por todo o país, fotografando e conversando com camponeses de língua quíchua que recuperavam suas terras. Desenvolveu uma técnica que consistia em fragmentar a imagem por meio de um processo de solarização (ou efeito *sabbattier*), distribuir cores planas por áreas, enquadrá-las como histórias em quadrinhos e imprimir em offset usando o processo de quadricromia. Ao experimentar com pontos e tramas, ele investiu um contorno de fosforescência, vitalidade e otimismo nos corpos indígenas,

que pareciam sair da sala de espera da história, incinerando as bases simbólicas e materiais da servidão e da expropriação no Peru.

Por meio da estilização de uma antiga ilustração escolar do rosto de Tupac Amaru II, Ruiz Durand desenhou o logotipo da Reforma Agrária, que foi a figura central de dois cartazes, um amarelo e outro azul. Ao eclipsar a silhueta de frente e de perfil, inserindo-a em composições geométricas e reverberações ópticas e cromáticas, Ruiz Durand dinamizou o rosto de um dos líderes da mais feroz insurgência andina do século 18 contra a invasão espanhola, dando-lhe uma fisionomia vibrante que podia sofrer mutações, multiplicar-se e iluminar-se por meio de sobreposições e efeitos de luz. Por meio de uma síntese formal cinética, ele sincronizou o messianismo anticolonial de Tupac Amaru II com a revolução em andamento.

Mas nos contornos ondulados e amarelados que envolvem os corpos dos camponeses exibindo ferramentas ou trabalhando a terra, também é possível ver a luz dos eclipses, sob a qual os habitantes do altiplano “caminham cheios de pressentimentos”, como escreve Arguedas. A Reforma

Agrária, como uma continuação da guerra anticolonial por outros meios, foi e é um instante de perigo. Essa luz cintilante antecipa, em suas sombras, o murmúrio de violência que viria apenas alguns anos depois, com a guerra interna entre o Sendero Luminoso e o Estado peruano. Ela retém a raiva sem fim do pongo, “aquela raiva que arde na semente de seu coração, como um fogo que não se apaga”.²

fernanda carvajal

traduzido do espanhol por
ana laura borro

jorge ribalta

Faute d'argent [Falta de dinheiro] (2016-2020) é o terceiro e último episódio de uma investigação artística e histórica de Jorge Ribalta sobre o período final de Carlos V (1500-1558), rei da Espanha e imperador do Sacro Império Romano-Germânico. Sob seu reinado, a formação de uma ideia de nação correu paralelamente à conquista e à colonização das Índias Ocidentais, herdada na sua condição de neto dos monarcas católicos. A abordagem é dupla: a manifestação de Carlos V como chave interpretativa do mundo ocidental na era da grande recessão econômica que

Seville, Emporium of the Indies (detalhe), da série *Faute d'argent* (Eight Short Pieces), 2016-2020
Sevilha, Empório das Índias, da série *Falta de dinheiro* (Oito pequenas peças).
Impressões sobre papel de gelatina e prata



começou em 2007 e um exercício de revisão e luto do passado colonial espanhol/imperial, resultando em uma coreografia crítica de retorno.

A série se baseia na “ideia documental”, que atravessa todo o trabalho de Ribalta, seja como fotógrafo, teórico-pesquisador ou curador, pois ele argumenta que a fotografia contribui para explicar a complexidade social – as relações de classe e seus conflitos, bem como a relação das subjetividades com a história – e não apenas para representá-la. Em *Faute d'argent*, Ribalta questiona tanto a história da nação espanhola quanto a lógica imperial-financeira do capitalismo desde o início da Idade Moderna na Europa, que transborda em uma colonialidade do poder. Seu título resume a relação dialética entre o imperador em declínio e seus banqueiros, a saga dos Fugger, ou seja, entre a necessidade e o endividamento que garantiu o status imperial no século 16, em detrimento de Castilla, a nação, e das Índias, transformadas em meros instrumentos de uma política colonial extrativista. Sem metáforas, o episódio é uma tragicomédia composta por 76 fotografias – ritmadas por notas e citações nas margens – que rastreia os nomes e a geografia sobre os quais o Império Habsburgo e a nação

espanhola foram construídos, a fim de submetê-los a uma crítica contra a corrente dos desconfortos herdados. Assim, a fotografia atua como um contradiscurso na revisão de um dos mitos fundadores do Império Espanhol e é um instrumento para questionar a modernidade europeia a partir da perspectiva da colonialidade na América. Nesse sentido, a série busca o espectro desses banqueiros hoje no eixo geográfico Augsburg – Sevilha – México, em suas ruas, capelas e igrejas, museus, bibliotecas, minas e oficinas, que são uma transcrição do ouro, da prata e do chocolate transformados em moedas, lingotes e grãos.

rocío robles tardío

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Acción Cultural Española (AC/E) e Embaixada da Espanha no Brasil, e realizada em parceria com Institut Ramon Llull.

josé guadalupe posada

**Calavera oaxaqueña, calaveras
rotas y garbanceras, sem data**
*Caveira de Oaxaca, caveiras
fraturadas e caveiras Garbanceras.*
Zincografia, 14,6 x 25,5 cm



Brincar com a morte, de pega-
-pega, pique-esconde ou, para
os mais cerebrais, uma partida
de xadrez. Só para matar o
tempo, nosso coveiro. Mas isso
sem esquecer de levar os mate-
riais necessários para eternizar o
encontro: pedra, papel, tesoura,
lápiz, tintas, buril... No caso de
José Guadalupe Posada (1852-
1913), foi escolhido o instrumen-
tal da litografia, pois somente
assim suas gravuras poderiam
viralizar em impressões, reim-
pressões e reapropriações que
se repetem diante dos olhos dos
vivos. Um *memento mori* coral
– trabalhos ecoando em latim
a litania do “lembre-se de que
você também vai morrer”.

Posada pertence àquele redu-
zido grupo de artistas cujas obras
são automaticamente reconhe-
cíveis, mesmo que se ignore o
nome de quem as assina. Suas
célebres *calaveras* [caveiras
ou esqueletos] retiram energia
das páginas baratas às quais se
destinavam e fazem parte da
história morta-viva do México.
A *Gran calavera eléctrica* (1907),
a *La calavera oaxaqueña* (1900),
a *La calavera revolucionária* (c.
1910) e, sobretudo, a *La calavera
Catrina* (1910/1913) são *memes*
de *memento mori* anteriores à
rede mundial de computadores.
A um só tempo, piada e refle-
xão filosófica, festa da morte e

resistência cultural à coloniza-
ção. Interessado em produzir na
tradição do que se convencionou
chamar de arte popular – cate-
goria questionável e ambígua –,
o alcance de Posada estendeu-se
aos analfabetos (a maioria da
população à época) e recrudescu
ao longo do século 20 em um
contexto de valorização das cul-
turas indígenas, pré-colombianas
e contemporâneas.

Ele produziu caricaturas e
ilustrações para diversos perió-
dicos em circulação durante
o tumultuado final de século
19 até 1913, quando morreu no
anonimato. Publicou em muitos
jornais pró-classe trabalhadora,
mas sua filiação aos ideais
revolucionários não é ponto
pacífico. No entanto, resta uma
constante inegável em sua verve
satírica: ridicularizar a burguesia
que se nutre da exploração do
povo. Fato presente nas linhas
que vão da fase *costumbrista* às
produções tardias, que culmi-
nam no chapelão sobre o esque-
leto da socialite *Catrina*.

igor de albuquerque

juan van der hamen y león



**Retrato de Doña Catalina
de Erauso. La monja
alferez, c. 1625**
*Retrato de Dona Catalina
de Erauso. A freira alferes.*
Óleo sobre tela, 57 x 46 cm

Entre 1625 e 1628, depois de ser absolvido pelo papa e pouco antes de embarcar em sua viagem de volta para a chamada Nova Espanha, Antonio de Erauso foi imortalizado por Juan van der Hamen y León (1596-1631) no *Retrato de Doña Catalina de Erauso. La monja alferes* [Retrato de Dona Catalina de Erauso. A freira alferes].

Erauso, também conhecido como “a freira alferes”, nasceu como mulher em 1592 e desafiou padrões de gênero no século 17. Até não muito tempo atrás, muitos estudiosos do período, provavelmente influenciados pela leitura da biografia de Erauso, consideravam a pintura como parte da tendência barroca de representar “o monstruoso”. Essa tendência, que deu origem a um gênero inteiro por si só, formou um amálgama no qual se incluíam tanto os corpos fora da norma quanto as identidades sem uma definição preestabelecida.

No entanto, embora imagens desse tipo tenham sido particularmente abundantes no contexto espanhol na primeira metade do século 17, o *Retrato de Doña Catalina de Erauso* parece questioná-las com base em sua própria excepcionalidade. A particularidade da obra faz ainda mais sentido se

considerarmos que a escrita a seu redor – aquela que estabelece uma clara dissonância entre imagem e texto, razão pela qual essa *anomalía* foi explicada – foi um acréscimo posterior.

Ao espelhar as convenções de representação do “masculino” de sua época, a composição do personagem feita por Van der Hamen involuntariamente contraria o título póstumo da pintura. Vestindo trajes militares e sustentando um olhar firme, a imagem do alferes adere inequivocamente ao regime dominante de visibilidade da era colonial, com todos os seus ditames de gênero, sexualidade, raça e classe.

Essa constelação de interpretações, de apêndices visuais e discursivos, foi recuperada por Cabello/Carceller. Na exposição *Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans* [Uma voz para Erauso. Epílogo para um tempo trans] (2021-2022), a obra mostra novamente seu caráter mutável e excepcional e, entre o passado e o presente, confirma a performatividade inerente a todo retrato, toda história e toda construção de identidade.

beatriz martínez hijazo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

judith scott

Sem título, 1993
Tecido e objetos encontrados,
91,4 x 50,8 x 25,4 cm



Judith Scott (1943-2005) realizou suas primeiras esculturas em 1988. Embora as formas de seus trabalhos tenham se tornado mais complexas ao longo do tempo, todas elas compartilhavam um princípio semelhante: uma estrutura central de objetos encontrados, envoltos em um entrelaçado de fios deovelos de lã, de tiras de tecidos fibras e outros elementos do cotidiano.

Por vezes, suas composições coloridas são estruturas abertas, que revelam o número infinito de extensões de materiais subjacentes em seu interior. Em outros momentos, os fios estão entrelaçados em estruturas compactas e labirínticas, e suas *entranhas* só podem ser reveladas mediante processos radiográficos.

Em mais de uma década e meia de produção incansável, a artista jamais deu título às suas obras. Não indicou como esses trabalhos deveriam ser exibidos e sequer registrou seus pensamentos sobre seu trabalho artístico. Na ausência de uma narrativa, quando Scott começou a atrair a atenção da crítica, uma série de rótulos e tentativas de interpretação gravitou em torno de seus trabalhos. Muitas desses indícios se apoiaram no que estava para além do

entorno artístico, recorrendo à sua biografia incerta ou à redução de sua prática a classificações preconcebidas.

No entanto, precisamente por serem inescrutáveis, suas obras – que permeiam o mágico e o cotidiano, o visível e o oculto – resistem à classificação. Estão inscritas no enigma, naquelas *coreografias impossíveis* que escapam da rigidez do unívoco e nos lembram que o significado de um objeto artístico sempre permanece inacabado e incompleto: irreduzível a determinado discurso, determinada imaginação ou sistema de mediação.

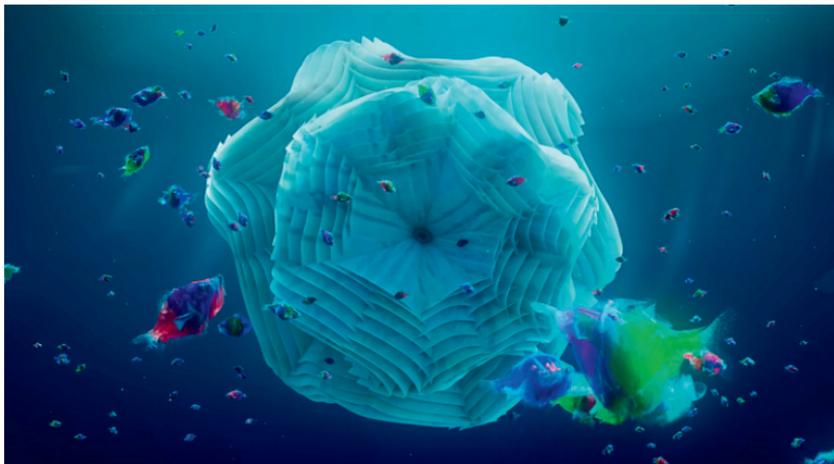
beatriz martínez hijazo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

julien creuzet

Poética da relação, obra do pensador martinicano Édouard Glissant, se inicia com “A barca aberta”, um texto curto mas denso, ao qual retornei muitas vezes desde que o encontrei há cerca de quinze anos. O ensaio termina com o seguinte trecho: “está, à frente da proa doravante comum, esse rumor ainda, nuvem ou chuva ou fumaça tranquila. Nós nos conhecemos na multidão, no desconhecido que não aterroriza. Nós gritamos o grito da poesia. Nossas barcas estão abertas, nós as navegamos em nome de todos”.¹ Para mim, a obra de

ZUMBI ZUMBI ETERNO, 2023
Still do vídeo. Vídeo, cor, som



Julien Creuzet é uma escancarada, confusa e excitante barca aberta. Entrar em uma das instalações de Creuzet é dominar-se por cores, texturas e linhas – fios felpudos, plásticos neon, redes de pescadores, metais brilhantes, líquidos coloridos não identificados dentro de garrafas suspensas exatamente assim, entre outros elementos. É um assalto, é assustador em sua indecifrababilidade e cintilante em sua sensualidade. É mais um poema do que um ensaio; não há figuras sólidas, apenas contornos de coisas. Onde os objetos são decifráveis, como em seus vídeos, eles se reúnem em combinações inusitadas, rebatendo uns nos outros, alterando seus significados, associações surgindo e lembrando a “sopa de signos” de Benitez-Rojo.²

Tudo isso é deliberado, obviamente. Creuzet está comprometido com uma cadeia interminável de referência que invoca “a multidão” do pensamento e da experiência pan-africanista. Seu trabalho nos lembra que muito é compartilhado pela diáspora africana, mas muito não é. O conceito de negritude está relacionado, mas não é o mesmo que o conceito do Black Power. Seria a Mami Wata [Mãe Água] do Haiti, a Mami Wata da Louisiana? Mami

Wata é a Yemayá de Cuba? A lemanjá do Brasil? Seria a River Mumma da Jamaica? Essas recorrentes mulheres surgidas das águas, com sua cauda de peixe, em si mesmas uma espécie de sincretismo, agrupando-se como “nuvem ou chuva ou fumaça tranquila”, gotículas suspensas no ar, ligadas por algo invisível, elusivo, mas inegavelmente perceptível. Creuzet não aceitaria isso de outra maneira. A exigência de transparência é por vezes violenta, porque não se deleitar na opacidade do outro, de si? Afinal, se você pudesse adentrar a instalação de Creuzet e saber exatamente o que ela é, consumindo e digerindo sem maiores consequências, afinal, seria tão bom? Você a sentiria de modo tão profundo? Acho que não. Melhor demorar, vagar, deixar seus pensamentos voltarem-se sobre si mesmos, estabelecer associações livres, dialogar com um amigo. Prazeres além do que você pode imaginar te aguardam.

nicole smythe-johnson

traduzido do inglês por
naia veneranda

esta participação é apoiada por:
Institut français.

kamal aljafari

A Fidai Film, 2023

Um filme Fidai. Still do vídeo



A obra de Kamal Aljafari parte da crença e da exploração do poder do cinema de prestar testemunho. Para um artista palestino trabalhando após a Nakba,¹ essa afirmação pode parecer paradoxal. Nas mãos de Israel, o cinema tem constantemente servido como ferramenta de colonização, excluindo os palestinos das representações de suas próprias paisagens e espaços urbanos. Assim, como observa Aljafari, o povo palestino é duplamente desenraizado – na vida real e também no cinema.

Mas nenhuma expropriação jamais é total. Assim como as pessoas, os pixels também resistem. Em *Recollection* [Recordação] (2015), Aljafari se envolveu em um esforço minucioso e brilhante para desfazer o que ele chama de “ocupação cinematográfica”. Ele explorou três décadas de filmes de ficção israelenses produzidos em Jaffa, sua cidade natal, em busca daquilo que os fotografias involuntariamente preservam: a imagem da arquitetura da cidade como foi um dia, e a imagem de muitos palestinos, incluindo seus familiares, que acidentalmente aparecem ao fundo porque, por acaso, passavam ali quando a cena estava sendo filmada. Munido

de uma confiança em imagens de baixa resolução, ele usa a montagem e a manipulação de imagens como ferramentas cinecoreográficas, para trazer esses fantasmas silenciosos ao primeiro plano, fazendo que a representação espectral surja de sua impossibilidade.

Em outros projetos, como *Port of Memory* [Porto da memória] (2010), Aljafari enfoca espaços íntimos e familiares os quais, em uma espécie de tempo suspenso, a repetição de rituais diários aparece como uma maneira de impedir a catástrofe iminente. Em *The Camera of the Dispossessed* [A câmera dos despossuídos] (2023), seu projeto para a Bienal de São Paulo, ele experimenta com o formato da instalação, empregando justaposição, montagem e efeitos visuais para se reapropriar criticamente de imagens históricas saqueadas do Centro de Pesquisa Palestino, em Beirute, em 1982, pelo exército israelense.

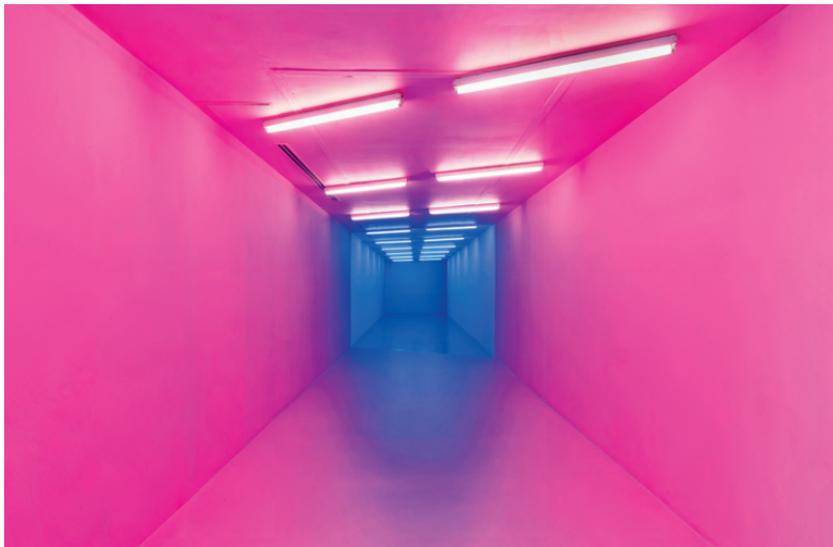
omar berrada

traduzido do inglês
por mariana nacif mendes

kapwani kiwanga

pink-blue, 2017

rosa-azul. Tinta rosa Baker-Miller, tinta branca, luzes brancas fluorescentes, luzes azuis fluorescentes. Vista da instalação, Yuz Museum, Xangai (2018)



o trabalho de Kapwani Kiwanga nos afeta através de sentimentos de confusão. essa afetação não é tanto um método, mas um caminho. por meio de vídeos, sons, performances y instalações, bem como de um estudo profundo, sua arte confunde os fundamentos rígidos do mundo moderno-colonial, sobretudo sua perversa lógica binária. ao abalar a rigidez dessas estruturas, como verdade/ficção, por exemplo, Kiwanga ativa não apenas um trabalho de destituição como descolonização, mas, sobretudo, nos convida a imaginar formas radicalmente outras de conceber y de nos implicar – para recuperar Denise Ferreira da Silva – com o Mundo que somos. um Mundo de permeios, atravessamentos y confusões.

para a 35ª Bienal, Kiwanga traz *pink-blue* [rosa-azul] (2017), concebida a partir de sua pesquisa sobre instituições totais – caso das instituições psiquiátricas y dos presídios – y o impacto da arquitetura e design punitivista sobre nossas carcaças, além da vigilância constante. a instalação traz à tona mecanismos que, na surdina, moldam, regulam y preveem as formas de sociabilidade. assim, a cor rosa, de modo especial a Baker Miller Pink, acalmaria instintos agressivos (reabilitação ou política

de controle?), enquanto o azul (neon), dificultaria a localização das veias, inibindo usuários de drogas injetáveis (prevenção de danos ou aumento de riscos?).

diante desse trabalho y de seus desdobramentos, também podemos atravessar esse caminho de confusão, imaginação y implicação por meio do que nele há de embate contra o tempo colonial, marcado pela linearidade rígida entre passado, presente y futuro, dando lugar a uma complexidade técnica não mais eurocêntrica, através da disposição das cores (azul-rosa, branco) y das formas (entrada-saída, retilíneo-diagonal) em sentido contrário daquele utilizado para cercear y oprimir. talvez aí, quando nós fazemos a passagem rumo a rotas de fuga, inventamos uma nova dança da temporalidade. se nos deixamos desorientar pela passagem de *pink-blue*, numa confusão entre entrada y saída, podemos ainda sentir essa instalação como uma grande y estranha lupa, geométrica, diagonal y colorida, por meio da qual podemos vislumbrar (y fazer parte de) um tempo não linear, adentrando y inventando espaços não mais comandados pela lógica do cativo colonial.

abigail campos leal

katherine dunham

Washerwoman, 1956
Lavadeira. Stills do vídeo



A trajetória singular de Katherine Dunham (1909-2006) como antropóloga e bailarina permitiu imprimir sentidos outros ao corpo negro, fissurou os clichês e imaginários coloniais sobre danças, corpos e contextos de origem africana e respondeu às contingências de seu momento histórico mais amplo.

Ao fomentar a conversa entre a antropologia e a dança de modo tanto insuspeito quanto inovador, etnografando danças do Caribe e da América do Sul com um jogo de corpo vigoroso e pioneiro, fez emergir a antropologia da dança como disciplina, e edificou posteriormente uma técnica de dança e uma escola de formação que hoje são legados fundamentais.

Rigorosa em suas criações e ideias, colocou em relação elementos do balé clássico europeu e as danças rituais caribenhas, construindo uma técnica com linhas, isolamentos e ondulações, além de variedades de tempos e ritmos mais amplos do que as formas de dança de concerto da primeira metade do século 20. Ao apontar semelhanças, deixou igualmente emergirem as diferenças, sem temer as contradições inevitáveis desse movimento, causando surpresa aos olhares eurocêntricos, por

demais convencidos da limitação do corpo dos Outros.

Em seus espetáculos, acendiam-se narrativas diaspóricas ilustrativas de ritualísticas, dramaticidades, espiritualidades e modos da vida cotidiana que eram catalisadores da experiência comunitária. Sua investida nas realidades caribenhas tornou-se uma maneira de estabelecer laços com a memória e a ancestralidade africanas e de retomar arquivos para recriá-los, à luz de uma percepção que questionava os modos coloniais de ver o mundo negro.

Sua articulação com a diáspora negra em termos práticos e conceituais foi de tamanha relevância que pode ter antecipado a própria ideia de Atlântico Negro. Dunham vislumbrava a noção de diáspora africana em sua dimensão intercultural e geográfica, mostrando ainda como o modernismo das danças negras contribuiu para o campo mais expandido da dança.

O trabalho da coreógrafa evidenciava como a dança podia se relacionar às questões que atravessavam a vida social. Em 1950, durante turnê pelo Brasil, sofreu uma ofensa racista no Hotel Alvorada, em São Paulo, que desencadeou intensas discussões no campo das relações raciais, culminando na promul-

gação da Lei Afonso Arinos no país (Lei n. 1.390/1951), que considerava as práticas racistas como contravenção penal. Cabe ressaltar que nessa mesma época a coreógrafa estabeleceu contato com a bailarina brasileira Mercedes Baptista, que posteriormente ingressaria em sua companhia em Nova York.

Dunham, através de suas coreografias e de seus movimentos ao redor do mundo, imaginou e fez circular representações sobre o que pode ser o corpo afro-diaspórico, e com isso disseminou um conhecimento próprio e de toda uma comunidade. Sua visão humanista e seu ativismo contribuíram de maneira multidimensional para os campos das artes, da educação e da luta antirracista, entrelaçando esferas artísticas e acadêmicas de modo pertinente e necessário.

luciane ramos silva

kidlat tahimik

Mais conhecido como cineasta independente, Kidlat Tahimik é autor também de instalações feitas em grande escala. Enormes e complexas, suas cenografias desenvolvem narrativas indígenas que confrontam as narrativas coloniais e imperialistas. Preocupado principalmente com o extermínio e a destruição de



Indio Genius Brazil
Remix, 2023
Índio Gênio Brasil Remix
Colagem digital

figuras mitológicas genuínas, o artista recria, com nuances épicas, os choques entre culturas. As múltiplas histórias e as muitas cenas que ganham forma em suas esculturas de madeira parecem saídas da mente de um roteirista de Hollywood. Por fim, personalidades históricas mesclam-se a personagens fictícias, promovendo um colapso no tempo, nos períodos consolidados e em geografias distantes.

Para a instalação na 35ª Bienal de São Paulo, Tahimik propõe um friso improvável que dispõe, lado a lado, figuras mitológicas ancestrais: Igpupiara (termo tupi que significa *monstro marinho*) e Syokoy (espécie de homem-se-reia), originárias respectivamente de povos indígenas brasileiros e de povos filipinos. Esse é apenas um capítulo da viagem de circunavegação do explorador Fernão de Magalhães, na qual a invasão abre espaço para a necropolítica que se estende para muito além dos seres humanos. Primeiro representadas como monstros, depois exterminadas, as figuras de Igpupiara e Syokoy personificam o assassinato de imaginários tribais, um profundo e implacável genocídio cultural que amplifica sua tragédia com o capitalismo ecocida racial. Helicópteros, motosserras e mísseis num confronto desigual com criaturas

meio humanas, meio animais, em cenas que ecoam parques temáticos interculturais, de algum modo inspirados na lógica das exposições do século 19, organizadas pela empresa colonial.

Ao desorganizar os cronótopos herdados dos discursos modernos, que fizeram do saque e do extrativismo formas legítimas de governo planetário, o artista dispõe em primeiro plano outra sombra da violência. Desfazer as narrativas imperiais por meio da lógica degenerativa das histórias contadas uma e outra vez constrói uma forte contraimagem do progresso. Em um mundo pós-colonial, a capacidade inventiva apoia-se em torções, combinações e mesclas do passado, a despeito das categorias que mantêm separadas formas de vida, construções imaginárias comuns e conhecimento. Desse modo, estabelecer contato com as instalações de Tahimik é como entrar em um ferro-velho legado por todos os regimes imperiais.

carles guerra

traduzido do inglês por gabriel bogossian

leilah weinraub

SHAKEDOWN, 2018
Still do filme; 60'22"



O tempo no filme *SHAKEDOWN* (2018) é um *habitat*, como afirma sua realizadora. Por mais de dez anos, entre 2002 e 2014, Weinraub reuniu um precioso acervo de entrevistas e imagens do clube de *strip-tease* Shakedown, de e para lésbicas negras, em uma Los Angeles à beira da gentrificação e com violentas incursões policiais. Interrompendo a concepção linear e consecutiva ocidental e suscitando temporalidades e espacialidades que entrelaçam passado, presente e futuro, Weinraub apresenta uma obra-pesquisa de 72 minutos *desmontada* em mais quatrocentas horas de filmagens, *flyers* e inúmeras fotografias produzidas quando a artista trabalhava como fotógrafa e *videolady* do clube que dá título ao longa-metragem. O resultado é um filme-experiência, íntimo, ousado e celebrativo da lesbianidade negra afro-americana.

Em 2020, *SHAKEDOWN* se tornou o primeiro filme não pornográfico lançado na plataforma *Pornhub*. O filme, que *remonta* em novas sensibilidades, visualidades e temporalidades as histórias de Ronnie-Ron e das Shakedown Angels – Egypt, Ms Mahogany e Jazmyne –, é um documento no qual se entrecruzam várias camadas, como as indagações

sobre o *que é trabalho?* e sua ligação com o indivíduo e com a privacidade, o dinheiro, o poder, o erótico, a excitação, os afetos, as intimidades, as *personas* performáticas, a ilegalidade, as sexualidades fluidas, as famílias, os conceitos de cinema e de imagem, o tempo e o clube como abrigo e possibilidade de ser. Aos desavisados, *SHAKEDOWN* poderia ser compreendido apenas como um documentário de resistência da cena *underground* de Los Angeles, capital e refúgio queer estadunidense, mas Weinraub resiste à ideia de documentário e o define como sendo “sua própria cápsula”, realizado em determinado momento como um espaço para a curiosidade e a fantasia. Além disso, o que Weinraub fez em *SHAKEDOWN* foi uma obra de arte visceral.

barbara copque

luana vitra

Registro de produção da obra
comissionada pela Fundação Bienal
de São Paulo para a 35ª Bienal



A transmissão de histórias orais é uma das fontes da pesquisa de Luana Vitra. De origem mineira, cresceu ouvindo relatos de parentes que envolvem desde celebrações, saberes e tecnologias afro-diaspóricas, aos traumas do passado escravista da região de Ouro Preto, onde vive sua família. Assunto constante são as histórias que envolvem o legado de séculos de economias extrativistas que ainda promovem a degradação dos ecossistemas locais. Desses relatos, Vitra se recorda de ouvir sobre pessoas escravizadas que costumavam levar canários para o trabalho em minas de ouro. Pássaro de canto incessante e metabolismo acelerado, era utilizado como sentinela. Seus pulmões reagiam em instantes à presença de gases tóxicos emanados pela extração mineral, e seu silêncio era o alerta para que os mineiros abrissem caminhos para escapar daquelas galerias, evitando os perigos de uma intoxicação letal.

A sobrevivência daquelas pessoas significava a morte das aves, evidenciando como o regime escravagista não devastou apenas vidas humanas, mas estendeu seu terror sobre outras espécies.

A narrativa acima é o ponto de partida da obra de Luana

Vitra para a 35ª Bienal de São Paulo. A instalação tem como elemento principal uma série de flechas-patuás preparadas para o desbloqueio de caminhos. Feitas de ferro, material paradigmático e de uso recorrente em seus trabalhos, elas atuam como condutores, apontando para lugares de prosperidade onde a “possibilidade prevalece”. Ao centro da instalação, nota-se que algumas delas estão agrupadas e posicionadas diagonalmente entre si. Para Vitra, essa composição cria um caminho que espacializa os significados e as possibilidades que cada agrupamento carrega. Somam-se à composição do trabalho, cuias de cobre, pássaros banhados em prata e cobre, metais de alto caráter condutivo e pó de anil, substância frequentemente utilizada para limpeza energética.

thiago de paula souza

luiz de abreu

A investigação em dança e em performance conduzida por Luiz de Abreu presentifica o corpo negro em estado de denúncia. Os vídeos que compõem a 35ª Bienal constituem documentos do Brasil entre meados dos anos 1990 e meados dos anos 2000. Neles, o artista enfrenta a experiência de um racismo que resistia à elaboração coletiva e institucional, mas com pungentes efeitos de subjugação racial em níveis econômicos, sociopolíticos e subjetivos. As coreografias presumidas para pessoas negras no contexto do mito da democracia racial são exploradas no trabalho do artista, que entrega seu corpo para respon-

Samba do crioulo doido, 2004
Registro de performance



der aos estereótipos que surgem e confinam o repertório simbólico esperado para as artes negras. O país é a presença que sustenta e conforma as cenas, seja como pano de fundo do cenário em *Black Fashion* [Moda negra] (2006), como bandeira que veste o palco e o artista em *Samba do crioulo doido* (2004), ou mediante temas clássicos da brasilidade que compõem a trilha sonora das obras. Mas, afinal, como dança um corpo negro? E que efeitos e afetos uma pergunta elaborada nesses termos é capaz (ou não) de gerar? Embora o artista relate que não cria com base em gêneros,¹ o riso branco, cisgênero e perverso da plateia afirma comédia, uma vez que é acionado em cenas que poderiam causar profundo desconforto caso o público fosse capaz de reconhecer a tragédia vivida pela negritude. O riso do performer, ao contrário, entra e sai de cena demonstrando a marcação coreográfica; trata-se de uma alegria que revela sua artificialidade, porque é decomposta enquanto gesto, assim como todas as qualidades e movimentos atribuídos ao corpo negro o são. Em *Histórias infantis* (1995), ao performar a travestilidade como experiência na forma de caricatura, Luis

confirma o status de abjeção da vida travesti, e nos diz sobre o limite reduzido, ou nenhum, do efeito de transformação empreendido por gestos artísticos que constroem hipérboles e reenchem a violência colonial e de gênero, escolhas que arriscam, inclusive, contribuir com o estereótipo porque não endereçaram o desmonte do fator estereotipante. Em *Autópsia* (1997), entretanto, o espaço do riso se fecha. Na insuportável reprodução do horror dos relatos de violência narrados em *off*, abre um espaço gregário para solidariedade e para o ritual, retornando, talvez, à memória de uma dimensão litúrgica que sua dança, sem dúvida contemporânea, apreendeu desde os terreiros de umbanda.

cíntia guedes

m'barek bouhchichi

projeto para **Nous sommes ce qui
vous ne voulez pas voir**, 2023
Nós somos aqueles que vocês não
querem ver. Nanquim, grafite e
aquarela sobre papel



A questão da raça é surpreendentemente ausente na produção artística do norte da África. Pelos últimos dez anos, M'barek Bouhchichi vem elaborando formas e métodos para abordá-la. Sua intenção não é tanto confrontar a brutal realidade do racismo antinegri- tude, mas resgatar a substância e os ritmos da vida negra que, para ele, são principalmente aqueles do trabalho artesanal, em especial no sudeste marroquino: as texturas do que as mãos negras produzem, a textura do tempo passado com famílias artesãs, ouvindo suas palavras, vendo suas reitera- ções culturais de gestos ancestrais e sua ética de paciência diante da discriminação.

Para Bouhchichi, esses ceramistas e ferreiros são poetas (no sentido grego do verbo *poiein*, que significa “fazer”). Eles criativamente moldam a matéria e dão vida nova a ela. Com seu modo tátil de testemunhar uma história de racialização, eles desempenham um papel semelhante ao dos poetas orais Amazighs que, uma geração após a outra, têm registrado a vida de suas comunidades em canções e recitações. A poesia é importante para a prática de Bouhchichi. Ele tem prestado especial atenção a M'barek Ben

Zida (1925-1973), poeta-camponês negro que se revoltou contra seu *status* de parceiro de arrendamento no sul do Marrocos. Bouhchichi coleta as palavras em grande parte esquecidas de Ben Zida e as grava em esculturas.

Para a Bienal de São Paulo, Bouhchichi une poesia e cerâmica enquanto transpõe lacunas geográficas que mantêm a diáspora africana dispersa. Inspirado pela obra do ceramista estadunidense escravizado David Drake (c. 1800-1870), ele cria uma série de vasos gravados com versos de poetas negros do norte da África, afro-brasileiros e afro-americanos – como uma partitura para uma dança alternativa de emancipação que elimina as fronteiras nacionais ao encenar debates entre mãos negras de ambos os lados do Atlântico. Com esse trabalho, o artista busca desaprender as hierarquias da arte ocidental, ao mesmo tempo em que aponta para um mundo estruturado, não pela reação à opressão, mas por uma trama ativa e poética de relações entre línguas e geografias.

omar berrada

traduzido do inglês por
mariana nacif mendes

mahku

Acelino Sales Tuin
Nahene Wakame, 2022
Acrilica sobre tela, 163,5 x 260 cm



Desde 2013, quando foi fundado por Isaías Sales (Ibã), Txaná dos cânticos Huni Meka, e seus filhos Acelino, Bane e Maná, o Movimento dos Artistas Huni Kuin vem estabelecendo uma iconografia singular, cujas soluções formais permitem uma rápida identificação. Caracterizadas pela presença de figuras humanas e não humanas, integradas por uma complexa trama gráfica que reflete a estrutura das pinturas corporais ao mesmo tempo que reservam pequenas áreas de cores intensas, a pintura do MAHKU dispensa as codificações ocidentais: renuncia à mimesis, à perspectiva, às regras de proporção e à técnica canônica, para se comprometer unicamente com às forças de miração, experiências de visões estimuladas pela ingestão de ayahuasca durante os rituais de *nixi pae*. As pinturas podem apresentar também traduções de narrativas míticas e histórias ancestrais, descritas nos cânticos rituais, cujo aspecto comum é a presença viva dos entes da natureza e a relação de continuidade entre eles. Resulta desses procedimentos uma combinação de formas e cores, que reacende o problema do movimento em pintura, deslocando-o do terreno da ilustração para o da experiência interior (que Ibã chama de

“arte espiritual”), e procuram dar conta dos diferentes ritmos de narração dos mitos nos cantos.

Na iconografia Huni Kuin, a área de imprecisão entre o sonho e o mito é frequentemente marcada por uma moldura que se adapta ao suporte trabalhado, assegurando a autonomia da história e garantindo sua livre manifestação. No perímetro da miração, não há hierarquias entre os entes representados e a fratura entre abstração e figuração perde todo sentido. O que encontramos é o resultado de uma imagem-processo, realizada por muitas mãos, a partir do diálogo e do aprendizado entre os envolvidos, cujo objetivo final é a cura, tanto de quem a realizou quanto do observador que a acessa, transformando-a em experiência espiritual.

renato menezes

malinche

Lienzo de Tlaxcala, 1552
Desenho policromado sobre papel
de casca de árvore, 65 x 26,5 cm



entre os anos de 1500 e 1529, viveu Malinche, uma Nahuatl que nasceu provavelmente no que hoje chamamos de costa do Golfo do México, y Malinche seria a forma distorcida de Malintzin captada pelo ouvido espanhol, que é apenas mais um dos tantos nomes atribuídos a ela, cujo nome de nascimento é desconhecido.

nos registros oficiais da História, Malinche é conhecida por supostamente ter atuado como tradutora y conselheira de Hernán Cortés na invasão y destruição do Império Asteca (1519-1521).

em *Lienzo de Tlaxcala*¹ depa-ramos com a recriação de um momento histórico cuja violência poética apenas podemos vislumbrar: o brutal encontro entre Tlaxcalanos y Castelhanos. diante dessa imagem misteriosa, somos convocadas a presen-ciar o inominável: o barulho ensurdecedor dos mosquetes, crianças que choram diante do cadáver de seus pais ensanguen-tados, cabanas incendiadas, jovens sendo violentadas por espanhóis, saques, destruição, soldados espanhóis assassinados sem ao menos saber de onde partiu a flecha. mas podemos também nos questionar: que histórias guardam essas man-chas estranhas? ou que aconte-

cimentos imprevisíveis anunciam esses rasgos?

Malintzin foi conhecida por ser uma colaboradora da invasão ibérica. entretanto, podemos questionar: será que ela apenas estava tentando sobreviver ao extermínio que se anunciava? será, ao contrário, que seu trabalho silencioso era de um ataque interno, por meio de sabotagem y contágio? de qualquer forma, suas habilida-des linguísticas notáveis podem nos servir como caminho para ir além da *História*, erodindo a sua linguagem. será que em *Lienzo de Tlaxcala* se encontra criptografada alguma pista? talvez aí estejam contidos elementos para fabularmos um outro tipo de refeitura profética do passado. assim, esse mapa não indica as coordenadas para um país geográfico, mas para *lugares* há muito esque-cidos y que ainda estão para serem imaginados.

abigail campos leal

manuel chavajay

Atilán é o lago que banha as margens de diversos vilarejos no departamento de Sololá, na Guatemala. Protegido por três gigantes vulcões, ele é o produto de uma erupção ocorrida há 84 mil anos. Em suas margens, habitam descendentes dos grupos Caqchiquel e Tzutuhil. Manuel Chavajay, nascido na cidade guatemalteca San Pedro la Laguna, é um desses descendentes.

Como uma extensão desse lugar surpreendente, seu trabalho o explora como um local sagrado, onde sua existência acontece e é tecida com o conhecimento de seus ancestrais. Para os habitantes, Atilán

Oq Ximtalí, 2017/2023
Registro de performance



é um epicentro do turismo e um lugar que contribuiu com a ideia do que constitui o repertório nacional. Mas, para Chavajay, as forças vinculantes que surgem da experiência de pertencer a esse lugar são superiores a qualquer clichê. Em sua performance em vídeo *Oq Ximtali* (2017/2023), pode-se observar isso. Esse projeto é o registro de uma ação comunitária, surgida da preocupação do artista com esse local e do convite a um grupo de pescadores para que amarrassem seus barcos tradicionais – conhecidos como *cayucos* – enquanto remavam nas águas translúcidas do lago. A imagem, registrada por um drone, é um círculo quase perfeito dos vinte barcos que carregam vários recursos e objetos simbólicos. As embarcações fluem com as correntezas da água ou exercem forças opostas.

No final da ação, o artista sugeriu aos participantes que poderiam se desamarrar, movendo-se de acordo com sua vontade ou coordenando-se para retornar juntos à margem, o que gerou um momento de confusão. A expressão *Oq Ximtali*, na língua tzutuhil, significa “eles nos amarraram” ou “nós estamos amarrados”. Essa ação explora ou recupera

a dinâmica da comunidade que está se desarticulando e desaparecendo em razão da interferência de culturas opostas. No trabalho de Chavajay, sempre se encontram reflexos de um intenso senso de dor histórica que se alterna ao senso de esperança; certo medo que surge com a resiliência; a força do trabalho na terra e na água funde-se ao grande senso de vulnerabilidade. Em uma poética excepcional, *Oq Ximtali* sugere esse sentimento recorrente de impossibilidade que se tornou uma característica proeminente do presente e que ameaça o equilíbrio das comunidades, das relações humanas e interespecies.

rossina cazali

traduzido do espanhol por
ana laura borro

marilyn boror bor



Monumento vivo, 2021
Registro de performance, Bienal
Sur, Ciudad de Guatemala (2021)

Para a Bienal de São Paulo, a artista de origem Maya-Caqchiquel Marilyn Boror Bor apresenta dois projetos que exploram seu compromisso com a visão contraetnográfica e com a desarticulação de formas de colonialidade. Seguindo os modelos do monumento europeu e da museografia etnográfica, os objetos e as ações de Bor modificam as percepções hegemônicas e o escrutínio de um público condicionado por estereótipos e por preconceitos.

Monumento vivo (2023) é uma ação na qual o corpo da artista, vestido com o traje maia, é disposto em uma base na qual suas pernas ficam momentaneamente presas no cimento. *Nos quitaron la montaña, nos devolvieron cemento* [Tiraram a montanha de nós, nos devolveram cimento] (2022) consiste em uma série de objetos tradicionais produzidos com cimento. Simulando breves ficções, Boror Bor substitui o milho da comida pelo cimento, a argila dos potes pelo peso desse outro material, por meio do qual a alma (*cux*, na língua caqchiquel) e o valor simbólico originais dos objetos vão se perdendo. Ambas as obras constituem uma resposta aos debates sobre o modelo de desenvolvimento econômico na Guatemala e o extrativismo

feroz que afeta tantas pessoas no continente e, em particular, em San Juan Sacatepéquez, cidade onde a artista nasceu. Tanto o monumento quanto os objetos configuram um ato de enunciação dos conflitos gerados pela implementação de uma indústria que literalmente recobre de pó de cimento os campos férteis, as fontes de água e todos os recursos vivos dessa região.

Não existe a palavra *arte* entre os povos nativos. O uso de elementos ocidentais associados ao mundo da arte é uma estratégia para revelar a situação difícil, mas também para resgatar a presença e a reverberação dos referentes originais. A intenção de Boror Bor é tirar proveito de certas características dessas linguagens totalizantes, institucionalizadas e acadêmicas para dismantelar os lugares-comuns que o multiculturalismo proporcionou. Como artista indígena contemporânea, seu desejo é resgatar cosmogonias que foram invisibilizadas e fragmentadas ao longo dos séculos.

rossina cazali

traduzido do espanhol por
ana laura borro

marlon
riggs

Tongues Untied, 1989
Línguas desatadas.
Still do filme; 55'



Desde que passou por uma reavaliação por meio do trabalho de pesquisadores, curadores e distribuidores,¹ os filmes de Marlon Riggs (1957-1994) têm sido frequentemente reverenciados pelo conteúdo e pelo potencial de identificação que geram. Proponho, contudo, que destaquemos sua obra como integrante de uma história das formas nas artes, em especial no cinema.

O cinema de Riggs é da ordem do antissilêncio e, como tal, promove a valorização do expressar-se. Voz e ritmo constituem as principais estratégias formais de sua obra. Não representa um acaso que a poesia, com suas infinitas possibilidades de arranjos sonoros e elípticos, representa um traço inconfundível de seus filmes.

Tongues Untied [Línguas desatadas] (1989) inaugura a fase mais inventiva da carreira de Riggs e reúne os traços estilísticos que costumamos associar à sua obra. Como muitos de seus filmes subsequentes, *Tongues Untied* transita do radicalmente pessoal – avizinhandose, assim, de um confessionário – ao indubitavelmente coletivo – enamorandose, portanto, da polifonia.

Falar de Riggs é também reconhecer que o paradigma da

política dos autores na análise fílmica – ou seja, atribuir o que emana da *mise en scène* quase exclusivamente ao diretor – impõe limites. Para melhor compreendê-lo, seria útil observá-lo como um criador em interlocução com uma coletividade de indivíduos artisticamente brilhantes e intelectualmente rigorosos: ativistas negros-gays, intelectuais do feminismo negro e poetas, como Essex Hemphill.

As realizações de Riggs empenharam-se para que homens negros-gays tanto fizessem parte da experiência negra como da americanidade. Investidos de uma reconciliação de identidades, seus filmes buscaram o acerto de contas rumo a uma redenção possível junto a três identidades estruturantes: negro, estadunidense e gay.

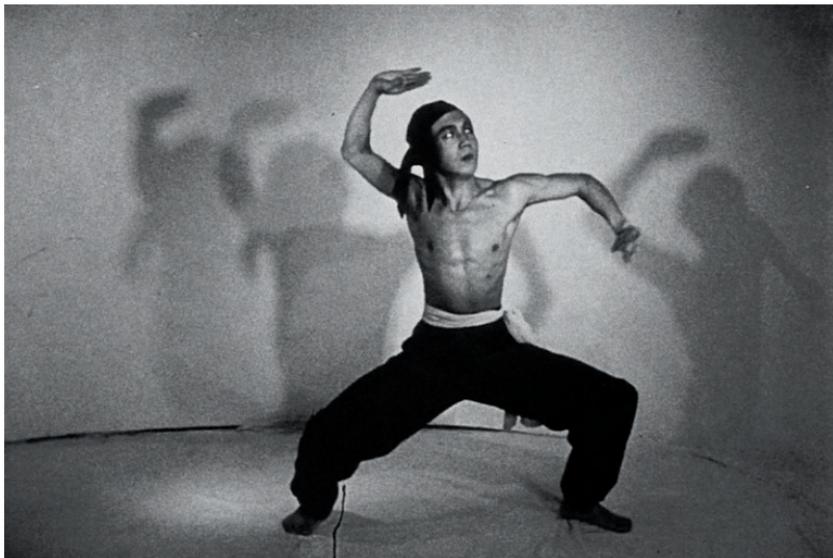
Em *Tongues Untied*, Riggs postula essa reconciliação assertiva como projeto estético e político.

heitor augusto

maya deren

A principal contribuição de Maya Deren (1917-1961) para a coreografia é considerar a própria câmera como parte integrante da realidade dinâmica da dança. A câmera não é apenas um instrumento para registrar um evento cênico diante do qual é colocada, mas para ela mesma dançar em uma estrutura holística. E com a câmera, quem a segura. Maya se interessa pela dança pela sua afinidade com a poesia e sua produção não literal de significado; a fluidez inatingível do movimento é consistente com a ideia do cinema como uma arte do tempo, não da representação. Para ela, a arte é a produ-

Meditation on Violence, 1948
Meditação sobre a violência.
Still do filme. Filme digital HD,
preto e branco, som (do original
em 16mm); 12"25"



ção formal de uma realidade e experiência autônomas. Em suas próprias performances, Maya mergulha nessa realidade, que não é dada, mas construída por meio de recursos técnicos com os quais nunca deixa de experimentar: montagem invisível, *slow motion*, quadros congelados, uso de diferentes lentes, inversão de movimento, dissociação de imagem e som. É essa dupla experiência, de atuar e fazer, de estar dentro e fora, no trabalho técnico e na criação poética, no mundo material e no transcendente, que se revela em *Meditation on Violence* [Meditação sobre a violência] (1948). Esse filme é o inverso dos rituais de possessão que tanto a fascinaram (e que ela mesma praticou) no Haiti. Em contraste com esses rituais, a dança mostrada aqui é um exercício de autocontrole, que a câmera compartilha, assumindo a própria gravidade do dançarino, aquela aparente leveza que só é alcançada por meio do treinamento e da inteligência do corpo. O resultado é um filme que pode ser considerado perfeito em sua construção formal. Perfeito em sua precariedade: um conjunto de papel fotográfico e um manuseio hábil da edição nos permitem transcender o plano de Maya e

a singularidade de Chao-Li Chi para produzir um movimento circular e infinito, a forma perfeita que contém todas as formas. A despersonalização do dançarino e da câmera é tocada pelo abandono típico dos rituais de posse, mas aqui a violência é contida, silenciada, não para negá-la, mas precisamente para mostrá-la à distância, em sua contiguidade com a beleza e com a vida. O olhar distanciado nos aproxima do divino de uma maneira quase oposta à do corpo em transe: aqui isso é alcançado graças ao trabalho com a matéria (o corpo, o papel, a arquitetura, a flauta, os tambores) e a forma (movimento, velocidade, enquadramento, edição de imagem e som) como meios da dança e do cinema.

josé antonio sánchez

traduzido do espanhol por
ana laura borro

melchor maría mercado

Sem título (Los pecados capitales), século 19
Os pecados capitais. Aquarela sobre papel, 20,5 x 33 cm



Embora tenha sido exibido pela primeira vez quase um século depois, em 1991, o *Álbum de paisajes, tipos humanos y costumbres* [Álbum de paisagens, tipos humanos e costumes] foi produzido entre 1841 e 1869, nos primórdios da República da Bolívia. Indo na contramão da historiografia tradicional e do gosto neoclássico predominante, Melchor María Mercado (1816-1871) tece outras formas de “narrar a nação”.

As centenas de aquarelas que compõem a obra traça uma genealogia própria por meio de diferentes grupos humanos, costumes e regiões do país, nos quais as populações indígenas e as *cholas* desempenham um inegável papel de liderança. No entanto, ao mesmo tempo em que captura a cultura, a arquitetura e a natureza boliviana, o artista aponta a fragilidade do poder político (que vivenciou em primeira mão) e satiriza a corrupção das elites coloniais.

Dessa forma, além de uma tentativa inicial de implantar uma memória e uma episteme andinas, também é possível perceber as fraturas e ambivalências que marcaram o período: a marginalização de certas identidades ou classes sociais e uma obstinada dominação colonial que se revelou como o outro lado do

célebre triunfo do mercado e da democracia.

Há uma maneira particular de abordar o espaço e o tempo em *Álbum*. Contra a visão única e linear da história escrita, propõe-se um formato sequencial e dialógico, em que cada obra é – em si mesma e em relação às outras – uma cintilação discursiva.

A socióloga Silvia Rivera Cusicanqui, que estudou detalhadamente a prática de seu compatriota, falou da terra natal como um punhado de imagens queridas e contraditórias. Assim, longe de prefigurar o que mais tarde seria instituído como um mapa, a obra de Melchor María Mercado sugere zonas de encontro e conflito em uma alegoria entre o vivido e o significado.

beatriz martínez hijazo

traduzido do espanhol por
ana laura borro

min tanaka e françois pain



Min Tanaka à La Borde, 1986
Min Tanaka em La Borde.
Stills do vídeo. Vídeo, cor, som; 24'

Uma pessoa vestida com trapos caminha com dificuldade. As roupas modestas talvez tenham alguma relação com o filme *A louca de Chaillot*.¹ Desajeitada, a figura quase parece que está aprendendo a andar. No entanto, seu aprendizado não é nada funcional, e sua maneira de se relacionar com o mundo não é comum. Mas essa dificuldade resulta em uma beleza de movimentos que se torna algo mais belo do que uma simples sequência de passos: é uma dança. Todas as partes do corpo atuam e interagem entre si, mas não da forma esperada. Pés, pernas e braços se movem de forma inverossímil, gerando correlações e reciprocidades inesperadas com tudo o que está à sua volta, seja humano ou não. Essa ação foi realizada pelo dançarino e ator (como ele mesmo se descreve) Min Tanaka na clínica francesa La Borde, onde Félix Guattari trabalhou por um tempo com Jean Oury, fundador da clínica. Ambos psicanalistas, Félix e Jean procuraram criar um espaço que não reproduzisse relações hierárquicas de poder, um lugar de intercâmbio entre assistentes e pacientes, entre equipes de serviços e médicos. A forma como ele se relaciona com os pacientes de La Borde evoca acompanhamento, afeto e apren-

dizado mútuo. Esse é o elemento coreográfico do impossível que permeia esta obra. Tanaka é um dançarino japonês que atua na contramão da dança tradicional. Desde 1974, tem desenvolvido um modelo muito específico de performance que rompe com as disciplinas e que ele chama de *hiperdança*, enfatizando a unidade psicossocial de um corpo sem órgãos ou funções predeterminadas. Ao longo de sua carreira, desenvolveu uma prática que é impossível de ser classificada. Em suas palavras “uma dança sem nome”. Tanaka já disse em alguma ocasião que juntos encarnamos um corpo único que não pertence a ninguém: o corpo da terra.

Min Tanaka à La Borde [Min Tanaka em La Borde] (1986) foi realizado por François Pain, um cineasta francês que colaborou com Félix Guattari em La Borde, e cuja obra se concentra em questões de esquizoanálise e antipsiquiatria, entendendo o cinema como uma *máquina* para gerar espaços de cuidado.

sylvia monasterios
e tarcisio almeida

morzaniel iramari

Mãri Hi, 2023

A árvore do sonho.

Still do vídeo. Vídeo, cor, som; 17'



Estamos diante de Watoriki – a casa dos espíritos –, uma presença rochosa que os não indígenas tentam traduzir pelas palavras serra do vento. Mas, a partir de agora, escutaremos a língua dos Yanomami ao longo de percursos traçados entre os sons das matas. Caminhos que Morzaniel tramari, decide percorrer modulando as perspectivas a partir de sua cosmovisão. Nos filmes apresentados na 35ª Bienal de São Paulo, *Mãri Hi* [A árvore do sonho] (2023) e *Urihi Haromatimapë* [Curadores da terra-floresta] (2014), o cineasta investiga a realidade dos sonhos dos Yanomami, para quem as dimensões dos mundos físico, onírico e espiritual se encontram intimamente conectadas a cada elemento da vida na floresta. Ou melhor, da *terra-floresta* – como costumam chamá-la –, pois é preciso que eles nos relembrem de que a floresta é o mesmo planeta compartilhado por todos nós.

Nessa jornada sonho adentro, a voz-guia é soprada pelo corpo de Davi Kopenawa. O discurso, então, infiltra-se nos desvãos das imagens e materializa zonas de criação cuja existência seria impossível em registros literais ou etnográficos. Vemos vultos em meio à folhagem, as lentes não enfocam o óbvio;

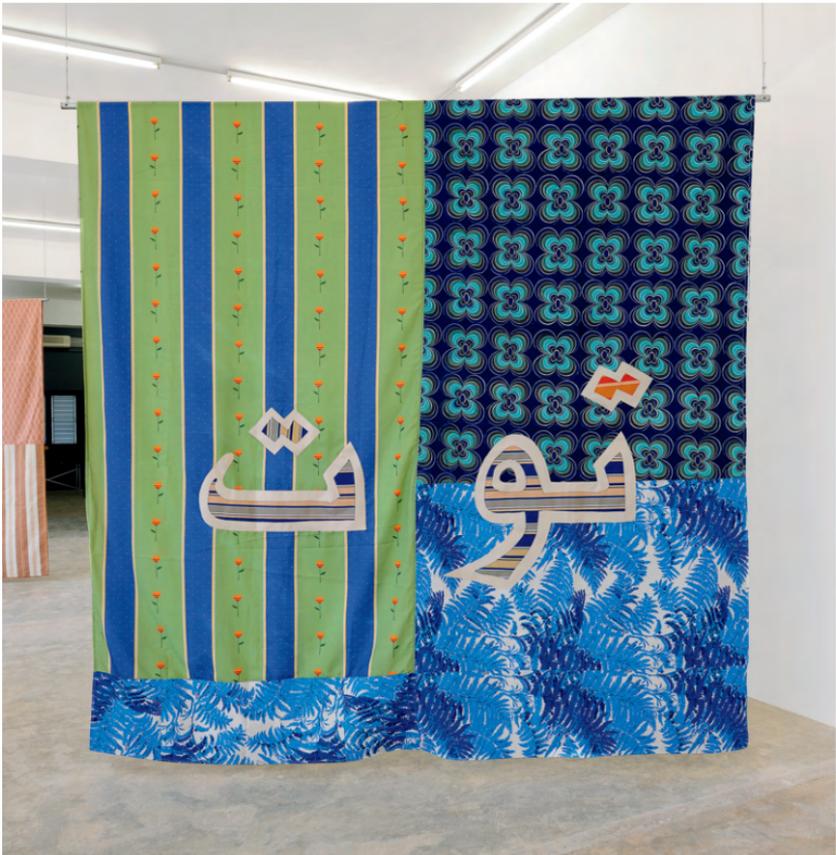
um brilho excessivo cintila de repente; a sensação do pó de Yãkoana. O que os Yanomami veem no sonho? “Outras coisas que vocês brancos”, diz Kopenawa.

Se a fumaça lógica da colonização ameaça os Yanomami – garimpo ilegal, doenças e desmatamento –, ela também volta-se contra os não indígenas colonizando cada centímetro da vida, até mesmo as recônditas regiões dos sonhos, quantificando-os e algoritmizando-os para domesticá-los nas cidades. A filmografia de tramari propõe visões desse mesmo-mundo-outro que os demais terráqueos insistem em ignorar, como quem foge às responsabilidades. No final de *Mãri Hi*, os esforços tradutórios fecham as rotas de fuga com a seguinte fala-sonho de Kopenawa, que surge na tela com um caderno na mão: “essas palavras foram traduzidas em outras línguas dos brancos e agora são capazes de entendê-las. Vamos compartilhar este pensamento para juntos ficarmos mais sábios”.

igor de albuquerque

mounira al solh

Sama'/Ma'as – (سوت-ستوت) – (Fruto/Buzina), 2014
Cortina dupla-face com patchwork de tecidos, 273 x 278 cm



Em décadas recentes, as guerras em curso no Líbano e na Síria pairam sobre a obra de Mounira Al Solh. Ao contato com migrantes e pessoas deslocadas, ela responde com uma prática conversacional frenética, que reconecta todos esses indivíduos que adquiriram *status* diaspórico pelo distanciamento de sua terra natal. Por meio desses encontros, uma língua cotidiana, popular, que carrega vestígios de experiências biográficas, emerge como matéria-prima da artista, partindo o corpo político anteriormente unificado que a língua árabe poderia ter representado em infinitas histórias, contadas por pessoas ao redor do mundo.

Cada obra de Al Solh exala uma patologia não declarada do exílio. Vídeos, *patchworks* e performances costumam fragmentos coletados durante as conversas e sua experiência nômade.

Um exemplo emblemático é *Lackadaisical Sunset to Sunset* [Apática de pôr do sol a pôr do sol] (2022), pequeno tapete que a artista estendeu ao longo do tempo nos diferentes lugares em que viveu, recolhendo fragmentos e marcas de uma vida cotidiana. Como muitos de seus trabalhos, o resultado é absolutamente terapêutico e insiste na dimensão patológica e

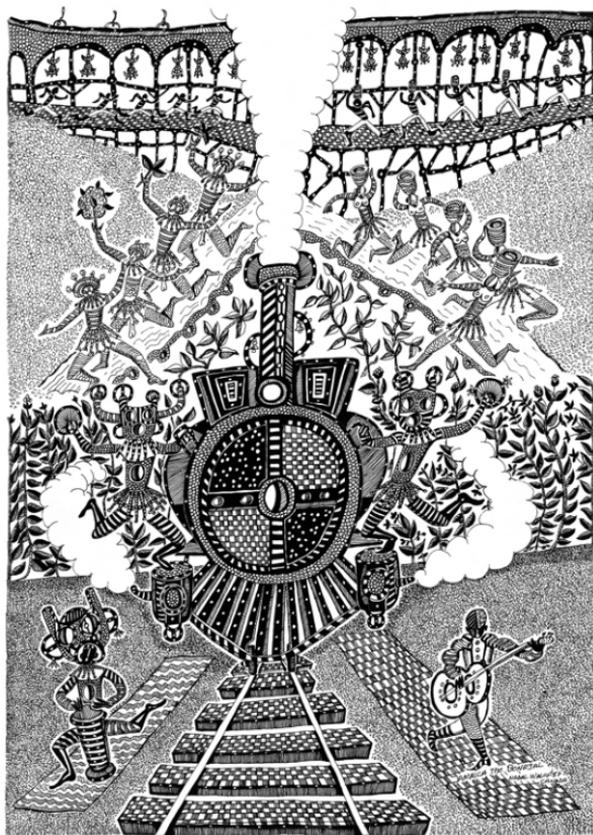
na condição daqueles representantes de uma cidadania global marcada pela exclusão e pela vida precária.

Em séries de *patchworks* como *Sama' / Ma'as* (2014-2017), Al Solh apresenta a arbitrariedade radical que, ao desestabilizar sentidos fixos, faz as palavras funcionarem como signos polissêmicos. As obras dessa série enfatizam a fonética – e, portanto, o performativo e o iterativo –, como se uma vida precária fosse uma vida a ser vivida por meio de identidades mutantes e heterogêneas. O desejo pelo coletivo e uma agência feminista com frequência redimem as consequências dramáticas de guerras e de exílios.

carles guerra

traduzido do inglês por gabriel bogossian

nadal walcot



Jamaica, 1986
Serigrafía sobre papel,
54,5 x 36 cm

No ato da repetição reside a potência da variação. Nesse teatro de sombras da memória, as imagens vão e vêm, mas nunca são as mesmas, pois, no detalhe, toda coisa é outra coisa. O punho que inclina o facão no corte da milionésima cana-de-açúcar, o quadril espiralando-se nos bailes de rua, ano após ano, a mão curvando-se à vontade imperiosa de um desenho que exige mais esforço físico e mais tinta no papel. Ninguém faz a mesma coisa duas vezes: é isso o cotidiano. Nos canaviais, nas cidades ou nos ateliês. O artista dominicano Nadal Walcot (1945-2021) estava ativamente a par desse estado de coisas – sem esconder uma dívida que tinha com M.C. Escher. Walcot, que aprendera muitas línguas em seu ofício juvenil de intérprete, acaba por operar outro tipo de tradução: das cenas do dia a dia para a linguagem do desenho. As locomotivas fumegantes, a exploração do trabalho nos engenhos de açúcar, as tramas e transações da mercancia nos portos. As paisagens são sempre humanas, mesmo se virmos apenas a figura de um trem. Quando criança, Walcot costumava entrar escondido em um vagão e passava dias fugido de casa, para, na volta, ser chicoteado pela avó.

Também na dança revela-se a inteligência de seu traço, inclusive quando incorpora e recria as expressões da música e dos bailes *cocolos* (termo usado na República Dominicana para designar os imigrantes hispanofalantes de ascendência africana do Caribe). Nessas obras, as linhas das figuras humanas carregam-se na mesma matriz energética das culturas que compõem as coreografias da memória pessoal e coletiva. Assim, emergem dos assuntos – bem como da forma – a força das contradições subjacentes a uma realidade histórica, testemunhada e modificada por um artista que interpreta a violência colonial mas também a euforia do povo nas festas; que vê o avanço da industrialização chegar apenas para os poderosos.

igor de albuquerque

nadir bouhmouch e soumeya ait ahmed

Fadma Boutalaa, Zahra Hicham
e Aicha Amoum numa sessão
de gravação musical no pomar
de maçãs, 2022



Cada projeto de Soumeiya Ait Ahmed e Nadir Bouhmouch é uma tentativa de esculpir espaços coletivos para criar e compartilhar “a partir de baixo”. Em sua opinião, a arte deve estar conectada às formas populares de cultura e aprender com os modos ancestrais de relação. A dupla não visa representar uma cultura “nacional”, tampouco busca a “universalidade”. Para os artistas, tais categorias servem apenas para homogeneizar a produção cultural. Ao contrário, eles evidenciam tradições locais e específicas, e se esforçam para fazê-las existir em uma escala maior por meio de formas de solidariedade que se estendem além das fronteiras nacionais.

Esse modo de pensar tornou-se evidente durante a Documenta 15, no espaço de hospitalidade oferecido pelo Le 18, coletivo de Marrakesh do qual Bouhmouch e Ait Ahmed são integrantes destacados. É também um mecanismo essencial de seu projeto *Awal*, que investiga maneiras de documentar artes tradicionais orais e de decolonizar práticas contemporâneas nas regiões do Atlas e do sudeste do Marrocos.

Amussu (2019), longa-metragem dirigido por Bouhmouch, retrata a resistência de uma comunidade rural contra a maior

mina de prata da África, que se apropriou de sua água e a poluiu, destruindo oásis e amendoeiras. O filme destaca o cotidiano e os gestos dos aldeões e suas formas autóctones e criativas de organização política e construção de memórias (círculos de diálogo multigeracionais, poesia oral etc.). O processo de produção cinematográfica adotou esses mesmos mecanismos como referência: Bouhmouch colaborou ativamente com a comunidade de aldeões, que se tornaram os produtores do filme.

O projeto de Bouhmouch e Ait Ahmed para a Bienal de São Paulo reúne os diversos formatos de seu trabalho (vídeo, publicações, performances, encontros) em torno de um desafio: a área da exposição deve aspirar a ser uma *assays*, ou seja, uma praça central na tradição Amazigh, um espaço de assembleia, como declaram em sua proposta para a exposição: “uma tecnologia na qual a oralidade produz mecanismos horizontais para a tomada de decisões populares, resolução de conflitos, criação artística, troca de conhecimento e produção agrícola – tudo de uma só vez”.¹

omar berrada

traduzido do inglês por
mariana nacif mendes

nikau hindin



Nikau Hindin aplicando a wai tohu (textura em relevo) final na fibra aute

Nikau Hindin recupera a prática tradicional Maori – desaparecida há mais de um século – de confecção de aute: tecido obtido a partir de um longo processamento da casca da amoreira. As operações de Hindin se desdobram na transmissão dessa prática em ações coletivas, de modo que todo o sistema de conhecimento e a cosmovisão envolvidos possam renascer e se restabelecer atualmente, como um trabalho de reconexão dos que estão aqui com seus ancestrais.

Da criação e do uso de ferramentas típicas para produzir incisões na casca da amoreira e abri-la até os utensílios para bater e abrir a trama dessa pele de árvore, embebida em água, tornando a secá-la para depois banhá-la outra vez, a matéria-prima desse processo é feita de tempo, e é nele e por ele que se dá a transformação mágica da qualidade material da casca em tecido.

Tanto a casca quanto essa matéria derivada da fibra vegetal são um invólucro, um tipo de pele. Os poetas sabem que casa e corpo partilham da mesma natureza. Que a árvore quando em pé nos faz sonhar altitudes do céu e que suas raízes nos levam às profundezas do ser. Quando deitada, facilmente o devaneio

pode transformá-la em canoa. As imagens são ricas em proteção e em potencial deslocamento.

O sistema gráfico elaborado com pigmentos à base de terra nas pinturas de Hindin fazem referência aos mapas estelares, método dos antigos Maori para observar os deslocamentos das estrelas no céu, como forma de orientação no espaço e no tempo, para navegar e viver. Linhas e setas produzem dinamismo em movimentos de subida e descida, representando a oscilação das estrelas, tomando o horizonte como ponto de referência. Sua pesquisa abrange um sistema de valores e nos convoca a realizar uma genealogia dos processos, uma genealogia da memória e o exercício do respeito aos ciclos e padrões da natureza, no balanço entre água e tempo.

emanuel monteiro

niño de elche

vista da exposición: **Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar,**
Auto sacramental invisible. Uma representação sonora baseada em Val del Omar, Museo Reina Sofia, Madrid (2020)



Niño de Elche, que se identifica como “ex-flamenco”, compartilha com o “cinemista” Val del Omar uma inquietação transcendental e uma disposição experimental. A inquietação transcendental o incentiva a se aventurar em direção às margens da realidade social e política, colocando o canto flamenco em um lugar de envolvimento e denúncia, ou em direção à realidade vivenciada nas profundezas do carnal e do espiritual. Essa segunda busca, que durante séculos foi o domínio do religioso, pode entrar em conflito com a primeira e produzir confusões ideológicas e lamentações pessoais. Niño de Elche não os evita, assim como Val del Omar, que não conseguiu escapar de seu contexto, nos anos mais sombrios da ditadura de Franco, sob a ideologia católica nacional de inspiração falangista. Entretanto, sua criação não teve motivação política, mas foi visionária. A sua busca pelo absoluto o levou à produção de um cinema total, que ele chamou de “mecamística” e que consistia em uma série de invenções técnicas que foram patenteadas e que conceberam uma expansão do cinema por meio do transbordamento da tela, o som diafônico, a *TactiVisión* e outros, nos quais trabalhou até sua morte no laboratório PLAT.

Auto Sacramental Invisible. Una representación sonora a partir de Val del Omar [Auto sacramental invisível. Uma representação sonora baseada em Val del Omar] (2021) é um projeto que revela a devoção de Val del Omar à experimentação acústica. Em seu título e estrutura, se refere aos *autos sacramentales*, peças teatrais com conteúdo alegórico, que reinterpreta para expressar suas obsessões: a água das fontes, o pecado original, a bomba atômica, a experiência de um tempo à margem da história, Granada como um caldeirão de culturas, entre outros. Em sua realização projetada, esse auto assumiu a forma de uma instalação sonora; o “invisível” refere-se à ideia de uma meia-luz que favorece a audição em um espaço iluminado apenas por lâmpadas votivas. Foi daí que Niño de Elche partiu, de uma escuta ativa, de uma leitura atenta do roteiro e de suas instruções de palco e do arquivo de som, composto por centenas de fitas cassete. As fonografias do “cinemista” atravessam o corpo do “ex-flamenco” em uma espécie de ritual de posse. A técnica vocal é colocada a serviço dessa experiência transcendental e poética, que não precisa se desprender do material para

alcançar o invisível. A carne também é barro, a voz também é água, mas seu meio pode ser a eletrônica. O canto é transferido para o meio magnético (agora digital), torna-se concreto, realizando o sonho de Manuel de Falla (que havia especulado sobre a música mecânica e o som gravado como meios que possibilitam dispensar o intérprete). E a coletividade teatral desaparece do palco, mas se manifesta na multidão de vozes que compõem o palimpsesto do roteiro e na multidão de olhos e mãos que intervieram ao longo dos anos para tornar essa instalação possível. O teatral também é realizado no convite ao espectador para participar dessa outra coreografia não espetacular: aquela composta com os movimentos na escuta ativa de um som espaçado, sempre fugaz, como as lâmpadas e as imagens que contribuem para a invisibilidade.

josé antonio sánchez

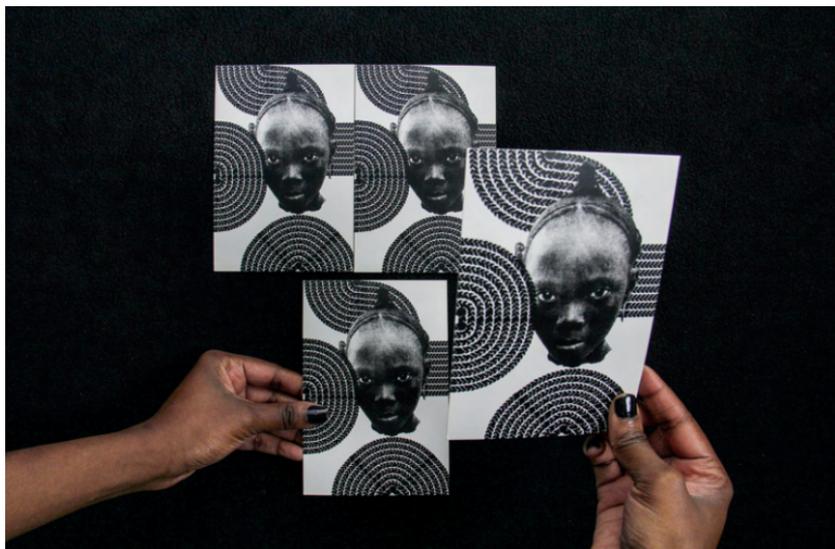
traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Acción Cultural Española (AC/E)
e Embaixada da Espanha no Brasil.

nontsikelelo mutiti

Ao longo da diáspora negra podemos nos maravilhar com a capacidade dos povos africanos de afirmar a força de suas tradições, de sua imaginação e sua capacidade criativa. De tão marcante, além de intensa e plástica, a produção africana disseminou-se por diversos territórios, resultando uma cultura nova e ancestral. Na diáspora, a beleza das permanências e das releituras deram origem a uma cultura afro-americana, atraindo novos símbolos e sentidos, sobretudo estéticos e políticos, fruto de elementos e vivências cotidianas que constantemente ganham novos sentidos.

T(H)READ postcard, 2023
Cartão-postal T(H)READ.
Impressão digital



A produção artística de Nontsikelo Mutiti, nascida no Zimbábue, promove um mergulho nos significados das tranças e dos cabelos como um dos elementos da diáspora africana que carregam não só sentidos políticos e estéticos, mas subjetivos, que dizem muito do cotidiano, das experiências e da história das pessoas negras na diáspora. A capacidade de produzir uma técnica e uma cultura visual que se manifesta em determinado tipo de trançado, cujas repetições, no todo, produzem um padrão singular, são consideradas pela artista uma técnica carregada de sentidos culturais de intensa força política.

A trama de tranças que ornamenta os oris de pessoas negras, sobretudo mulheres, além de estar diretamente ligada ao desejo de manifestar beleza, desde a década de 1970 também está ligada ao desejo de afirmação da ancestralidade africana. O corpo como instrumento político, que deixa mensagens por onde passa, foi habilidosamente utilizado como ferramenta de demonstração da beleza e da conexão com o continente africano, seja nas ruas do Brasil, dos Estados Unidos, Inglaterra, França, Colômbia, Cuba, assim

como em todo o continente africano. Assim, ocorreu a apropriação que transformou em artístico-político-cultural aquilo que antes, talvez, fosse artístico-cultural-ancestral.

Para mergulhar nesse universo de apropriações na diáspora, Mutiti explorou o espaço das lojas de produtos de beleza (Beauty Supply Stores), identificando elementos estéticos e visuais que se repetem e que demonstram anseios de beleza e humanidade, que se manifestam através de uma gramática particular dos desejos de pessoas negras na diáspora: African Pride, Africa's Best, Dark and Lovely, Africare, Black Thang são expressões que, antes de chegarem às embalagens dos produtos de beleza, fizeram parte de um vocabulário político. Tão fluidas como os fios que atravessam o espaço entre os dentes do pente, para Mutiti são a imaginação e a capacidade criativa africana e afro-diaspórica são algo resistente, ao mesmo tempo adaptável e em constante transformação, produzindo beleza ao final.

luciana brito

patricia gómez e maría jesús gonzález

1. os projetos e as intervenções dessas duas artistas partem de espaços conflituosos e residuais: bairros gentrificados, prisões desativadas, hospitais psiquiátricos em desuso ou, como em *À tous les clandestins* [Para todos os clandestinos] (2019), centros abandonados de detenção de imigrantes.

2. essas periferias de sentidos articulam discursos de tensões e saturações semânticas que, aludindo ao marginal, escrevem a centralidade do que não vemos porque não queremos ver.

Please don't paint the wall.
CHARLIE-I. 1-d. CIE El Matorral,
Fuerteventura, 2014
Favor não pintar a parede.
Impressão mural sobre tela



3. ler no esquecimento dessas margens – na degradação desses resíduos sociais – implica escrever, com base nas ruínas do silêncio, o núcleo de uma memória que constitui uma sobreposição de textos.

4. o centro de detenção de imigrantes de Nouadhibou, na Mauritânia, criado para controlar o movimento migratório feito pelo mar, da África para as Ilhas Canárias, responde a uma realidade física e, portanto, simultaneamente, a uma realidade moral.

5. a proposta de María Jesús González e de Patricia Gómez ajusta-se, em essência, a essa realidade física. De fato, nesse e em outros projetos, elas trabalham seguindo diretrizes artístico-técnicas tradicionais: estampa, gravura, arranque de murais, fotografia e vídeo. Por sua vez, a exposição das dessas obras produzidas também se faz de modo tradicional. No entanto, o que se propõe, além do estético, não nos coloca diante de um objeto, mas de um sujeito: um sujeito ativo que nos ativa e nos desafia eticamente.

6. o sujeito proposto parece que diz respeito, narrativamente, à memória, uma vez que todas as intervenções das artistas têm um sentido arqueológico que se baseia na recuperação sistemática de estratos diferenciados de signos. Apesar disso, essa arqueologia não se baseia nem em uma restauração da experiência vivida nem em seu resgate documental, mas em nos fazer experimentar a recuperação que foge à nostalgia da memória e a seus desvios românticos tardios.

7. assim, o trabalho apresentado não configura um resultado, mas as pegadas de um processo: o de nossa experiência como sujeitos éticos.

david Pérez

traduzido do espanhol por
ana laura borro

esta participação é apoiada por:
Acción Cultural Española (AC/E)
e Embaixada da Espanha no Brasil.

pauline boudry / renate lorenz

(No) Time, 2020

(Sem) tempo.

Videoinstalação HD e 3 cortinas; 20'



Paredes, pisos, tecidos, persianas e vidros. Luz e fumaça. Superfícies escuras e opacas, foscas, brilhosas, transparentes ou semirreflexivas. Caixas pretas recortadas pelo enquadramento do olho de vidro da câmara, que também dança. Correntes e perucas em locais improváveis, sapatos coloridos, invertidos, mirando duas direções simultaneamente. A frente é o verso é a frente é o verso. A edição vai e vem, sorrateira, espelhando a linha do tempo sem jamais revelar seus pontos de virada. O fim é o início é o fim é o início. Assim é o deslocamento coreográfico dessas peças: multidirecional. Exercícios para despistar o olhar que, condicionado à linearidade, espera encontrar tempo progressivo e continuidade espacial. Ensaios para guerrilha e fuga na pista de dança portátil que são os corpos. Permanecer na sombra por escolha, desaparecer. Voltar o foco de luz para fora, ofuscar o olhar de quem vê.

As videoinstalações apresentadas por Pauline Boudry e Renate Lorenz experimentam espaço-temporalidades não mensuráveis pela física newtoniana. A linearidade progressiva e hierárquica (algo sempre fica atrás, ou abaixo, ou no passado),

que rege a visão moderna sobre a matéria, entra em colapso. Tanto o movimento das performers como os elementos visuais e fílmicos dos trabalhos são regidos por paradoxos fundamentais às vidas minoritárias: a congruência entre hipervisibilidade e opacidade, transparência e reflexividade. Aqui é possível se mover simultaneamente em mais de uma direção. Corpos fílmicos e corpos dançantes desconfiguram os condicionamentos político-culturais preestabelecidos e aproximam-se da dinâmica subatômica que também os constitui. Adentramos a esfera quântica, na qual tudo existe em inesgotáveis dimensões se movendo em infinitas direções; onde tudo é essencialmente não localizável e, por isso, incapturável; onde se pode, finalmente libertos das amarras do tempo, imaginar outros mundos.

miro spinelli

esta participação é apoiada por:
Fundação Suíça para a Cultura
Pro Helvetia América do Sul.

philip
rizk

Terrible Sounds [Sons terríveis] (2022) consiste em um tríptico composto de uma projeção de vídeo em dois canais, acompanhada de uma série de gravuras.

Três elementos conceituais embasam essa obra.

O primeiro deles nos leva a 1922, ano em que os britânicos consentiram em dar ao Egito sua independência. Foi nesse ano em que o arqueólogo Howard Carter (1874-1939) encontrou a tumba de Tutancâmon, que daria início a um movimento de egiptomania em escala mundial. Por desentendimentos com as elites locais, a expedição britânica de Carter foi forçada a abandonar o local. A tumba, como todas as antiguidades egípcias, servira para alegações sobre a grandeza dos britâni-

Terrible Sounds, 2022
Sons terríveis. Still do filme



cos. Ela foi reaberta em 1924, a pedido do rei Fuad I, como símbolo do passado glorioso do Estado africano e de suas demandas por independência nacional.

O segundo elemento conceitual é a música, tanto como poder libertador quanto por seus laços com o colonialismo e o neocolonialismo. Em 1932, como parte de um movimento geral de elites ansiosas pelo reconhecimento do Egito como participante da modernidade ocidental, foi organizada a Conferência da Música Árabe, que tinha o intuito de ocidentalizá-la. Em um texto que acompanha *Terrible Sounds*, Rizk elabora algumas perguntas centrais: “Como nos dirigirmos para os sons do colonialismo? Como nos dirigirmos para os sons do neocolonialismo? Mas, mais importante, como nos dirigirmos para o som de nenhum deles?”. A resposta à última pergunta é sugerida pela história de Hartmut Geerken (1939-2021), músico alemão que, fascinado pelo caráter afrofuturista da obra do compositor afro-americano Sun Ra (1914-1993), mudou-se em 1967 para o Cairo, onde foi um dos criadores do primeiro grupo egípcio de *free jazz*. A segunda projeção mostra uma gravação musi-

cal de 2021, na qual Geerken, ao lado de músicos egípcios e libaneses, responde com uma sessão de improvisação à intenção da Conferência de ocidentalizar a música árabe em formas europeias.

O terceiro elemento conceitual, que surge nas duas projeções, assim como nas gravuras em exibição, são alusões às revoltas camponesas que levaram os britânicos a anunciar a independência nominal do Egito em 1922. Em *Terrible Sounds*, é possível reconhecer alguns dos traços típicos da obra de Rizk, que utiliza com maestria materiais de arquivo, rompendo a linearidade cronológica e espacial, reorganizando a narrativa hegemônica de uma perspectiva decolonial.

marco baravalle

traduzido do inglês por gabriel bogossian

quilombo cafundó

No dia 20 de novembro de 2009, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva decreta o reconhecimento da comunidade Quilombo Cafundó como área de interesse social, mas sua história vem de muito antes, pelo menos desde 1887, quando o casal Joaquim e Ricarda Congo herda as terras do seu senhor depois de ganhar a alforria. Até hoje seus descendentes habitam o território localizado na área rural de Salto de Pirapora, a doze quilômetros do centro de Sorocaba, no estado de São Paulo.

Seu Jovenil segurando o retrato do seu tio Otávio Caetano, mestre da cupópia e festeiro da comunidade, sem data



Seu Otávio Caetano era músico, sanfoneiro de primeira, dono das melhores festas, contador de histórias, responsável por manter e transmitir o dialeto¹ para os mais novos. A gente está aqui graças à estratégia do sr. Otávio, grande mestre. Em meados de 1970, quase um século depois de Joaquim e Ricarda, os quilombos da região de Sorocaba começaram a cair. O último a ser extinto foi o do Caxambu, que era um quilombo irmão. E testemunhando esses ataques, o seu Otávio temia que o mesmo acontecesse com o Quilombo Cafundó, que na época tinha diminuído até sete alqueires e meio de terra. E quando essas ações começaram a ficar mais violentas, seu Otávio juntou a sua família e entendeu que a vida do preto não tinha valor. E que, se eles quisessem continuar vivos, precisavam ir atrás de vidas de valor. Então ele vai até o centro sorocabano e começa a *cupopiar*, isto é, a falar no dialeto, o que chama tanta a atenção, a ponto de o *Jornal Cruzeiro do Sul* fazer uma reportagem em que afirma que no Cafundó, que na época ainda era um bairro, há um povoado onde se fala uma língua “estranha”.

A notícia tem uma grande repercussão, atraindo alguns

pesquisadores, antropólogos e linguistas, que vêm até o quilombo e ficam aqui para estudar esse dialeto. E a presença dos acadêmicos dentro do Quilombo Cafundó fez com que os ataques diminuíssem. Aquelas eram as vidas que importavam, que o seu Otávio tanto queria trazer e trouxe para a comunidade. E com essas pessoas brancas e poderosas (*orofombe*, em cupópia) dentro da comunidade a conversa ficou diferente.

O sonho do seu Otávio Caetano era saber ler e escrever. Ele morreu sem conseguir isso, mas hoje a gente sabe que ele dominava outros saberes que foram pouco valorizados. Hoje a gente tem a certeza de que ele era um homem muito além do seu tempo. A sua estratégia muito ajudou o Cafundó nesse processo de resistência e sobrevivência.²

cintia delgado, uma das líderes da comunidade, em conversa com sylvia monasterios

raquel lima

Em *Rasura* (2021), Raquel Lima revisita e reinventa uma história permeada por traumas – traumas íntimos, sociais, coletivos. Entre abandonos, ruínas, camadas de escritas e hábitos, sua poesia-performance transpõe os muitos séculos precedentes por meio de reminiscências que subsistem e voltam à superfície como em um ciclo eterno. Não é possível interromper o tempo que corre, mas Lima encontra maneiras de atravessá-lo, moldá-lo com sua voz e decifrá-lo com o corpo em movimento.

Rasura, 2021
Still do vídeo



Usa a palavra “rasura” para além de sua semântica, tendo nela a chave de decodificação e de tradução. E se essa palavra não for o ponto de partida de seu pensamento, é, com certeza, seu ponto de chegada. Em contraponto a “apagamento”, a anulação total de uma ideia, de uma identidade ou de uma história, “rasura” pressupõe o erro ou a intenção de apagar algo parcialmente ou um refazer sem disfarces. Na obra, “rasura” significa também resistência.

Do interior de pequenos barcos abandonados, Lima nos põe a olhar pela janela o oceano ao redor e, nele, vemos outros barcos abandonados à deriva. Mais do que vida, houve ali exploração e algo sucumbiu – mas não foi apagado. Na ilha de São Tomé, no golfo da Guiné, em São Tomé e Príncipe, as casas coloniais outrora abandonadas guardam rachaduras, vazios assombrosos, paredes com tintas descascadas, ruínas sobre ruínas que, ainda assim, são habitadas em seu precário permanecer. Quem ocupa esse cenário são corpos negros, parte da história primordial do lugar para o qual seus ancestrais foram levados como mercadoria – o humano tornado coisa, rasurado, mas não apagado.

O trauma dos séculos de escravidão cujas consequências seguem tendo reflexos no destino das populações negras é elaborado com cuidado nas palavras com as quais a artista se expressa performática-poética-visualmente. As palavras estão inscritas na “oratura” – uma dimensão ontológica que propõe outras formas de narrar o cotidiano e a história; uma cosmovisão – que coreografa sentidos em tempos distintos.

Nenhum passado pode ser apagado, mas seus vestígios podem ser transmutados pela arte. Ao menos pela arte emancipatória, um caminho transpassado pela interseccionalidade consciente, que é percurso, movimento e que dá novas possibilidades aos tempos históricos.

pérola mathias

esta participação é apoiada por:
República Portuguesa –
Cultura / Direção-Geral das Artes.

ricardo aleixo

Ricardo Aleixo: Afro-atlântico, 2023

Still do filme.

Direção: Rodrigo Lopes de Barros



Ricardo Aleixo compõe poemas, performa palavras, dança ideias e vocaliza imagens. Seu trabalho destrincha a inter-relação dos códigos nos processos – não necessariamente lineares – de criação. No entanto, a ideia de códigos é insuficiente, porque, antes da palavra, a letra pode expressar não uma linguagem, e sim várias: a imagem, a vocalização e seu som. Nas palavras do próprio poeta, “escutar a letra e escrever a voz” é a síntese do que é sua obra e atuação artística.

A poesia de Ricardo Aleixo, que se dedica ao ofício há mais de quarenta anos, se conecta com o dia a dia, mas não só. Ela informa afetos, mas não só. Ela é/pode ser o próprio sentimento; pode narrar um sonho ou ser ela mesma o sonho. Ao “Palavrear”, abre os caminhos para que possamos perambular pelo labirinto que ele conhece “por tê-lo / de cor na ponta dos pés”. Nesse percurso, a paisagem de suas “composições” é continuamente alterada pelos contextos, reais e históricos, que impõem contingências ao poeta, ao indivíduo, ao local onde habita e à língua que fala.

Aleixo atualiza o conceito utilizado pelos poetas concretos a partir da obra de James Joyce e chama sua poesia de “reverbivo-

covisual”, trabalhando a dimensão escrita, visual e sonora.

O corpo soma-se a isso como instrumento que emula, incorpora, apresenta e até carrega a poesia. E nesse corpo poético tudo é expressão, como nas performances com o “poemanto”, uma espécie de parangolé com o qual ele faz as “corpografias”.

pérola mathias

rolando castellón

Dossier – Inventário abreviado, 1960-2010
Livro de artista



“Minha religião é a natureza e o museu, minha igreja”, declara o artista Rolando Castellón, uma das grandes referências da arte na América Central. Nascido na Nicarágua e com fortes laços com a Costa Rica, Castellón iniciou sua vida artística a partir de uma lembrança, a de sua tia Rosa, que costumava desenhar com a ponta de uma vassoura no chão de sua casa, depois de varrê-lo e molhá-lo com água. Herdeiro daquele gesto, durante muitos anos, Castellón formou seu itinerário de rituais e poéticas, e a lama e todo objeto inerte descartado ou substância viva, de origem vegetal ou animal, eram sua matéria-prima. As caminhadas na praia ou na cidade, sua aguda observação, a coleção de objetos e elementos desvalorizados levados para seu estúdio, os efeitos do clima, o abandono, a escuridão, a presença de vermes e os ciclos das plantas, são as dinâmicas que ele usa para moldar estratégias performáticas.

Na impossibilidade de reduzir seu trabalho a um único projeto, a presença de Castellón nesta edição da Bienal de São Paulo consiste em uma seleção – ou melhor, um inventário – de obras. No espaço expositivo estão depositados apenas fragmentos de um universo

extraordinário, que inclui o que ele chama de “objetos encontrados”, bem como desenhos feitos com lama, imagens e composições nas quais o acidental impera. Mas o todo não compõe algo simples ou meramente naturalista. Em toda a obra de Castellón estão embutidas a ironia e os paradoxos dos possíveis diálogos entre as culturas industriais e a natureza, a história pré-colombiana e pós-colombiana e a contemporaneidade. Esse *corpus* de múltiplos trabalhos também identifica uma produção artística cuja ética se baseia na peculiaridade dos materiais, sua harmonia visual, seu poder conceitual e o respeito pelo contexto físico e natural. Como um observador atento do micro, Castellón explora a plasticidade e a harmonia visual de folhas secas, cadáveres de insetos, sementes ou espinhos, para reintroduzi-los no regime do simbólico e do ritualístico.

rossina cazali

traduzido do espanhol por
ana laura borro

rommulo vieira conceição

Milton Almeida dos Santos (1926-2001) talvez tenha sido o mais proeminente e importante geógrafo brasileiro do século 20 que se especializou em estudos urbanos e teorizou as condições sociais e políticas da urbanização brasileira, antes que os estudos pós-coloniais ganhassem base acadêmica. Em seu livro *A natureza do espaço: Técnica e tempo. Razão e emoção. Razão e Emoção*, de 1997, Santos afirmava que a cidade

O espaço físico pode ser um lugar abstrato, complexo e em construção, 2021
Vista da instalação, Instituto Inhotim, Brumadinho (2021). Metal, madeira, resina, fibra de vidro, polipropileno, poliuretano e pintura automotiva



moderna de hoje é “luminosa” e que a “naturalidade” da tecnologia e da informação resulta em uma condição rotineira e mecânica da vida cotidiana. Por outro lado, os espaços da cidade ocupados pelos pobres são áreas urbanas “opacas”; no entanto, elas representam os espaços de aproximação e de criatividade em oposição às zonas luminosas e aos “espaços de exatidão”. São os espaços inorgânicos que se abrem e, por escaparem às racionalidades hegemônicas, as populações pobres, excluídas e marginalizadas, são fonte de criatividade e de possibilidades futuras.

Em seu último trabalho, Rommulo Vieira Conceição recorre às teorias espaciais de Santos, bem como a fotografias das condições espaciais *cotidianas*, elementos arquitetônicos e detalhes de espaços opacos marginalizados de cidades brasileiras, como a Favela Nova Jaguaré, em São Paulo, a Favela Santa Marta, no Rio de Janeiro, e o Bairro Humaitá, em Porto Alegre. Nesses espaços opacos, que por vezes estão sob pressão da polícia militar, Conceição aborda a construção criativa de experiências localizadas e suas críticas implícitas à fusão entre capitalismo, colonialismo e poder. Em sua instalação

escultórica para a 35ª Bienal de São Paulo, o artista constrói paredes com materiais de construção e com detalhes comumente usados em favelas e bairros das periferias, como tijolo de barro seis furos, telha cerâmica e balaústres coloniais. Essas paredes e colunas dóricas greco-romanas sustentam frontões neoclássicos que expressam valores socioculturais e políticos. Eles são justapostos por escudos suspensos da brigada militar com imagens de batalhões de choque, remetendo a janelas ou espelhos. Por fim, uma série de carrinhos de supermercado são dispostos e espalhados pela obra, uma referência ao capitalismo e ao consumo, mas também à mobilidade que oferece a possibilidade dos encontros, além da construção e do redesenho de valores.

mario gooden

rosa gauditano

Vidas proibidas,
da série *Lésbicas*, 1979
Impressão sobre papel
de gelatina e prata



As fotografias relacionam-se com o tempo. E essa experiência insere-se em uma dinâmica do olhar, que parte de um lugar no passado que aponta para outro tempo que jamais cessa de se reconfigurar. É desse modo que as fotografias de Rosa Gauditano abrem para nós o tempo. Era 1964 quando a ditadura interveio nos costumes visando a moralização da sociedade. A repressão era, explícita e predominantemente, dirigida aos “subversivos”, aos “comunistas”, às pessoas “anormais” e às pessoas com comportamentos “desviantes”. Assim, pessoas negras e LGBTQs¹ foram perseguidas, detidas de modo arbitrário, violentadas e mortas.

Ao mesmo tempo, em um contraponto, lésbicas criavam movimentos de resistências. E uma dessas ações foi a manutenção de locais de sociabilidades, como bares e boates. Em 1979, Gauditano, contratada pela revista *Veja* e sensível aos acontecimentos políticos, tornou visível o invisibilizado ao registrar e celebrar os corpos lésbicos, durante dois meses, no Ferro’s Bar, em São Paulo. São registros marcados por uma forte proximidade entre a fotógrafa e as frequentadoras. São imagens que, para além das estigmatizações vigentes, nar-

raram a intimidade dos casais, os elos afetivos estabelecidos no bar, as novas configurações familiares, e expunham, esteticamente, uma resistência política. Apesar de o ensaio ter sido censurado, a jovem fotojornalista não imaginava que seu olhar apontaria para o futuro, tempo em que as mulheres lésbicas do presente ocupariam o mesmo espaço das mulheres do passado. Assim, as cenas captadas suscitam novas experiências, recriando memórias e sendo renovadas por elas, pois, em 19 de agosto de 1983, o bar, testemunha do processo de formação política do grupo Lésbica-Feminista (LF), protagoniza o Levante do Ferro’s Bar – a primeira manifestação organizada por lésbicas contra a discriminação e o silenciamento da sexualidade entre mulheres. Essa data, desde 2008, é reconhecida em São Paulo como o Dia do Orgulho Lésbico. E, em 2023, as Imagens proibidas de Rosa Gauditano retornam como propositoras de novas reflexões.

barbara copque

rosana paulino

Rosana Paulino em seu
ateliê, São Paulo, 2023



Hipersexualização, trabalho servil e mãe preta. Esses são alguns estereótipos de mulheres negras presentes no imaginário brasileiro. Essa coisificação e apropriação sexual do corpo regulam condutas e constroem identidades sempre nocivas. Naturalizam, reduzem e fixam esses corpos em uma relação de dominação que perpassa gênero, raça e classe, sujeitando as mulheres negras a situações de grande vulnerabilidade social.

Em um movimento de contestação que perpassa toda a sua trajetória, Rosana Paulino, ao confrontar as tais violências, desconstrói estereótipos e as representações do corpo feminino racializado, ao tensionar (ou revelar) como as teorias científicas fundamentaram as teorias raciais na história oficial. Educadora, pesquisadora com doutorado em artes visuais e intérprete do Brasil, Paulino faz do corpo um lugar de memória; um corpo que opera pensamento e abriga questões a serem revisitadas. Falando por e para esse corpo, ela tece, desestabiliza e subverte as certezas da colonialidade que nos atravessa.

O corpo da artista também carrega o tempo. Um tempo transformador que interrompe violências e que perturba

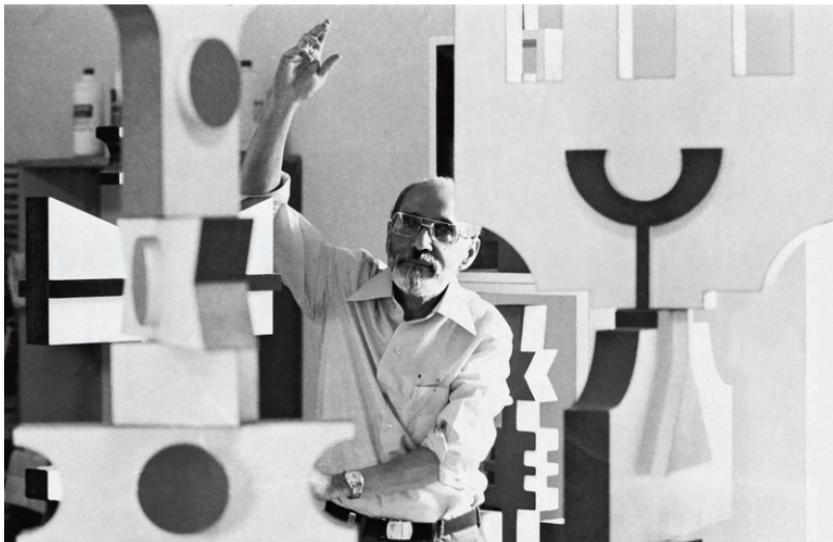
o sossego do rio, reconfigura memórias e tece outras narrativas e mitologias. Nas séries de 2019 *Búfala*, *Senhora das plantas* e *Jatobá*, ao questionar a construção de uma subjetividade que não contempla o feminino negro, Paulino constrói outros arquétipos e reivindica as afetividades e as psiques expropriadas, revelando a proximidade dessas mulheres com a natureza, cujos corpos se fundem com plantas e animais, enraizando, cultivando galhos e ampliando a valorização de outras sabenças, todas enredadas pela ancestralidade.

E estar enredado, nas religiões de base africana e afro-brasileira, é ser um pouco *as coisas*, ou seja, nessas religiões, as mulheres são constituídas e constituem a natureza. Como é o caso da série *Mulheres-Mangue* (2022-2023), a avó das avós da série *Jatobá*, que, com suas raízes aéreas – já não é mais necessário se esconder – e conectadas, como é o pensamento afro-diaspórico, possibilita trocas e vivem entre mundos: é vida e morte, começo e fim, terra e água, salgado e doce, preto e branco, e é o meio, como a lama.

barbara copque

rubem valentim

Rubem Valentim em
seu ateliê, sem data



O artista Rubem Valentim (1922-1991) combinava elementos do modernismo e da abstração geométrica com as culturas africanas e afro-brasileiras, e com várias correntes filosóficas e místicas orientais, sempre em busca de uma *consciência da terra, do povo*.

Em um trabalho vigoroso por constituir uma linguagem universal, Valentim incorporava símbolos e motivos inspirados em rituais religiosos, oriundos da cosmogonia do candomblé, abrindo caminho para uma geometria numinosa e abstrata que impregnava suas pinturas, relevos e esculturas.

Por meio de círculos, triângulos, trapézios, retângulos e cores do panteão dos orixás, o artista criou a cada obra uma nova rítmica. Rigoroso e inventivo, o artista alcançou o equilíbrio entre forma e cor, que pode ser observado na monumentalidade do conjunto de esculturas e relevos que compõem a obra *Templo de Oxalá*, exibida parcialmente e pela primeira vez em 1977 na 14ª Bienal de São Paulo.

Um dos textos fundamentais para a historiografia da arte, foi com o emblemático “Manifesto ainda que tardio” (1976), em que Valentim declarou seu propósito político e conceitual, e lançou

as bases de sua contribuição estética radical para a tradição artística brasileira e internacional. Desse modo, a presença integral do *Templo de Oxalá* na 35ª Bienal de São Paulo, sem dúvida, concretiza o pensamento e o legado do artista. O templo é a celebração e a manifestação de uma poética visual brasileira, que estabelece a *riscadura brasileira*, uma identidade mobilizadora de insígnias geométricas e elementos simbólicos para expressar suas conexões entre o físico e o metafísico. O templo é um ato que cinde o tempo, é como flecha que nunca tarda.

horrana de kássia santoz

rubiane maia

Atirar insistentemente uma sequência de pedras em direção ao oceano, investigar o corpo como receptáculo da força dos ventos, realizar deslocamentos em sinergia com o reino mineral, esgarçar o tempo da escrita em relação à duração das plantas, respirar memórias a partir da capacidade sônica para acessar tempos imemoriais, lixar madeiras para escavar os textos presentes na própria pele, são alguns (entre os muitos) gestos que estruturam a tessitura conceitual e transdisciplinar de Rubiane Maia.

O que está em jogo nas situações propostas pela artista, que tem sua produção guiada por

Speirein, 2021

Espiões. Registro de performance, PSX: a decade of performance art in the UK, Londres



um híbrido entre performance, imagens e escrita, é sempre a construção de um estado de percepção que permite ao seu próprio corpo (e ao de quem com ele se afeta) a possibilidade de alargamento e transmutação do que nele está inscrito através do tempo.

Um corpo que escuta, alimenta e multiplica as frequências, vozes e gritos que nos antecedem. Se cada um de nós é a condensação da história vivida desde o nascimento e antes dele, quando uma memória [ou um conjunto de memórias] se atualiza por meio de uma ação performática, ela deixa de ser memória ou fantasma para se tornar uma percepção coletiva, uma constelação.¹

Nesse sentido, o corpo, nos contextos que são evocados por Maia, extrapola (ou mesmo recusa) as concepções biológico-histórico-ocidentais a ele atribuídas, tornando-se um conjunto de forças em estado de diferenciação capazes de mobilizar novas paisagens, saídas e saúdes. Sempre considerando a paisagem e o meio

(sobretudo não humano) como cocriadores de suas obras, a artista [re]afirma seu compromisso com a vida em um jogo que envolve tanto um exercício de fabulação crítica (e clínica) como um brotamento daquilo que poderíamos chamar de cuidado. Esse cuidado, contudo, eleva-se, amplia-se em direção a um estado coletivo, carregando em si uma rede de histórias, relacionamentos e *perceptos* coletivos e individuais.

Em *Book-Performance* [Performance-Livro], projeto em desenvolvimento e apresentado na 35ª Bienal de São Paulo, Rubiane Maia organiza uma série de ações, pensadas em resposta a textos autobiográficos particularmente influenciados por memórias transgeracionais traumáticas ligadas a questões de gênero e raça. Através do gesto e da colaboração com outras performers (sempre atravessadas por questões comuns a sua história, inscrita pela migração, pela maternidade e pelo pensamento diaspórico), a artista elabora uma metodologia texto-corporal que deseja “metabolizar memórias complexas ou indigeríveis em pequenas doses de cura e liberdade”.²

tarcisio almeida

sammy baloji

**Hobé's Art Nouveau Forest
and Its Lines of Color, 2021**
*A floresta art nouveau de Hobé e
suas linhas de cor. Vista da exposição,
Beaux-Arts de Paris (2021)*

Há 130 anos era concluída a obra do Hotel Tassel em Bruxelas, na Bélgica. Assim nascia a *art nouveau*, estilo que celebrava a modernidade e sua classe dirigente, a burguesia industrial, que acumulara enorme riqueza ao entrelaçar seu destino com o dos assuntos coloniais.

Em *Hobé's Art Nouveau Forest and Its Lines of Color* [A floresta *art nouveau* de Hobé e suas linhas de cor] (2021), Sammy Baloji reproduz um *display* em estilo *art nouveau*, incorporando alguns padrões inspirados pela tradição têxtil congoleza. Padrões similares, na realidade, foram integrados



ao design do Museu Real da África Central, em Tervuren, na Bélgica, para não mencionar a arquitetura e os objetos geralmente feitos com materiais da colônia congolosa: cobre, marfim e madeira. Baloji enfatiza essa conexão entre o estilo floral da *art nouveau* e a expropriação colonial. Além disso, as cores escolhidas pelo artista foram as mesmas que o escritor e historiador W.E.B. Dubois utilizou para os diagramas mostrados em *Exhibit of American Negroes* [Exposição de negros americanos] durante a Exposição Universal de 1900, em Paris. Essa escolha, de acordo com Baloji, alude à intenção de “confundir a leitura etnográfica que se poderia ter dessas obras ao enfatizar o aspecto moderno dessas práticas antigas”.¹ O arquivo colonial é explorado para romper o monopólio ocidental da modernidade.

Assim, duas liturgias coloniais, a missa católica e o trabalho na fábrica, são apresentadas no filme *Tales of the Copper Crosses Garden: Episode I* [Conto do Jardim das Cruzes de Cobre: Episódio 1] (2017). Nele, imagens de uma fábrica de processamento de cobre na província de Katanga, na República Democrática do Congo, são acompanhadas da gravação de

cantos católicos da era colonial. As canções são executadas pelo coro congolês dos Cantores da Cruz de Cobre. Em uma fotografia em preto e branco que Baloji justapõe ao filme, a cruz de cobre, também conhecida como Cruz de Katanga, decora as batinas dos coralistas. Esse tipo de cruz, no entanto, era utilizado como moeda na região desde o século 13. Chamar a atenção para esse fato demonstra, mais uma vez, a habilidade desse artista para desnudar conexões ocultas do colonialismo, dessa vez com a religião, o extrativismo e a economia.

marco baravalle

traduzido do inglês
por gabriel bogossian

santu mofokeng

“Quem foram essas pessoas?
Quais foram suas aspirações?
Qual era a ocasião?
Quem está olhando?
Olhe para mim.”

What was the occasion?

Who is gazing?

The Black Photo Album /
Look at me: 1890-1950, 1997
O álbum de fotos negro / Olhe
para mim: 1890-1950. Slides
de 35 mm

Essas questões e provocações mesmerizantes feitas pelo fotógrafo Santu Mofokeng (1956-2020) surgem entremeadas aos cativantes retratos de famílias negras trabalhadoras e de classe média de um período em que o mundo foi à guerra duas vezes e o regime do *Apartheid* tomou conta das regiões meridionais do continente africano. Feito em colaboração com dez famílias das províncias de Gauteng, Noroeste e Estado Livre de Orange (África do Sul), *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950* [O álbum de fotos negro / Olhe para mim: 1890-1950] é uma monumental instalação de imagens e textos disfarçada como uma apresentação de *slides* de um álbum de fotografias. Revelando mais de oitenta diapositivos (35 imagens e 45 textos), a obra contrapõe formas conceituais e vernáculas; sujeitos individuais e coletivos; mundos espectrais e materiais. Como conjunto, *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950* constitui tanto um arquivo quanto uma assemblagem, formulação que o teórico Achille Mbembe considera “uma história que adquire coerência pela capacidade de produzir vínculos entre o início e o fim”.¹

Abarcando múltiplos recortes temporais, a peça começa

durante os anos iniciais da democracia sul-africana, quando Mofokeng trabalhou no departamento de documentação visual do Instituto de Estudos Africanos da University of the Witwatersrand, em Joanesburgo, África do Sul. Embora muitos se limitassem a representar o futuro da esfera pública em *technicolor*, Mofokeng voltou-se para dentro, orquestrando esse projeto de pesquisa aprofundado, fundamentado no passado monocromático. Ele disse que “estava fazendo esse projeto, não para negar outras histórias, outras narrativas, mas tentando inserir esse trabalho no conjunto de conhecimentos sobre o passado”.² Apresentado pela primeira vez na Bienal de Joanesburgo de 1997, *The Black Photo Album / Look At Me: 1890-1950* ressoa de modo ainda mais poderoso hoje, em São Paulo, no início de outro século. A obra subverte as narrativas dominantes do Estado nacional ao se concentrar em minorias históricas, por meio de conturbadas formas de relação que somente podem ser geradas fotograficamente.

oluremi onabanjo

traduzido do inglês por alexandre barbosa de souza

sarah
maldoror



Suzanne Lipinska
**Retrato de Sarah Maldoror
em Guiné Bissau, c. 1970**
Impressão sobre papel de
gelatina e prata

Desde a escolha do próprio nome, retirado dos cantos de Lautréamont, Sarah Maldoror (1929-2020) sempre uniu sua visada de poeta a um gesto político que rechaça narrativas institucionalizadas para compor cada uma de suas obras: sejam as escritas ou as cinematográficas, que somam mais de vinte produções entre documentários e ficções. Diferentes facetas do pensamento pan-africano e protagonistas de processos de resistência constituem traços marcantes da obra de Maldoror.

Franco-antilhana no Movimento Popular de Libertação de Angola, filmou a guerra colonial pelos olhos de uma mulher, em *Sambizanga* (1972) – filme em exibição na 35ª Bienal – convicta de que a luta estaria fadada ao fracasso se não envolvesse toda a população em ações em seu dia a dia e não como mera operação de militares.

Esse trabalho que deflagra o que historicamente foi invisibilizado é também o legado artístico construído da perspectiva daquela que, na Paris de 1956, foi a única mulher entre os 63 delegados no Primeiro Congresso de Escritores e Artistas Negros e contribuiu para a construção de um teatro no qual a presença africana

suplantasse personagens serviçais, com a fundação da companhia Les Griots.

Ao se tratar do trabalho de Sarah Maldoror, torna-se incontornável abordar o que *não foi possível* realizar. Os enfrentamentos todos, de gênero e de raça, além das dinâmicas Primeiro-Terceiro Mundo – hoje Norte-Sul Global –, das complexidades dos Estados-nações que emergiram da descolonização africana a partir de meados da década de 1950, se expressam ainda em projetos e roteiros nunca filmados e por isso também integram as *coreografias do impossível*. Dos achados entre seus documentos pessoais se reforça, sobretudo, seu projeto poético e singular em favor do coletivo.

heitor agosto

sauna lésbica por malu avelar

com
ana paula mathias,
anna turra,
bárbara esmenia
e marta supernova

Malu Avelar
Sauna lésbica, 2019
Vista do Festival Valongo,
Santos (2019)



Quando questionada sobre sua obra *Sauna lésbica*, Malu Avelar responde, cruzando memórias pessoais e coletivas, que não há como pensá-la sem a compreensão de seu corpo e do lugar de onde ela veio. Retomando questões que perpassam seus marcadores de identidade, Malu ressalta as formas como reage a um território que estruturalmente violenta, muitas vezes de modo silencioso, tudo aquilo que dele se diferencia. “Estruturada em um modelo binário de gênero, essa é uma cidade que leva as pessoas de outras identidades a viver em permanente estado de alerta e de vulnerabilidade”.¹ E esse silencioso *habitar a morte iminente* somado ao questionamento sobre as saunas gays – “imagine se existisse uma sauna lésbica?”² –, o encontro que teve com artistas sapatões durante a residência artística PlusAfroT/ Alemanha³ e o desejo de assentar seu corpo levaram a artista à proposição desse trabalho.

A obra, que teve sua primeira edição em 2019 no Festival Internacional Valongo, em Santos (SP), é relacional, instalativa e traz em sua fachada um letreiro em neon: *Sauna lésbica*. Cabe lembrar que a lesbianidade foi construída com base em políticas de esquecimentos

e silenciamentos, sendo nas últimas décadas reivindicada por um sentido coletivo e politizado. Com base em negociações e ações provocativas de artistas convidadas, Malu Avelar com Ana Paula Mathias, Anna Turra, Bárbara Esmenia e Marta Supernova propõem um projeto coletivo e transformam a obra em um espaço a ser coreografado por aqueles que o ocupam. Um espaço que se organiza em torno do desejo de encontros que atravessam os limites visíveis e invisíveis que impedem as existências dissidentes e conformam os seus estereótipos. Através de um exercício de abstração e imaginação radical a instalação tensiona as contradições das políticas identitárias ao mesmo tempo que celebra a presença de mulheres pretas lésbicas e sapatonas: um espaço de escutas, fabulações, de deslocamentos de subjetividades e de performatividade dos corpos em contato com a *Sauna*.

barbara copque

senga nengudi



Masked Taping, 1978-1979
Fita adesiva/mascarada.
Folha de contato, impressão
em gelatina e prata

É a partir de duas obras concebidas em um período de quase trinta anos, o tríptico *Masked Taping* [Fita adesiva/mascarada] (1978-1979) e a videoinstalação *Warp Trance* [Trama em transe] (2007), que Senga Nengudi responde à provocação curatorial da 35ª Bienal – *coreografias do impossível*. De inegável relevância histórica, suas obras promovem a re/de/composição radical das coreografias com as quais eram elaboradas as implicações entre artes visuais e política. No contexto de suas primeiras produções, o mergulho da artista na abstração transbordou a ecologia simbólica que sitiava o que era reconhecido como arte afro-americana, e o gesto da artista demandou que os ambientes das artes fossem afetados pelo que se apresentava fora dos limites estabelecidos pelas categorias da representação.

Nengudi aposta em práticas coletivas, estratégias de engajamento, intervenções estéticas territorialmente situadas e no que define como *reflexões abstraídas de corpos usados*.¹ Na pesquisa de materiais efêmeros e profundamente assentados em usos cotidianos, como meias-calças de segunda mão da famosa instalação *R.S.V.P.* (1997/2003) ou a fita adesiva branca com a qual a

artista mascara seu corpo em *Masked Taping*, Nengudi trabalha os múltiplos usos da matéria transformada. Na performance, o corpo em movimento íntimo com a matéria ordinária atualiza a dimensão do rito, e percebe-se o tríptico *Masked Taping* como a presentificação de um rastro de memória ancestral, a artista dançando para incorporar uma *herança transcultural*. Em *Warp Trance*, a profunda implicação do material utilizado com o campo social persiste; desta vez, a máquina é quem dança e opera a modificação da matéria. Projetada em cartões Jacquard, invenção que revolucionou a padronagem de tecidos, a obra abre uma fenda de imagens em composições abstratas inicialmente ruidosas, que ganham ritmo, embalando sonoramente a sobreposição de texturas e, por fim, de cores. Experimentamos a duração da confecção da linha em tecido, em dimensões poéticas, como uma espécie de reflexão sensual sobre o tempo.

cíntia guedes

sidney
amaral



O estrangeiro, 2011
Acrílica sobre tela,
210 x 138 cm

Na parte final de sua vida, Sidney Amaral (1973-2017) trabalhou como professor de arte na rede pública de ensino do município de Mairiporã, em São Paulo. Essa experiência, aliada à sua sensibilidade e a seu projeto político-ideológico, acabou por galvanizar uma obra que ressaltava do cotidiano proletário uma complexidade que frequentemente lhe é sonogada. Daí que elementos da literatura e da arte clássica são às vezes reinterpretados em suas narrativas plásticas e incorporados a elas, as quais não excluem, igualmente, aspectos psicológicos e dados biográficos do autor que, mesmo perturbadores, são por ele assim enfrentados.

O amálgama do artista, pesquisador e professor resultava na realização de uma constelação de proposições poéticas, que especularam intensamente com as linguagens do desenho, da pintura, da escultura, da gravura e da instalação.

Em *O estrangeiro* (2011), o artista realiza, com tinta acrílica, mais um de seus característicos autorretratos. De fato, de maneira recorrente, Sidney Amaral apresenta o próprio corpo como território conflagrado pelas expressões mais introvertidas, íntimas e particu-

lares – e ainda por aquelas de caráter extrovertido e social.

Na obra em questão, Amaral assume o papel de Caronte, barqueiro que na mitologia grega transporta as almas do reino dos vivos para o dos mortos. Essa travessia também era a do artista, que enfrentava os obstáculos de um momento muito menos favorável do que hoje à circulação da produção simbólica afro-diaspórica. Estrangeiro em ambos os domínios, da vida e da morte, o artista e sua obra são os elementos que conectam esferas díspares. Essa penosa jornada não era, claro, apenas a dele, e o artista compreendia isso. É muito significativo que, na sua 35ª edição, a Bienal de São Paulo inverta essa equação e a obra de Amaral, precocemente morto, seja agora consagrada no Olimpo que ele antes retratou como obstáculo.

claudinei roberto da silva

simone leigh e madeleine hunt-ehrich

Conspiracy, 2022
Conspiração. Stills do vídeo; 24'



Simone Leigh e Madeleine Hunt-Ehrlich trabalham juntas há muitos anos como parte de uma associação informal de mulheres artistas, acadêmicas e outras produtoras culturais, em sua maioria negras, várias das quais aparecem em *Conspiracy* [Conspiração] (2022).

Antes desse projeto, ambas participaram do arquivo da United Order of Tents – o mais antigo grupo de mulheres afro-americanas nos Estados Unidos, criado por ex-escravizadas em 1867. Esse envolvimento levou ao “documentário surrealista” de Hunt-Ehrlich, *Spit on the Broom* [Cuspir na vassoura] (2019), que buscava demarcar o significado do grupo, sem revelar os segredos que ajudaram aquelas mulheres a sobreviver por mais de um século. Essa preocupação – como falar sobre uma história que é secreta e cujo poder deriva desse segredo – é central para as práticas dessas duas artistas.

Em *Conspiracy*, Leigh e Hunt-Ehrlich sobrepõem fotos renderizadas das ferramentas e processos do ofício de Leigh, com vocalizações e narrações fantasmáticas extraídas dos livros *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*¹, de Robert Farris Thompson, e *Tell My Horse*, de Zora Neale-Hurston.² A ampli-

tude diaspórica dos interesses das artistas fica clara em ambos os textos, que discutem as práticas tradicionais na África Central e no Caribe, respectivamente. A voz de Deborah Anzinger, também participante da 35ª Bienal, e a canônica artista performática Lorraine O'Grady também aparecem no filme.

Uma apreensão completa desse trabalho e, portanto, algum senso da amplitude dessa conspiração, requer que você tenha ideia de quem é O'Grady, do significado dela para a história da arte e o lugar que as mulheres negras ocupam (ou deixam de ocupar) nesse campo. Você também vai perder alguma coisa se não conhecer a exploração contínua de Ehrlich-Hunt sobre a interioridade e os arquivos das mulheres negras – como seu trabalho sobre Suzanne Roussi-Césaire, escritora martinicana e ativista feminista anticolonial. Há também algo na inclusão de Deborah Anzinger, sua leitura de Hurston, ela mesma um pivô diaspórico. Se por acaso você reconhecer a autora Sharifa Rhodes-Pitts, outra co-conspiradora de longa data, e conhecer o suficiente de seu trabalho para entender por que ela foi incluída, terá entendido um pouco mais. O filme nos provoca, pois nem os nomes de Anzinger nem de Rhodes-Pitts aparecem nos cré-

ditos. Afinal, é uma conspiração. Entendedores entenderão.

Você pode tentar se inscrever nesses acontecimentos como eu fiz, por exemplo, procurando o álbum de 1974 de Jeanne Lee que deu nome ao filme. E estou feliz por ter feito isso, não só porque me ajudou a me conectar com a paisagem sonora onírica do filme, mas porque estou completamente ligada em jazz feminista negro experimental pelo qual ansiei por toda a minha vida. No que você pode estar se envolvendo ao tentar se engajar nessa conspiração? Tudo o que posso dizer é que não é pouca coisa. Existe uma razão para este ser um filme sobre o trabalho. Mas, se você for como eu, pode ficar feliz em pagar o preço. Afinal, não seria bom sentar à margem de um rio e ver aquela coisa que foi investida de tanto valor, aqueles objetos mais exaltados que os pobres mortais que os produziram, queimar?

nicole smythe-johnson

traduzido do inglês por
naia veneranda

sonia gomes



Véu de Maia, 2022
Tecidos diversos,
203 x 265 cm

“Um fio invisível e tônico
Pacientemente
cose a rede
De nossa
milênar resistência”

– conceição evaristo¹

Os materiais pedem à artista que lhes dê outra vida. Ela, então, costura, torce, encapa, amarra e transforma retalhos, tecidos, fios e arames em objetos escultóricos. Ato contínuo, a artista convida a espectadora a se mover, se deslocar, ver com o corpo suas criações.

Impossível apreciar o trabalho de Sonia Gomes apenas com os olhos. Suas criações convocam a nos deslocarmos de uma posição passiva para a de uma espectadora engajada, que se movimenta, se abaixa, inclina o corpo, levanta a cabeça, ginga, em uma dança com o objeto, a fim de percebê-lo de outro ângulo, de descobrir e atentar ao detalhe que se esconde na próxima torção, no outro lado, ali embaixo ou lá em cima.

Suas obras não são figurativas e, ainda assim, temas como raça, gênero e temporalidades surgem nas várias leituras críticas sobre seu trabalho artístico. Quais são as histórias, as memórias, os afetos guardados nos tecidos e nos panos utilizados

por Sonia Gomes? Quais são as origens dos materiais e quais caminhos eles ainda percorrerão depois desta exposição? O tempo em que esses objetos ainda tinham uma função utilitária – o vestido de casamento, a blusa de festa, o uniforme da escola, a toalha de mesa, a capa de proteção, a calça de linho etc. – para um novo tempo em que, amarrados, torcidos, esgarçados e costurados, se transformam em objetos escultóricos.

Na 35ª Bienal de São Paulo serão apresentadas dezenas de obras da artista mineira, formando um corpo robusto e representativo de sua poética e trajetória. Obras de parede, pendentives, vergalhões e algumas peças da série *Torção* – marca registrada de Gomes – irão compor o espaço. Desse modo, o tempo condensado, tônico e de memórias enredadas da milênar resistência de mulheres negras ganha forma e se manifesta nas *coreografias do impossível*.

juliana de arruda sampaio

**stanley
brouwn**

stella do patrocínio

Stella do Patrocínio
em liberdade antes da
internação forçada



Como pouco se sabe sobre a história de Stella do Patrocínio (1941-1992), as palavras que movimentamos para falar dela, sempre fugitivas, precisam fabular a partir das *coreografias do impossível*. É assim também que o *falatório*, sua prática corpo-vocálica da palavra, requer que nos conectemos com ele – cerrando os olhos para ouvir o colapso das fronteiras.

A cada minuto que se passa em 1 hora, 39 minutos e 15 segundos dessas gravações, Patrocínio opera uma nova dobra no tempo, fazendo curvar aquelas linhas horizontalizadas – das que foram desenhadas pelo manicômio às da literatura –, que lhe roubaram o corpo, que quiseram lhe roubar a palavra. Essa debandada, até pouco tempo atrás ecoada por taras degenerativas, eugenias, o fetiche da loucura, a poesia!, se vê estraçalhada por um falatório que refunda a própria arena de guerrilha. E afirma: apesar de Eco, estes são os meus termos.

Eco, a ninfa forçada a repetir as palavras de outros. Ou ainda Eco – o *consenso branco*.¹ Exu, movimento, força vital – faz *circular* o tempo e a mensagem.

No conclave entre Eco e Exu, o placar não está zerado, tampouco a dívida; mas o tempo espirala: atravessada por forças de asfixia – a polícia, a literatura, o serviço doméstico, o eletrochoque –, Stella do Patrocínio abre seu falatório exuriano à criação de rotas de fuga e ao revide, à fabulação estética no espaço da clausura. E é nessa opacidade que baila o falatório – nem somente poesia, nem testemunho, tampouco quaisquer outras classificações que, sozinhas, não se bastam:

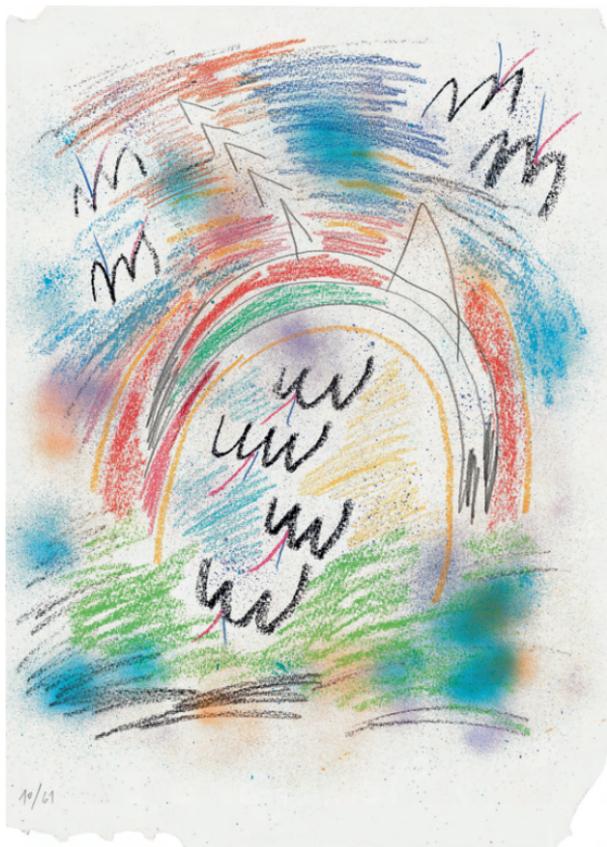
Se eu rasgar aquela
pesada no meio de meio a
meio, der der der lambada
no chão, na parede, jogar
fora, no meio do mato,
ou do outro lado de lá do
muro, é um malezinho
prazeres [...] Matar a famí-
lia [do cientista] toda. Que
faça um carro, bote tudo
morto e vá pra longe.²

Stella afirma ser do *tempo do cativo*, porque compreende a maquinaria-fantásica que há por detrás dos encarceramentos de corpos pretos desde os tempos de sua bisavó. Diz em voz alta: Clarice, Celeste, Meritempe, Luzadia, Adelaide – nomes sobre os quais talvez nunca saibamos muito além do carinho com o qual ela os profere.

Numa linguagem que vadia em pretuguês³ ritmado, sin-copando a repetição das diferenças, Stella desaloja noções prévias do que seja o tempo, espaço, casa, família, ciência, o corpo e seu estudo – e segue para o *mais longe possível*. Sua vocálica contém vértebras, e constrói mundos de linguagem para lançar um falatório-exu que rasga o tempo e que mata, hoje, os ecos de ontem.

sara ramos

tadáskia



Ave preta mística, 2022
Grafite, lápiz de cor,
pastel oleoso e spray
sobre papel, 65 x 50 cm

Logo no início de *Ave preta mística* (2022), o primeiro livro de páginas soltas de Tadaskía, a artista anuncia que as palavras que vêm na sequência são dedicadas a suas aliadas. Orientando-nos durante a revoada, ela se apresenta como uma irmã e corporifica a ave que se dirige aos membros de sua confraria. Ela está entre nós, porém a vibração altiva de suas palavras sobressai a seu tom amável e a posiciona como a matriarca do bando, “the mother of the house” [mãe da casa]. Nós nos unimos a ela em seu voo onírico e, como se fosse uma prece, a cada mudança de página, a cada batida de asa, percebemos em seus versos que uma vida sem amarras é um exercício constante e coletivo.

A obra se divide em escritos bilíngues, com referências à pensadora feminista negra Audre Lorde, e desenhos de diferentes cores e espessuras, que parecem “plumagens arrepiadas”. As linhas tortas e curvas traçadas naquelas folhas, seja em seus versos ou em seus desenhos, são o gesto matriz de *Ave preta mística*. A alternância entre os escritos e as páginas com imagens coloridas dá a forma e o ritmo da narrativa. Como a formação de uma revoada, cada parte do

livro é uma expressão singular: são elementos que se relacionam e se reconfiguram a cada nova passagem.

Para a 35ª Bienal de São Paulo, além de apresentar as páginas do livro espacializadas em uma sala, Tadaskía exibirá um grupo de trabalhos que deriva de materiais usuais em sua produção: são três esculturas feitas de bambu, palha e taboa, semelhantes na forma, mas com elementos diferentes em suas bases – na primeira delas, um prato com ovos costurados; na segunda, uma seleção de frutas que deve ser consumida pelo público e pela equipe da instituição ou ser renovada antes de se deteriorar; na terceira, uma quantidade de pó facial de diferentes cores. Na parede interna da sala, Tadaskía exibirá um desenho de grande dimensão feito de pastel seco e carvão.

thiago de paula souza

taller 4 rojo

No início da década de 1970, o Taller 4 Rojo articulou uma visualidade crítica e realizou ações diretas acompanhando movimentos sociais durante os governos da Frente Nacional. Essa aliança entre os partidos Liberal e Conservador resultou em um dos períodos mais autoritários da Colômbia, com violação aberta de direitos humanos, assim como consolidou o conflito armado no país.

Nesse contexto, o Taller 4 Rojo fundou uma escola popular e vinculou-se a comunidades camponesas e indígenas, sindicatos e setores de marginalização urbana, realizando trabalho de campo e documentando suas experiências. Seus registros, juntamente com imagens coletadas da imprensa, eram a substância testemunhal que o grupo transfigurava por meio de operações emprestadas da arte gráfica e

**Agresión del imperialismo a los pueblos,
A la agresión del imperialismo: guerra popular,
Vietnam nos señala el camino, 1971-1972**
*Agresão do imperialismo às aldeias, À agressão do
imperialismo: guerra popular, Vietnã nos mostra o
caminho. Serigrafia sobre papel,
100 x 216,6 cm*



do cinema latino-americano da época: a montagem, a formação de séries e sequências e o trabalho com tramas e alto contraste.

A gramática visual do Taller 4 Rojo não foi o produto de uma distância analítica, mas do caminhar lado a lado com as comunidades que logo foram trazidas para suas imagens. Cartazes como *A la huelga 100 a la huelga 1000* [À greve 100 à greve 1000] (1978) foram realizados ao longo dos anos de colaboração com o sindicalismo independente. A pasta *Testimonios* [Testemunhos] (1974) foi uma das primeiras a pôr em evidência as práticas de tortura conduzidas pelas forças militares em meio à perseguição de movimentos políticos dissidentes em todo o país. As gravuras mostram corpos feridos e amarrados, com os olhos vendados ou gritando em meio a paisagens abertas e despoçadas. Na trilogia *América II*, a montagem e a serigrafia fotográfica partem do corpo torturado e o reinserem em uma trama mais complexa, que parece assinalar a natureza teológico-política dos pactos de poder como continuidade histórica.

A emblemática trilogia foto-serigráfica *Agresión del imperialismo a los pueblos, A la agresión del imperialismo: guerra popular e Vietnam nos señala el camino*

[Agressão do imperialismo às aldeias, À agressão do imperialismo: guerra popular e Vietnã nos mostra o caminho] foi feita em 1971-1972 em solidariedade à resistência popular no Vietnã, mas também a outros processos de luta anti-imperialista na América Latina e na África.

O que nos acontece hoje, quarenta anos depois, quando vemos a sequência da nota de dólar se desintegrando e o avião de guerra despedaçado em um campo? Por um momento, essas imagens parecem antecipar o ponto em que a guerra e o capital se molecularizam, abrindo caminho para a financeirização, para a sofisticação tecnologicizada do massacre. Mas esse ponto de virada também é um ponto de interrupção dos impulsos totalizantes da história do capital. Entre as três imagens, é possível reter o movimento do corpo de uma camponesa, que vai adquirindo diferentes tonalidades, ganhando espaço e proximidade, sinalizando esse outro tempo dos corpos que não tiram os pés do chão, e se regeneram entre as ruínas que a mercadoria e o necropoder deixam em seu rastro.

fernanda carvajal

traduzido do espanhol por
ana laura borro

taller de gráfica popular

charles white
elizabeth catlett
john woodrow wilson
leopoldo méndez
margaret taylor
goss burroughs

“Sou negra, mulher, escultora e gravurista. Também sou casada, mãe de três filhos e avó de cinco garotinhas (agora sete meninas e um menino) [...] todos esses estados-de-ser influenciaram meu trabalho e os tornaram isso que você vê hoje.”

–Elizabeth Catlett

Os processos colaborativos têm uma tradição fecunda no México, e uma das iniciativas amplamente difundidas é a do Taller de Gráfica Popular [Oficina de gráfica popular], mais conhecido como TGP, que data de 1937. Vários dos fundadores dessa iniciativa vieram da Liga de Escritores e

Artistas Revolucionários (LEAR). Trazendo a reverberação dos preceitos promovidos pelo muralismo, eles promoveram uma produção visual comprometida com as lutas e a justiça social, denunciando situações vividas por camponeses e trabalhadores e, principalmente, resistindo e questionando mensagens, efeitos ou práticas ligados aos fascismos dominantes.

Os trabalhos gráficos do TGP – que traziam o espírito de agitação e de propaganda – circulavam também por meio de cartazes, folhetos e calendários, apelando para a militância visual e a crítica aos modelos de produção centrados no artista individual.

O TGP promovia, em vez disso, recursos organizacionais de natureza coletiva, por meio de reuniões e assembleias, como se pode observar pelas fotografias. Nelas, discutia-se o que representar, como formar o grupo de voluntários que produziria a imagem, cuidando para que o agente responsável fosse reconhecido e, ao mesmo tempo, o exercício coletivo por meio do carimbo/ logotipo característico do TGP.

Em março de 1938, o TGP aprovou um documento no qual seus interesses e objetivos foram detalhados. Esse documento era uma espécie de

manifesto ou declaração no qual concordaram em trabalhar com litografia, gravura em metal, madeira e linóleo.

Esta oficina é constituída com o objetivo de estimular a produção gráfica em benefício dos interesses do povo do México e, para isso, propõe-se a reunir o maior número de artistas em torno de um trabalho constante, principalmente por meio do método de produção coletiva.¹

Embora esse documento não tenha sido publicado, anos depois, em março de 1945, eles publicaram sua *Declaração de princípios*, na qual se autorreafirmaram como um centro de trabalho coletivo cuja função consistia na realização de uma arte a serviço do povo, de modo que sua produção deveria refletir as realidades sociais de seu tempo.

Como outras estratégias coletivas empreendidas ao longo do tempo, o TGP teve vários momentos de coesão e tensão interna, seus participantes variaram em número e origem geográfica. Entre eles estavam artistas como Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins,

Luis Arenal e Adolfo Mexiac. Também contou com a importante participação de mulheres artistas, como Mariana Yampolski, Rini Templeton, Elizabeth Catlett e Margaret Taylor Goss Burroughs, cujos trabalhos, no contexto dos novos feminismos e da despatriarcalização da história, têm sido reavaliados e ressitoados.

Dado o grande desempenho artístico e a profusa atividade política do TGP, vários artistas estrangeiros (principalmente estadunidenses) se ligaram temporariamente à oficina para contribuir com seus trabalhos na produção de gravuras sociopolíticas. Esses artistas eram chamados “artistas convidados” e alguns deles eram John Woodrow Wilson, Hannes Meyer, Lena Bergner, Charles White, Eleanor Coen, Margaret Taylor Goss Burroughs, Rini Templeton, Elizabeth Catlett, entre outros. Esses vínculos consolidaram o caráter internacional do TGP e, de certa forma, fizeram surgir outros projetos relacionados, como os Workshops of Graphic Art [Oficinas de Arte Gráfica], em Los Angeles, San Francisco e Nova York, nos Estados Unidos.²

A produção de **Elizabeth Catlett** (1915-2012) se distingue pela representação visual determinada e politizada de mulheres trabalhadoras e de outros agentes que desafiaram o racismo e a violência imposta às comunidades violentadas, principalmente as comunidades afro-americanas e indígenas. Em 1946, Catlett ganhou uma bolsa da Julius Rosenwald Fund e deu início a um trabalho com uma série inspirada em mulheres trabalhadoras da Carver School, com a qual ela pôde viajar para o México acompanhada por Charles White. Catlett declarou que, a partir do TGP, ela desenvolveu “uma nova compreensão de como queria trabalhar como artista e pelo que exatamente queria lutar”,³ ao realizar um trabalho para o povo mexicano, em vez de enquadrá-lo em circuitos de galerias ou museus.

Da mesma forma, a presença de Catlett acrescentou novos eixos de trabalho ao TGP, como a conscientização sobre raça e gênero. Uma de suas séries emblemáticas é *The Black Woman* [A mulher negra] (1946), composta de quinze gravuras feitas em linóleo, nas quais ela instaura uma espécie de manifestação da opressão, resistência e sobrevivência das mulheres negras norte-americanas.

Após ter permanecido por um período no TGP, a produção de Catlett continuou a se concentrar em temas afro-americanos, produzindo obras que se tornaram icônicas no movimento pelos direitos civis dos cidadãos afro-americanxs, como *Negro es bello* [Negro é lindo] (1969) e *Malcolm X nos habla* [Malcolm X fala conosco] (1969).

Elizabeth Catlett
Negro es bello II, 1969
Negro é lindo. Litografia, 78 x 57 cm



Outro artista convidado foi **Charles White** (1918-1979), como Catlett, de origem afro-americana, cuja produção se concentrou principalmente no combate às distorções e aos estereótipos sobre os afro-americanos, que eram disseminados na cultura visual popular. Com o passar do tempo, seus interesses ligaram-se a realidades políticas, sindicais e de gênero. White viajou para o México em 1946, acompanhado por Catlett, e, ao entrar em contato com o TGP, reafirmou seu interesse pela gravura, dado o alcance que ela poderia ter em virtude da reprodutibilidade, da diáspora e da circulação que as tiragens permitiam e de seu baixo custo de produção.

White retornou a Nova York em 1949 e colaborou com o New York Graphic Workshop, que, assim como o TGP mexicano,

teria um importante efeito na disseminação da arte gráfica social, especialmente na defesa dos direitos dos afro-americanos. Alguns de seus retratos se sobressaem, como o de Bessie Smith, pioneira desse estilo e popularmente conhecida como a “imperatriz do *red*”, que foi enterrada em um túmulo sem lápide até que Janis Joplin escreveu o seguinte epitáfio: “A maior cantora de *red* do mundo jamais deixará de cantar. Bessie Smith, 1895-1937”; ou o retrato de Frederick Douglass, que esteve ligado a várias iniciativas antiescravagistas e promoveu o abolicionismo. Douglas nasceu no cativeiro e, portanto, desenvolveu perspectivas críticas sobre liberdade e direitos humanos, principalmente em relação às comunidades afro-americanas que, como ele, foram submetidas ao regime da escravidão.



Charles White
Exodus, 1961
Exodo. Linoleogravura
sobre papel,
80 x 125 cm

No caso de **John Woodrow Wilson** (1922-2015), o artista afro-americano foi ao México com o interesse de conhecer um dos principais representantes do muralismo mexicano, José Clemente Orozco, cujas exposições ele havia visitado e se identificado com a maneira de representar o contexto das classes oprimidas no México. Embora Orozco já tivesse falecido, Wilson entrou para o TGP e encontrou um contexto coletivo de produção de imagens amplamente distribuídas por meio da gravura. No TGP, foi contemporâneo de Catlett e White, com quem compartilhava o interesse por trabalhar com e para a comunidade afro-americana, promovendo sua visibilidade.

Um exemplo disso é a obra *The Trial* [O julgamento] (1951), litografia na qual um jovem de origem afro-americana está em pé (proporcionalmente diminuído) diante de três juízes brancos que o observam de modo ameaçador, tornando claro o tratamento desigual e vertical ao qual foram submetidos os afro-americanos. Em sua produção no México, Woodrow pintou um mural que posteriormente foi destruído, chamado *The Incident* [O incidente] (1952), que narra de forma pictórica a violência e o terror do linchamento de um afro-americano pela Ku Klux Klan. Esse título funciona como um terrível sarcasmo diante da violência xenofóbica e supremacista normalizada.



John Woodrow Wilson
The Trial, 1951
O julgamento. Litografia em papel velino
creme, 40,8 x 32,4 cm

Em 1952, a artista e poeta estadunidense **Margaret Taylor Goss Burroughs** (1915-2010) também se ligou ao TGP. Seus interesses também estavam concentrados na expressão de sua identidade racial e cultural, e em ensinar arte. Ela esteve envolvida na formação de importantes projetos políticos nas artes visuais, foi cofundadora do Sur Side Community Art Center (1939), que incluía uma

galeria e um espaço de ateliê para artistas afro-americanos, e do DuSable Museum of African American History (1961), ambos em Chicago, Estados Unidos. Durante sua estadia no México, pintou um retrato da intérprete Bessie Smith, contribuindo para a representação dos afro-americanos proeminentes em um contexto temporal no qual o racismo prevalecia de forma ampla e sem críticas.



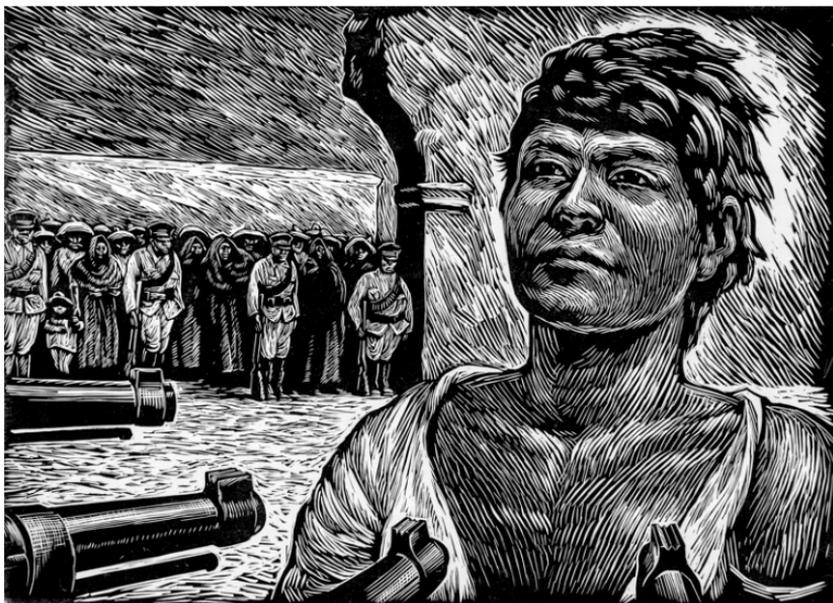
Margaret Taylor Goss Burroughs
Bessie Smith, Queen of the Blues, 1953
Bessie Smith, rainha do blues. Litografia, 46,5 x 40 cm

Em relação à participação do artista mexicano **Leopoldo Méndez** (1902-1969), considerado um dos mais importantes gravuristas mexicanos, uma perspectiva social e coletiva se refletia nas produções que realizou para várias organizações, como a Liga de Escritores e Artistas Revolucionários, o Partido Comunista Mexicano, o Partido Socialista Popular do México e a Confederação dos Trabalhadores Latino-Americanos. A produção

artística de Méndez tomou forma quando ele se ligou ao movimento estridentismo, e seu trabalho promoveu ideais de esquerda e pós-revolucionários que lhe possibilitaram gerar um amplo vocabulário visual ligado à história sociopolítica do México, além de criticar e denunciar a violência promovida por projetos fascistas europeus.

Essas obras – pioneiras na conformação de outras subjetividades – longe de operarem em um nível exclusivamente

Leopoldo Méndez
Fuzilado (para la película *Un día de vida*), 1950
Fuzilado (para o filme *Um dia de vida*).
Linoleogravura sobre papel, 47,7 × 58,8 cm



retiniano, contribuíram para a inserção de outros sujeitos de representação continuamente insultados na tradição da representação artística ou, alternativamente, realocando-os e enquadrando-os de forma digna e em outra ordem estético-político-simbólica, que hoje pode ser lida de uma perspectiva proto-decolonial.

A validade da TGP – em um presente em que se disputam direitos, novos surtos de violência existem e no qual a produção artística pode atravessar a encruzilhada arte/política por meio das artes gráficas – demanda não apenas reflexão, mas também que sustentemos de modo permanente pontos de vista, representações e enquadramentos que incitam uma leitura crítica a partir do e no presente.

getsemaní guevara e sol henaro

traduzido do espanhol por
ana laura borro

taller nn

Impressa em Lima, em 1988, *Carpeta negra* [Pasta negra], do coletivo Taller NN, foi, na época de sua publicação, um dispositivo visual e textual insuportável tanto para a cultura oficial como para a cultura peruana de esquerda. Suas folhas ousavam tocar o intocável, manchando com uma maquiagem cromática monstruosamente sedutora os rostos míticos da revolução de



NN Perú (*Carpeta negra*), 1988
NN Peru (*Pasta negra*).
Serigrafia e fotocópia sobre
papel, 43 x 30 cm

um amplo espectro da esquerda, de Mao Tsé-tung a José Carlos Mariátegui, de José María Arguedas a Edith Lagos ou Che Guevara. Nelas estava impresso um código de barras, com o enigmático número 424242 (em referência ao número de telefone para o qual a população era incentivada a ligar a fim de fazer denúncias anônimas de pessoas suspeitas de terrorismo). A imagem do estudante Javier Arrasco Catpo, morto pela guarda civil durante um protesto em 1988, é o ponto de virada para outro conjunto de imagens, que mostram diferentes massacres – Guragay, El Sexto, Pucayacu, Uchuraccay e El Frontón –, e a palavra “Peru” é sobreposta a elas como uma marca-país. Imagens de valas comuns ou de corpos de jornalistas em sacos de lixo, extraídas do circuito anestesiado dos meios de comunicação de massa, também são coloridas como uma forma de lhes devolver a capacidade de gritar. Ambas as séries, os rostos individualizados da revolução e os corpos anônimos do massacre, são marcadas pelo capital, que inscreve seus signos nelas – o código de barras, o logotipo –, talvez como uma senha para o antigo nó entre capital e colonialidade, que precede e excede a cronologia do trabalho.

Carpeta negra constrói um dispositivo móvel de memória parcial e precária dos anos que fizeram do Peru um depósito de horror a céu aberto, atuando como chave para a nova fase de acumulação de capital em escala global. Mas, a partir da audácia de sua ironia antidogmática, sem um Estado ou um partido como interlocutor, o Taller NN gerou um dispositivo capaz de construir uma inter-relação com o tempo, em todos os tempos. O que acontece quando essas imagens olham para trás e entram em contato com o período anterior da Reforma Agrária (1969-1975)? Ou que imagem *Carpeta negra* devolve ao Peru hoje, nas revoltas que eclodiram de forma descentralizada em meio à população principalmente indígena e camponesa em dezembro de 2022, e que mais uma vez mostram uma ferida colonial, impossível de suturar?

fernanda carvajal

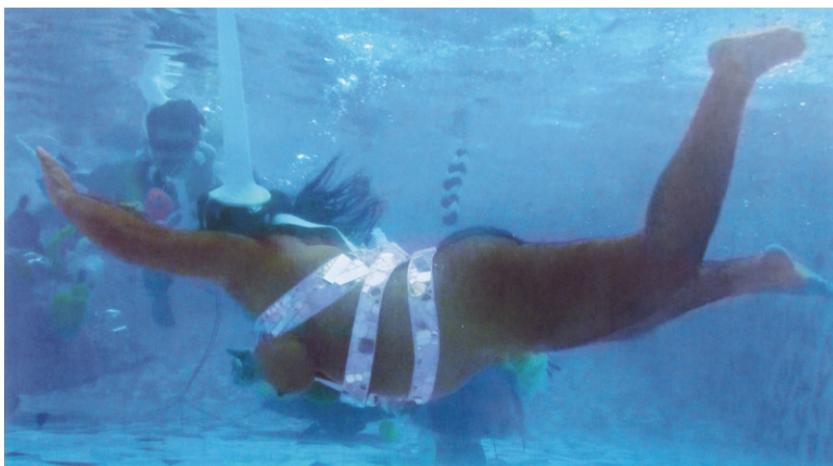
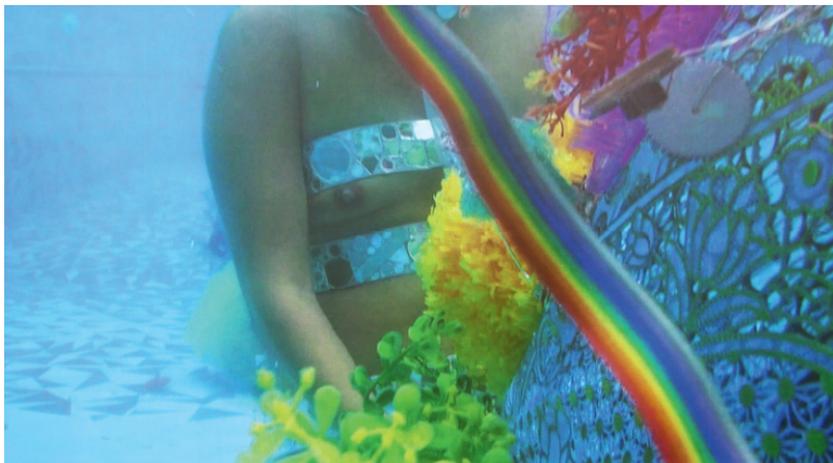
traduzido do espanhol por
ana laura borro

tejal shah

Between the Waves, 2012

Entre as ondas. Stills do vídeo.

Videoinstalação em 5 canais. Cor & preto e branco, som multicanal; 85'25"



Between the Waves [Entre as ondas] (2012), instalação de Tejal Shah, evoca paisagens que parecem ser simultaneamente extraterrestres e demasiado terrenas. É possível reconhecer o deserto, a varanda, o mangue, a cidade, o aterro sanitário, o mar ou a piscina como locais corriqueiras, lugares comuns do planeta. Ao mesmo tempo, a indumentária das performers e o tipo de relação que elas estabelecem entre si e com o entorno produzem excitante estranheza. A sensualidade rege o contato entre os corpos – sejam eles vegetais, animais ou minerais, materiais brutos ou manufaturados –, assim como a forma como são retratados: detalhadamente. Cores, texturas e sons desse universo igualmente cru e imaginado não são diferenciados ou organizados por hierarquias taxonômicas. Nessa horizontalização sensorial, trai-se um elemento central dos discursos modernos e universalizantes: o sujeito que produz a si mesmo como humano pela separação, classificação e consequente posse das coisas do mundo. Nessa obra, tudo é tocado e retratado como superfície sensível, excitável, inseparável de todo o restante.

Os ornamentos de cabeça destacam-se pelo contraste da

cor branca e pela verticalidade por meio da qual cortam a imagem, aspecto fálico sem necessária correspondência genital. Apesar de assumirem uma função penetrativa nas cenas mais explícitas, também passam por chifre, nadadeira, funil ou cone, conferindo uma espécie de animalidade e objetualidade aos corpos em movimento. Além dessas próteses contrassexuais,¹ há outro elemento cuja carga simbólica e performativa vale a pena notar: o arranjo de flores artificiais, esponjas de banho e outros objetos coloridos cuidadosamente depositado no fundo de uma piscina, na qual as performers nadam ao redor dele, como peixes em volta de corais marinhos. Não há contradição entre natureza e artifício, há apenas brilho e beleza, e, entre as ondas, os corpos orbitam seu entorno.

miro spinelli

the living and the dead ensemble

The Wake, 2021

A vigília. Stills do vídeo.

Videoinstalação em 3
canais, full HD, cor, som; 35'



A espiral é a imagem que abre *Ouvertures* (2019), primeiro filme do coletivo transnacional The Living and The Dead Ensemble [algo como Conjunto dos Vivos e dos Mortos]. A imagem é a síntese do que move o processo de criação do grupo: uma linha sinuosa em contínuo movimento de aproximação/afastamento, de dentro/para fora, sem começo ou fim. Nos filmes e nas instalações desse coletivo, criar é uma questão de percorrer, deslocar – Haiti-França, floresta-praia, passado-futuro, revolução-crise. Poesia, performance, cinema, música e teatro mesclam-se com intensidades variadas e indistintas – como em *The Wake* [A vigília] (2019-em curso), o segundo trabalho do grupo, que é a um só tempo instalação multicanal, peça, filme e manifesto preto radical.

A espiral dá forma ao processo criativo que se constrói em ato, em encarnação e em evocação dos fantasmas – tornando visível e vivo aqueles e aquilo que jamais deixaram de estar ali. Assim, ao ritmo do *créole*, poetas e revolucionários de diferentes épocas encontram-se e conversam por meio de processos de fabulação e ativação. A fala dilui as fronteiras entre os mortos e os vivos – como o nome do grupo anuncia. Frankétienne, Toussaint

Louverture, Édouard Glissant, Patrick Chamoiseau e tantos outros artistas/intelectuais/revolucionários confabulam na proposição de uma imaginação caribenha utópica, urgente e atemporal.

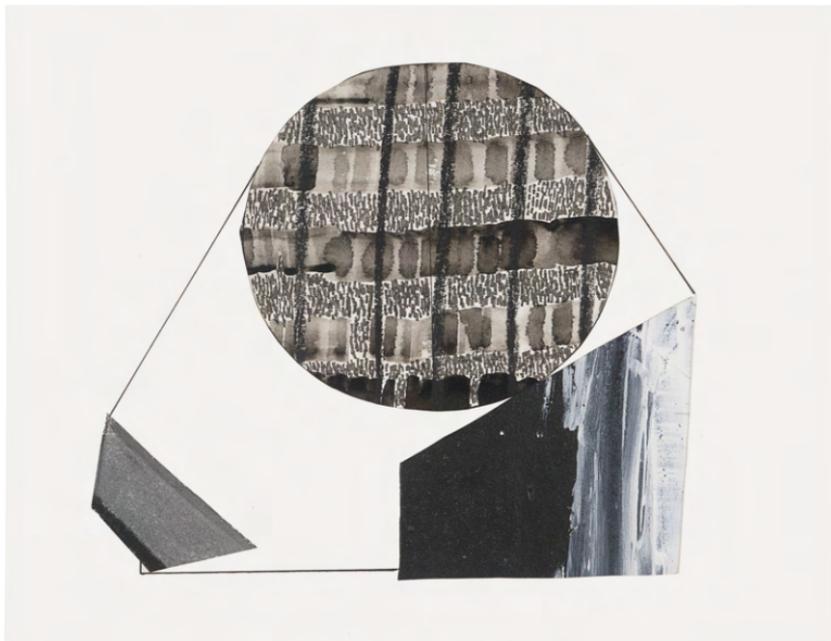
Nessa sinuosidade, as vozes – dos fantasmas, dos revolucionários e dos integrantes do coletivo – sobrepõem-se em imagens multiplicadas em telas simultâneas ou em sons que são ecoados pelos integrantes do grupo que estão sobre um palco. Nesse amálgama proposto pelas criações, *raps*, discursos, narrativas de revoltas pretas, forma-se um coro cacofônico no qual a materialidade caótica de sons e de histórias é intrínseca aos sentidos das obras. E o fogo (elemento recorrente dessas produções) arde nas noites em que se sonham e se lembram das revoluções. As chamas destroem e transformam – também em movimento contínuo. Seguindo esse deslocamento por entre (mundos, tempos, países), a música e a dança performada pelos integrantes do coletivo convocam o corpo também a queimar, e convidam a quem assiste a vislumbrar na carne das obras utopias (im)possíveis.

kênia freitas

torkwase dyson

Force Multiplier 1 (Bird and Lava), 2020
Multiplicador de forças 1 (Pássaro e lava).
Grafite, acrílica e nanquim sobre papel,
27,9 x 35,6 cm

Ao ser perguntado, na edição de março de 1982 da revista de arquitetura *Skyline*, se “há algum projeto arquitetônico, passado ou presente, que lhe pareça representar forças de libertação ou resistência”, o teórico francês Michel Foucault respondeu: “não importa quão terrível determinado sistema seja, sempre restam possibilidades de resistência, desobediência e de constituição de grupos que se oponham a tal sistema. [...] A liberdade é uma prática... a liberdade é o que se deve exercer”.¹ No entanto, o exercício da liberdade compreen-



dido em relação ao espaço, ao tempo e ao ser leva ao entendimento de que a libertação é uma prática espacial. Fundamental para essa compreensão é o questionamento acerca das condições locais e das relações entre poder e espaço, corpo e autonomia, subjetividade e percepção.

A construção da perspectiva europeia baseia-se em um sujeito sob o disfarce do “homem” ideal vitruviano, cujos olhos são a origem de uma linha ao longo do centro de visão, que designa todo o conhecimento a ser compreendido. Além disso, a pintura e o desenho em perspectiva posicionam esse homem ideal num mirante com um ângulo de visão de 60 graus para uma linha do horizonte que existe no infinito. Compreender a prática espacial da libertação desafia a noção de universalismo e do sujeito ideal cujo olhar vigia, objetifica e busca subsumir o mundo à epistemologia e ao colonialismo europeus.

Em seu trabalho que aborda a construção espacial arquitetônica do pensamento composicional Negro, a artista Torkwase Dyson levanta as questões: Qual foi a experiência ocular de pessoas Negras nos porões de tumbeiros? Nos espaços autoemancipatórios do sótão ou do caixote?² Ou sob a arquitetura medieval de castelos e fortes

escravagistas? Ou sob as condições do capitalismo racial, da escravidão, do imperialismo, da colonização e de todas as formas de terror, invasão e clausura?

Na obra *On Ocular Brutality* [Sobre brutalidade ocular] (2023), em referência específica ao Castelo Garcia d'Ávila/Forte Garcia d'Ávila, em Mata de São João, Bahia, Dyson questiona: “Como olhar se tornou algo extraordinário?” Nesse castelo do século XVI, com vistas para o oceano Atlântico e para os engenhos coloniais de cana-de-açúcar onde povos indígenas eram escravizados, e que abrigava uma câmara dupla de tortura, onde pessoas que tentavam fugir da escravização eram presas e submetidas ao terror e à morte por um animal capturado e submetido a um longo período de inanição forçada, Dyson investiga o trabalho ocular *de corpos ocultos, obscurecidos, encobertos ou irrastráveis*. As esculturas da artista constituem instrumentos para novas – e ainda desconhecidas – formas de ver e são ferramentas para refletir sobre o “estado de vida” das pessoas que morreram em cativeiro.

mario gooden

traduzido do inglês por
bruna barros e jess oliveira

trinh t. minh-ha

Bodies of the Desert, 2005

Corpos do deserto. Still de vídeo. Vídeo; 20'



Partir do pressuposto mais elementar do filme – o olhar – rumo ao desconhecido, até às últimas consequências, até chegar novamente ao olhar. Questionado, expandido, recortado, revirado, esse ato-motor a todo momento pulsa na obra de Trinh T. Minh-ha, obra que escorre – como a água de *Surname Viet Given Name Nam* [Sobrenome Viet primeiro nome Nam] (1989) – pelos caminhos do cinema, da antropologia, da pós-colonialidade, da música e da teoria literária, áreas nas quais vem produzindo intensamente desde os anos 1980.

O olhar em xeque: o fazer fílmico, a observação do outro, as regiões intersticiais que nos constituem enquanto indivíduos e grupos. “O que eu vejo é a vida me olhando”, diz a voz off de Minh-ha em *Reassemblage* [Remontagem] (1982), filme-ensaio que contesta a visão de uma etnografia fundada na objetividade científica e na ansiedade do registro totalizante do real. Essa contestação é materializada sobretudo na forma, na linguagem, na artesanaria de quem, ao invés de pensar no binômio “forma-conteúdo”, produz tendo em conta tudo o que escapa ao controle quando se considera a política das “formas e forças” resistentes

à lógica unificadora dos gêneros (de acordo com os escritos teóricos da própria Minh-ha). Assim, algumas questões se retroalimentam sem cessar: *Quem está olhando? Quem está olhando quem ou o quê? Quem está olhando de volta? Quem vai olhar quem estava olhando de volta para quem estava olhando?* E a espiral pode seguir dando voltas indefinidamente.

Tão dinâmicos e complexos quanto as abstrações de forma-força são os interesses e culturas que movem a artista: Senegal, China, a música experimental do grupo *The Construction of Ruins*, Japão, Togo, Vietnã... Também montanhas e desertos (*The Desert Is Watching* [O deserto está assistindo], 2003, e *Bodies of the Desert* [Corpos do deserto], 2005), onde os transportes e percursos do olhar refletem sobre a fugaz estadia humana no contexto geológico deste planeta cujo ritmo e dança – através do entrelugar fundado por Minh-ha – já não nos permitem nenhuma contemplação desinteressada.

igor de albuquerque

ubirajara ferreira braga

Autorretrato, 1987
Guache sobre papel,
66,5 x 50 cm



“o artista plástico mais profícuo da colônia”: quase 3 mil telas pintadas.

dos quase sessenta anos até quase morrer, no ano 2000 (quando o milênio não bugou, diferentemente da psiquê), Ubirajara Ferreira Braga (1928-2000) pintou milhares de quadros.

e imprimiu também um cartão de visitas, no qual orgulhosamente expunha sua profissão: “artista plástico”. diz um filme que sua ficha diagnóstica o pintava como um “morador calmo, consciente” da colônia (psi-qui-á-tri-ca) do Juquery.

e os arquivos públicos que a www guarda contam que ele foi, também, por um período breve, traficante de suas próprias obras – naquele outro tipo de morada que era mesmo um manicômio, que entrou pra história como a “cidade dos loucos”, construída na cidade de franco da rocha, e que tinha regras pétreas quanto à circulação externa das obras feitas pelos *moradores*.

um outro tipo de história, contada à boca-menor dos que lutam por justiça, chama também aquela cidade de “a cidade dos mortos”: 50 milhares.

pois foi na rocha franca sobre a qual essa cidade ambígua, dos loucos, dos mortos, se ergueu,

que Ubirajara Ferreira Braga, de prenome tupi, cujo significado O Senhor da Lança revela tanto de sua história, pintou seus quase 3 mil quadros.

nessas voltas etimogeográficas, reside alguma coisa ali entre Ogum, o ferreiro (como o sobrenome do pintor; Deus da forja, das tecnologias de sobrevivência), o Xangô da verdade, que é um tipo – sempre – de justiça (e da pedra, como a que abrigava a cidade da cidade dos loucos), e, é claro – aqui era onde essas palavras queriam chegar, desde o início – o Oxóssi: caçador, *lançador*, enlouquecido, enlouquecedor. morador da mata.

tem uma lenda que diz que foi por enlouquecer (de amor?) que Oxóssi foi parar no meio da mata, querendo apartar-se do mundo. só sua filha amada, lansã, dançou sua morte, por muitas noites e dias, permitindo assim que seu espírito chegasse ao Orum, um outro tipo de céu. um outro tipo de morada. talvez calma. onde talvez Ubirajara agora resida. sem tanto vermelho, como vi nas obras que pintava dentro das paredes do Juquery.

tatiana nascimento

ventura profana

É fim de tarde em um domingo ensolarado. Em um bairro residencial, crianças brincam na calçada, algumas com bola, outras de corda, algumas em casa no celular. Há homens e mulheres na frente das casas, conversando e olhando suas crias, filhas, sobrinhas. Em uma das casas há música enquanto o churrasco começa a beirar o início da noite. Em certo momento, uma criança



**CONCÍLIO DAS
LAMENTAÇÕES, 2020**
Impressão pigmentada
sobre Photo Matt Fibre
200g, 140 x 100 cm

aponta para o céu e anuncia: “Mãe, pai, vem aqui, rápido! O que é isso? Está voando?” Aos poucos, todos começam a olhar na direção indicada. Cegos por um brilho irradiante, veem se aproximar uma figura muito bonita, brilhante e dourada, resplandecente como o Sol, deslizando sobre brumas em direção ao chão. Ao se aproximar, a criança pergunta: “Você é Deus?”, e a resposta é clara: “Podem me chamar de Deize, tenho algo a dizer a vocês”.¹

Ventura Profana é uma artista com práticas diversas, profeta gloriosa, pastora em sua função divina. Ao produzir músicas, videocliques, colagens digitais, instalações e fotografias, cria visualidades e performances de vida que edificam novos imaginários sobre religião e fé. Nesses imaginários, as existências que fogem aos controles tradicionais de gênero e de sexualidade são possíveis. As existências às quais a artista se refere são as travestilidades, guardiãs das fontes da vida, das florestas e dos mangues, aquelas que se fazem vivas em meio ao mar Morto, que são como os montes de Sião que não se abalam, guardiãs de ecossistemas e da vida sagrada. Em seu trabalho é possível reconhecer as cor-

poralidades dissidentes como ponto de torção entre uma tradição inflexível e a criação de outras perspectivas emancipatórias. Em outras palavras, sua produção elabora modos de epistemologia crítica aos sistemas de verdades e crenças conservadoras e coloniais. Para isso, Profana realiza inversões e inserções nos recursos linguísticos, visuais e performáticos neopentecostais herdados do contexto familiar. Entre algumas de suas intervenções na ordem do discurso, ao substituir *Senhor* pela travesti, a artista coloca esse modo de existência como elemento central e disruptivo do pensamento tradicional, elaborando um discurso *sem Senhor*, tecendo tanto uma crítica aos dogmas neopentecostais, quanto antipatriarcal, quanto antimilitarista. Assim, é possível reconhecer que a produção de Ventura Profana clama por vida em abundância, ela mesma o corpo missionário que profetiza e louva por saúde, amor e liberdade para todas as travestis. No limite, sua produção artística amplia a percepção de que, ao fundar um mundo no qual a vida travesti é possível, todas as vidas serão possíveis, imersas em poder e glória.

maria luiza meneses

wifredo lam

O artista cubano Wifredo Lam (1902-1982) realizou as ilustrações para a obra *Fata Morgana* (1941),¹ do escritor francês André Breton, em um contexto de exílio político e de uma iminente jornada transatlântica. Os desenhos incluem o repertório visual característico que ele desenvolveu em obras posteriores: criaturas dotadas de chifres, cabeças em formato quadrado, luas crescentes com olhos e a figura de meio mulher, meio cavalo, que se tornou sua célebre *femme-cheval* interespé-

Omi Obini, 1943
Óleo sobre tela, 178 x 126 cm



Le Matin vert, 1943
A manhã verde. Óleo sobre papel montado em tela, 186,7 x 123,8 cm



cie, observada em *Mujer sentada* [Mulher sentada] (1949). Em sua obra, Lam dá ênfase à cultura negra por meio de uma sinédoque visual com a *santería* (também conhecida como Regla de Ocha e Lucumí), religião afro-diaspórica amplamente assentada em crenças e tradições iorubás, temperada com certos aspectos do catolicismo. Títulos como *Le Sombre Malembo, Dieu du carrefour* [Malembo sombrio, Deus das encruzilhadas] (1943) identificam Malebo, centro de comércio de escravizados na África Ocidental, e Eleguá, um orixá ou deidade iorubá que é o guardião das encruzilhadas, representado por Lam com chifres e olhos redondos. Aqui, as *encruzilhadas* podem se referir à Passagem do Meio, assim como à jornada do artista em seu retorno a Cuba. É chave para essa obra o modo como ele decoloniza códigos representacionais, com figuras híbridas que deslocam as distinções entre homem/mulher, humano/animal, animal/planta e que desafiam sistemas de classificação ocidentais e divisões ontológicas.

Lam também dá corpo a esses deslocamentos em transmutações pictóricas que operam no nível do uso do material, como a tinta diluída em *Omni Obini* (1943) e seu aspecto

de aquarela, que intensifica o deslocamento intencional da cor – azuis e verdes, com passagens de vermelhos, laranjas e amarelos – para animar as relações entre elementos de seus mundos pictóricos. Ao fazer isso, Lam utiliza a força vital dos orixás, seu *aché*,² como método decolonial que flui através do humano, do animal e do vegetal, e que ele traduz visualmente não só em seres híbridos, mas também por meio de seu entrelaçamento com o entorno e da interpene-tração de figura e fundo. Seu deliberado emaranhado de oposições também sugere como diferentes entidades podem se interligar em modos não hierárquicos para serem reciprocamente transformadas. No centro do que chamo de *modernismo aché* de Lam se encontra, portanto, a natureza cambiante da identidade e da corporificação, por meio da qual cruzamentos ontológicos e aberturas relacionais chamam a atenção para a vivacidade das relações entre os mundos material e imaterial.

kaira cabañas

traduzido do inglês por gabriel bogossian

esta participação é apoiada por:
Institut français.

will rawls

Uncle Rebus, 2018
Tio Rebus. Registro de performance,
High Line – 17th Street, Nova York (2018)



A prática artística do coreógrafo, dançarino, escritor e professor Will Rawls investiga as poéticas negras, se interessa pelos limites e encontros da dança com a linguagem, explora as ambiguidades, questiona as noções de poder e forma.

Mexer o corpo, dançar com letras, (des)construir e jogar com palavras e frases, soletrar em voz alta a letra escolhida, arranjar, rearranjar, arranjar de outro jeito, numa coreografia aberta e em construção. *PELE* é a versão para o público da Bienal de São Paulo da performance *Uncle Rebus*, realizada anteriormente em outros espaços.

A própria dinâmica da performance convida os espectadores a ler as palavras formadas, as quais se transformam em outras ao longo da ativação.

Em *Uncle Rebus*, o texto que serve de base para a ação é o conjunto de fábulas Brer Rabbit, narrado pelo personagem Uncle Remus e escrito pelo folclorista Joel Chandler Harris, um homem branco do Sul dos Estados Unidos. Uncle Remus é uma espécie de identidade compósita criada com base nas histórias da cultura oral das plantações às quais Harris teve acesso. Repletas de preconceitos linguísticos, as histórias são

escritas a partir do que o autor interpreta como sendo o dialeto dos negros do Sul na época.

Ao manipularem as letras disponíveis, os performers vão ao mesmo tempo soletrando em voz alta partes do texto, desestabilizando os dialetos ficcionalizados pelo autor, explorando os limites da normatividade linguística e do discurso escrito.

Na versão da performance para a 35ª Bienal de São Paulo, um outro texto servirá de base para a ativação da obra. Podemos esperar a formação de palavras tanto conhecidas como inusitadas. O convite é para a abertura e o reconhecimento de diversos sotaques e acentos, para a formação coletiva e interativa de palavras que geram reflexões.

PELE/
LEPE/
EPL/
PEL/
PLE/
ELP/
ELE/
EE...

juliana de arruda sampaio

xica manicongo

esse documento deveria nos possibilitar imaginar um rosto, entretanto, diante dele nos deparamos apenas com um túmulo. é a História quem jaz no túmulo. o arquivo da história da escravidão transatlântica é a marca de um desaparecimento. esses documentos não passam, portanto, de cinzas.

porque se escolheu preservar o relato de um colono europeu, y não a vida de uma *estrela* preta? a resposta a essa pergunta é irrelevante. o estrago já foi feito. chegamos tarde demais.

Diante da impossibilidade de figurar o retrato de Xica Manicongo, resultado dos processos de apagamento próprios do arquivo da história da escravidão transatlântica, optou-se por esta apresentação também lacunar.

o que importa, no entanto, é que, passados mais de quatrocentos anos, nem sabemos o nome desse tal de... mas lembramos com muito carinho o nome de Xica Manicongo. esse nome que é também uma fábula. Manicongo é uma forma distorcida de dizer *Mwene Kongo*, senhor do Congo; já Xica foi uma forma que dissidentes de gênero, sobretudo pretas, utilizaram para resgatá-la de uma nomeação violenta cujo mundo da escravidão lhe havia endereçado: Francisco. assim, Xica Manicongo é uma forma de fabular a assinatura sônica dessa criatura cuja beleza insondável jamais iremos ouvir.

Xica foi trazida forçadamente para Salvador em fins de século 16. segundo relatos, um tal de... , um... , teria se incomodado com a performatividade de gênero y sexualidade radicalmente livres de Xica, denunciando-a para a Santa Inquisição. Xica defendeu sua recusa, escolheu permanecer livre. por fim, para evitar a morte, decidiu recuar, enganar os usurpadores usando suas fantasias de homem. teria sido esse o primeiro registro de Drag King da história do território invadido chamado Brasil?

o que podemos imaginar diante dessas letras tortas dispostas nesse papel mofado?

uma memória. a memória de que mesmo o esquecimento nunca é absoluto. a memória da imprevisibilidade, na qual aquilo que deveria ter sido aniquilado ressurgiu de outra maneira num outro lugar: Sertransneja, Coletiva Xica Manicongo, Jaqueline Gomes de Jesus, Bixarte, Xica a peça, Xica Manicongo... a memória da risada aberta, do gingado sereno, da força bruta y da coragem indomável, dessa que hoje chamamos de Xica Manicongo.

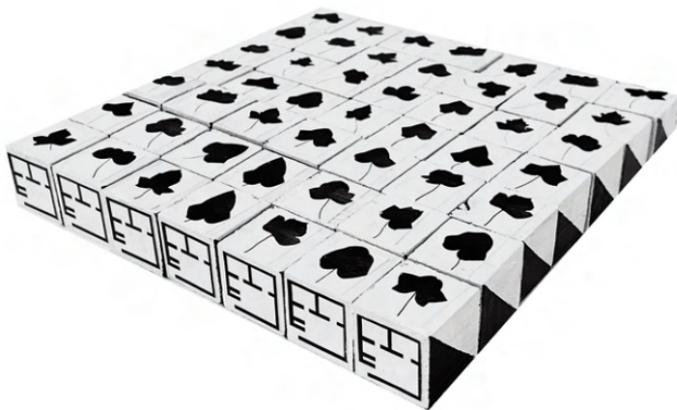
as cinzas são usadas há muito em África y Abya Yala como um componente de fertilização dos solos. aí, então, somos convocadas a imaginar, diante desse túmulo, novos frutos selvagens da diáspora de África no Brasil que rebentam y rebolam uma outra forma de escrever para atravessar o Tem/po.

abigail campos leal

yto barrada

Yto Barrada leva o jogo a sério. Para essa eterna aprendiz, o jogo é uma poderosa ferramenta educacional que apela tanto para os sentidos quanto para o intelecto. Por exemplo, *Land and Water Forms* [Formas da terra e da água] (2019), uma série de trabalhos de acrílica e gesso sobre papelão, revela uma gramática de formas naturais adaptada de bandejas de moldes Montessori. Por outro lado, o jogo educacional é um quadro ideal para experimentação artística – a alegria de criar e quebrar regras. O vídeo

Sem título (Blocos de unidades de Casablanca – com Bettina), 2023
Modelo para obra comissionada pela Fundação Bienal de São Paulo para 35ª Bienal



Tree Identification for Beginners [Identificação de árvores para iniciantes] (2017) narra a história da primeira viagem da mãe da artista para os Estados Unidos – e histórias maiores da Guerra Fria e de ativismo pelos direitos civis – através de uma montagem cativante e hilária de locução, sonoplastia e brinquedos Montessori animados.

Historiadora de formação, Barrada se interessa pelas inúmeras maneiras pelas quais eventos históricos e o tecido social se constituem mutuamente. Como artista, ela está sempre buscando formas que possam traduzir a complexidade dessas relações. A política permeia seu trabalho, mas sempre obliquamente, pois questões sérias são mais bem abordadas com humor. Veja a leveza dos trocadilhos em seus cartazes (“Não sou exótica, estou exausta”; “Sheik Spear¹ é árabe”...) ou o texto satírico “Uma modesta proposta para modernizar o Marrocos e maximizar seus recursos e eficiência” (2010), atribuído a um personagem fictício cujo nome, Yahia Sari, é uma adaptação árabe de Jonathan Swift. Muitos personagens reais também vieram povoar seus trabalhos fotográficos e videográficos ao longo dos anos. *The Sleepers*

[Os adormecidos] (2006), *The Smuggler* [O traficante] (2006) e *The Magician* [O mágico] (2003) são belos marginais que encontram maneiras criativas de resistir ao domínio neoliberal. Além disso, alguns personagens históricos se repetem; o maior deles é Hubert Lyautey, o primeiro Residente Geral francês no Marrocos (1912-1925), um colonizador brutal admirado por alguns por sua introdução do urbanismo modernista e sua (seletiva) preservação de tradições artesanais locais. Além do afeto superficial, Barrada expõe a figura de Lyautey, jogando com suas citações muito conhecidas e o famoso bigode em cartazes e colagens, ou oferecendo seu nome como uma brincadeira de (des)construção nas várias versões de seu *Lyautey Unit Blocks*. Nesta, como na maior parte de sua obra, política e jogo, seriedade e irreverência, caminham juntos.

omar berrada

traduzido do inglês por
mariana nacif mendes

zumví arquivo afro fotográfico

O que significa constituir um arquivo fotográfico da vida afro-brasileira, através dela e para ela? O Zumví Arquivo Afro Fotográfico é a resposta mais próxima que temos para essa pergunta. Fundado em 1990 por Lázaro Roberto, Ademar Marques e Raimundo Monteiro, e fisicamente instalado entre o Pelourinho e a Fazenda Grande, em Salvador, Bahia, Zumví abriga 30 mil fotografias (além de documentos pessoais, cartazes, cartões-postais e documentos diversos) que abrangem três

Protesto da Irmandade do Rosário dos Pretos no Largo do Pelourinho, durante as comemorações da Independência da Bahia, dia 2 de julho, 2012
Ampliação digital de fotografia analógica, 80 x 120 cm



décadas. Em sua essência, é um arquivo comunitário, que existe sem apoio institucional nem burocracia. Seu vasto acervo de imagens combina pontos turísticos e rotas de protesto com cenas cotidianas de rua, formando um espaço visual que revela de modo preciso como as esferas social e política se desenrolaram na Bahia nas últimas décadas do século 20. Envolvendo várias perspectivas fotográficas, essas imagens captam a dor e o orgulho, o amor e a insistente possibilidade incorporada à negritude.

De modo geral, Zumví constitui uma afirmação da existência e da autonomia afro-brasileiras, articulada por meio da noção de *aquilombamento*. Mais do que um acúmulo de representações, a clareza política da finalidade do arquivo é imediatamente legível em seu nome: uma contração simultânea de *zum-vi* (*zoom* da lente fotográfica e o verbo *ver* no modo pretérito perfeito do indicativo) e uma invocação a Zumbi, líder do quilombo dos Palmares, uma monumental comunidade de quilombos que resistiu aos portugueses e aos holandeses por um século inteiro (1595-1695). Por meio dos esforços contínuos de Lázaro Roberto e de seu sobrinho José Carlos, o espírito de autodeter-

minação do Zumví Arquivo Afro Fotográfico integra a fotografia como um local de luta sociopolítica, um lugar em que o trabalho de movimento pode acontecer. A acadêmica e ativista sergipana Beatriz Nascimento (1942-1995) argumenta que “o quilombo é fundamentalmente uma condição social, um lugar onde se pratica a liberdade [...], é a aceitação da cultura negra”.¹ Levando-se a sério esse seu argumento, o arquivo então pode ser considerado uma extensão pictórica dessa condição social. Zumví é uma passagem fugitiva tornada fotográfica, um lugar onde a consciência negra é cultivada na fixação da imagem e se expande para além do enquadramento.

oluremi onabanjo

traduzido do inglês por
naia veneranda

notas

ahlam shibli

1/ T. J. Demos, "Disappearance and precarity: On the photography of Ahlam Shibli," in Ahlam Shibli: Phantom home. Essays by T.J. Demos and Esmail Nashif. Exhibition Catalog. Barcelona/ Paris/ Porto/ Ostfildern: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) / Jeu de Paume / Museu de Arte Contemporânea de Serralves / Hatje Cantz, 2013, p. 16.

aline motta

1/ Aline Motta, "A água é uma máquina do tempo". eLyra: Poesia e Arquivo, n. 18, p. 333-337, 2021. (Depoimentos). Disponível em: elyra.org/index.php/elyra/article/view/422/457. Acesso em: 28 maio 2023.

2/ Aqui invoco Christina Sharpe, *In the Wake: On Blackness and Being*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 87.

3/ Saidiya Hartman, "The Belly of the World: A Note on Black Women's Labors". *Souls: A Critical Journal of Black Politics, Culture, and Society*, v. 18, n. 1, p. 166-173, jan./mar. 2016, p. 171.

ana pi e taata kwa nkisi mutá imê

1/ Michel de Certeau, "Walking in the City", in *The Practice of Everyday Life* (1980), trad. Steven Rendall. Berkeley: University of California Press, 2010, p. 93.

2/ *Ibid.*, p. 93.

3/ Édouard Glissant, *Poética da relação*. Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge Oliveira; revisão técnica Ciro Oiticica; prefácio Ana Kiffer, Edimilson de Almeida Pereira. 1ª ed. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, p. 44.

anne-marie schneider

1/ Frase do poeta francês Arthur Rimbaud (1854-1891), "Je est un autre" (Eu é um outro) está presente em uma carta de 13 de maio de 1871, endereçada a seu professor Georges Izambard. *El País*, Madrid, 16 nov. 2016.

2/ Jean-François Chevrier (posfácio), "Trazo película color" [Traço filme cor], in *Anne-Marie Schneider*. Madrid; Paris: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Éditions L'Arachnéen, 2016.

3/ Virginia Woolf, "Esta ola en la mente" (Essa onda na mente), trecho de uma carta de 16 de março de 1926, endereçada à escritora e jornalista Vita Sackville-West. In Federico Sabatini (ed.), *Sobre la escritura*. Virginia Woolf. Barcelona: Alba Editorial, 2015, p. 34.

archivo de la memoria trans (amt)

1/ Ver *Memorias reveladas*, de Quentin Worthington (França, 2019, 23'), documentário sobre a criação do AMT.

aurora cursino dos santos

1/ Os poucos e incertos dados biográficos de Aurora Cursino dos Santos estão sinalizados nas suas pinturas e desenhos, quase sempre autorreferenciados, habitando um lugar entre a memória e o delírio. Estão também presentes em relatos médicos e documentos psiquiátricos que, como todo arquivo da violência, excedem pela parcialidade e exigem uma leitura desconfiada e crítica.

cabello/carceller

1/ No francês *hantologie*, conceito criado por Jacques Derrida em seu livro *Espectres de Marx* (1993), em que une os termos *hanter* [assombrar] e *ontologie* [ontologia], referindo-se ao persistente retorno às teorias do passado. [N.E.]

2/ Paul B. Preciado, “Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans”, in *Cabello/Carceller. Una voz para Erauso. Epílogo para un tiempo trans*. Catálogo de exposição. Bilbao: Azkuna Zentroa - Alhóndiga Bilbao, 2022, p. 14. [N.E.]

ceija stojka

1/ Ceija Stojka pertencia a uma família Lovara Roma, grupo étnico tradicionalmente nômade que vive atualmente em diferentes regiões da Europa e falam variações da língua Romani. [N.E.]

2/ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história - Tese V” (1940), in Walter Benjamin, *O anjo da história*, org. e trad. João Barrento. Rio de Janeiro: Autêntica, 2013.

daniel lind-ramos

1/ Kellie Jones, *South of Pico: African American Artists in Los Angeles in the 1960s and 1970s*. Durham: Duke University Press, 2017, p. 69. (Tradução livre).

2/ Ibid.

dayanita singh

1/ Frase de Mona Ahmed extraída do texto do *red* de Dayanita Singh sobre o livro *Myself Mona Ahmed*. Zurique: Scalco Publishers, 2001. Disponível em: dayanitasingh.net/myself-mona-ahmed/. Acesso em: 26 mai. 2023.

diego arauja e laís machado

1/ “Ei ê lambá / quero me acabá no sumidô / quero me acabá no sumidô / lamba de vinte dia / ei lambá / quero me acabar no sumidô / Ei ererê.” Vissungo registrado em 1929, pelo filólogo e linguista Aires da Mata Machado Filho (1909-1985), em pesquisa sobre o repertório banto em Diamantina (MG), foi re(en)cantado elo cantor e compositor Geraldo Filme (1927-1995) no álbum *O canto dos escravos*, de Geraldo, Clementina de Jesus e Tia Doça, Estúdio Eldorado, 1982.

2/ Canto entoado por escravizados negros nas lavras de diamantes em Diamantina (MG) com palavras em português e línguas africanas. [N.E.]

3/ *Alarinho* foi também um termo usado por Laís Machado para definir sua prática performática em Artes Cênicas.

duane linklater

1/ O Sistema de Escolas Residenciais no Canadá foi um sistema violento e prolongado imposto pelo governo e pelas igrejas que o acompanhavam, criado especificamente para que crianças indígenas fossem separadas de suas famílias, aculturadas e colonizadas.

elda cerrato

1/ Elda Cerrato, *La memoria en los bordes*: entrevista, dibujos. Buenos Aires: Nobuko, 2011, p. 7.

elena asins

1/ Javier Maderuelo, “Menhir dos”, in *Elena Asins: Menhir dos*. Ayuntamiento de Madrid, 1995.

ellen gallagher e edgar cleijne

1/ Esse é um termo-conceito trabalhado por autores como Saidiya Hartman e Tavia Nyong'o.

2/ Paul Gilroy, *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução Cid Knipel Moreira 2. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: 34; Universidade Cândido Mendes - Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.

eustáquio neves

1/ Referência à frase “uma realidade que não posso nomear”, in “Correspondências entre vozes, uma carta para abrir conversas”, in *Aqui, numa coreografia de retornos, dançar é inscrever no tempo: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo - coreografias do impossível*. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 2023, p. 15.

flo6x8

1/ 15-M é como ficou conhecido o movimento dos indignados na Espanha. Em 15 de maio ocuparam um grande número de praças espanholas, protestando contra os cortes sociais causados pela crise econômica de 2007. [N.E.]

notas

francisco toledo

1/ Depoimento do artista veiculado em diversos canais que cobriram as ações-protesto realizadas por Francisco Toledo desde novembro de 2014, quando passou a ativar a obra *Papalotes de los desaparecidos* (2014).

george herriman

1/ Leis segregacionistas que vigoraram em vários estados do sul dos Estados Unidos entre os anos de 1877 e 1965. [N.E.]

gloria anzaldúa

1/ No inglês “women of color”. Ver Cherrie Moraga e Gloria Alzandúa, *This Bridge called my Back: Writings by Radical Women of Color* (1967), 4. ed., Nova York: State University of New York Press, 2015.

2/ Gloria Alzandúa, *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza*, trad. de Carmen Valle Simón. Madri: Capitán Swing, 2016, p. 80. [tradução nossa ao português]

3/ *Ibid.*, p. 120.

4/ “Agentes da imigração dos EUA são orientados a empurrar crianças e bebês em rio na fronteira como México”, *O Globo*, 20 jul. 2023. Disponível em: oglobo.com/mundo/noticia/2023/07/20/agentes-da-imigracao-dos-eua-sao-orientados-a-empurrar-criancas-e-bebes-em-rio-na-fronteira-com-o-mexico.ghtml. Acesso em: 24 jul. 2023.

5/ Anzaldúa, 2016, op. cit., p. 55.

grupo de investigación en arte y política (giap)

1/ Os zapatistas guardavam silêncio na mídia desde 2008, longe de câmeras e microfones para estabelecer as bases do Bom Governo autônomo.

2/ A Marcha do Silêncio não teve discursos nem proclamações. Somente no dia seguinte apareceu um comunicado do EZLN na forma de um poema: VOCÊS OUVIRAM? / É o som do seu mundo desmoronando. / É o som do nosso mundo ressurgindo. / O dia que foi o dia era noite. / E a noite será o dia que será o dia. / DEMOCRACIA! / LIBERDADE! / JUSTIÇA!

3/ Comunicado do festival de dança zapatista, jan. 2017. Disponível em: enlacezapatista.ezln.org.mx/2019/12/15/baila-una-ballena/.

igshaan adams

1/ Áreas criadas durante o Apartheid para confinar negros e mestiços.

ilze wolff

1/ *Architecture SA*, primavera 1980, p. 13.

januário jano

1/ Djaimília Pereira de Almeida, “Morrer de Nostalgia” in *Revista Quatro cinco um*, São Paulo, jun. 2023, p. 8

jesús ruiz durand

1/ Áreas criadas durante o Apartheid para confinar negros e mestiços.1/ *Pongos* eram os camponeses e indígenas que trabalhavam como criados nas fazendas no Peru e os *gamonales* eram latifundiários da região serrana, que em geral exploravam a força de trabalho dos *pongos* num regime de servidão muito parecido com a forma feudal. [N.T.]

2/ José María Arguedas, “Carta a Hugo Blanco-1969”, in Hugo Blanco (ed.), *La verdadera historia de la Reforma Agraria*. Lima: Ediciones Lucha Indígena, 2009.

julien creuzet

1/ Édouard Glissant, *Poética da Relação* (1997). Tradução de Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021, pp. 20-30.

2/ Ver Antonio Benítez-Rojo, *The Repeating Island: the Caribbean and the Postmodern Perspective*. Durham: Duke University Press, 1997. (Tradução livre).

kamal aljafari

1/ O termo árabe Nakba significa “catástrofe” ou “desastre” em português, e remete ao êxodo palestino de 1948, quando mais de 700 mil árabes palestinos, conforme dados da Organização das Nações Unidas (onu), fugiram ou foram expulsos de suas casas em razão da guerra civil de 1947-1948 e da Guerra Árabe-Israelense de 1948. [N.E.]

luiz de abreu

1/ Conforme entrevista concedida à Rádio França Internacional Brasil, no programa *RFI Convida Luiz de Abreu*, em 13 mar. 2020. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=gOALs1cTWOQ&ab_channel=RFIBrasil. Acesso em: 18 mai. 2023.

malinche

1/ O Lienzo de Tlaxcala é um códice colonial pintado por volta de 1552. Ele conta a história da conquista do México da perspectiva dos Tlaxcallans, antigos inimigos dos Astecas. Disponível em: nmdigital.unm.edu/digital/collection/achl/id/1609/. Acesso em: jul. 2023.

marlon riggs

1/ entre eles, destaque Bruno F. Duarte, Cornelius Moore, Louis Massiah e Rhea L. Combs, além de meu trabalho como curador e professor.

min tanaka e françois pain

1/ Dirigido por Bryan Forbes, *A louca de Chaillot* (1969) é um filme de comédia dramática, de coprodução britânica e estadunidense, baseado na peça *La Folle de Chaillot* (1945), de Jean Giraudoux.

nadir bouhmouch e soumeia ait ahmed

1/ Nadir Bouhmouch & Soumeia Ait Ahmed, texto do projeto submetido à 35ª Bienal

quilombo cafundó

1/ *A cupópia* é uma língua falada no Quilombo Cafundó, em Salto de Pirapora, São Paulo, Brasil. A língua combina a estrutura do português com palavras de origem africana, especialmente do quimbundo.

2/ O sr. Otávio também foi quem entrou com um processo de usucapião, que garantiu a permanência dos quilombolas na Gleba A (os 7,5 alqueires que restaram para a comunidade).

rosa gauditano

1/ Aqui optou-se por manter a grafia da época.

rubiane maia

1/ Notas sobre a prática da artista. Ver mais em: www.rubianemaia.com/.

2/ Ibid.

sammy baloji

1/ Portfólio do artista. Disponível em: imanefares.com/wp-content/uploads/2020/04/if-sammybaloji-portfolio-eng-1.pdf. Acesso em: jul. 2023.

santu mofokeng

1/ Achille Mbembe, “The Power of the Archive and its Limits”, in C. Hamilton et al. (ed.), *Refiguring the Archive*. Cidade do Cabo: David Philip, 2002, p. 21.

2/ Santu Mofokeng, citado em entrevista a Tamar Garb. *Figures and Fictions: Contemporary South African Photography*. Göttingen: Steidl, 2011, p. 283.

saua lésbica por malu avelar com ana paula mathias, anna turra, bárbara esmenia e marta supernova

1/ Malu Avelar em conversa gravada com a autora.

2/ Ibid.

3/ A residência PlusAfroT aconteceu em 2019 na Villa Waldberta, em Munique, Alemanha. Disponível em: amlatina.contemporaryand.com/pt/editorial/plusafrot/. Acesso em: jun. 2023.

notas

senga nengudi

1/ Aqui optou-se por manter a grafia da época. Esta definição encontra-se em "Declaração sobre trabalhos com malha de náilon", de 1997, publicada no catálogo *Senga Nengudi - Topologias*. Munique; São Paulo: Lenbachhaus; MASP, 2020, p. 117.

simone leigh e madeleine hunt-ehrllich

1/ Robert Farris Thompson, *Flash of the spirit: arte e filosofia africana e afro-americana* (1984). São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

2/ Zora Neale-Hurston, *Tell My Horse* (1938). Nova York: Harper Collins, 2008.

sonia gomes

1/ Conceição Evaristo, "A noite não adormece nos olhos das mulheres", in *Cadernos negros*, vol. 19, org. Márcio Barbosa, Sônia Fátima Conceição & Esmeralda Ribeiro. São Paulo: Quilombhoje; Ed. Anita, 1996.

stanley brouwn

De acordo com o desejo do artista, o guia não reproduz nenhum dado biográfico, nem imagens, nem textos sobre ele.

esta participação é apoiada por: Consulado Geral do Reino dos Países Baixos em São Paulo.

stella do patrocínio

1/ Referência a Grada Kilomba, *Ilusões vol. I - Narciso e Eco*. In *Grada Kilomba: Desobediências poéticas*. Catálogo de exposição. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2019.

2/ CD2_01. Terceira parte dos depoimentos/ entrevistas/falas. 6'53". In: Sara Martins Ramos, *Stella do Patrocínio: entre a letra e a negra garganta de carne*. 2022. Dissertação de Mestrado. Disponível em: dspace.unila.edu.br/handle/123456789/6465. Acesso em: 2 jun. 2023.

3/ Referência a Lélia González, "Racismo e sexismo na cultura brasileira". *Revista Ciências Sociais Hoje*, Anpocs, pp. 223-44. 1984.

taller de gráfica popular

1/ Humberto Musacchio, *El Taller de Gráfica Popular*. México: FCE, 2007, p. 25.

2/ Ver Alberto Hajar Serrano, *Catálogo TGP 80 años. Taller de Gráfica Popular*. Cidade do México: Museo Nacional de la Revolución, 2017, p. 39; Humberto Musacchio, op. cit., pp. 30-60.

3/ Dina Comisarenco Mirkin, “Negro woman y la postmemoria de la esclavitud en Elizabeth Catlett”. *La Ventana – Revista de estudios de género*, v. 6, n. 54, pp. 110-42, 2021. Disponível em: www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S1405-94362021000200110&script=sci_arttext_plus&tlng=es. Acesso em: 16 jul. 2023.

tejal shah

1/ Sobre as noções de *contrassexualidade* e *prótese*, ver Paul B. Preciado, *Manifeso contrassexual*. São Paulo: n-1, 2014. Nesse livro, o autor lembra que o falo não é uma substituição do pênis, mas o contrário, e que o pênis, por sua vez, não passa de um *dildo* de carne.

torkwase dyson

1/ Tradução nossa. Texto completo com tradução de Pedro Levi Bismarck disponível em: www.revistapunkto.com/2015/04/espaco-saber-e-poder-michel-foucault_88.html. Acesso em jul. 2023. [N.T.]

2/ Ver, por exemplo a autobiografia de Harriet Ann Jacobs e de outras pessoas escravizadas, como o caso de Henry Box Brown, que se libertou da escravização organizando o envio de si mesmo em uma caixa de madeira para a Filadélfia, no estado abolicionista da Pensilvânia. [N.T.]

ventura profana

1/ Fabulação da autora sobre como poderia ser a descida de Deize à Terra, com base em referências visuais da artista. [N.E.]

wifredo lam

1/ A edição apresentada na 35ª Bienal é a seguinte: André Breton, *Fata Morgana*. Ilustrada por Wifredo Lam. Buenos Aires: Éditions des Lettres Françaises, 1942.

2/ Este termo, no contexto da *santería* cubana, é o equivalente ao axé, associado às religiões afro-brasileiras, sendo ambos derivados do termo iorubá *àṣe*, ou *axé*.

zumví arquivo afrofotográfico

1/ Beatriz Nascimento, “O conceito de quilombola e a resistência afro-brasileira.” *Afrodiaspora*, n. 6-7, 1985, pp. 41-49.

curadoria

diane lima é curadora, pesquisadora, escritora e uma das principais vozes do feminismo negro na arte contemporânea brasileira. Em 2021 foi premiada com o Ford Foundation Global Fellowship, programa que celebra a próxima geração de líderes de justiça social ao redor do mundo. Sua trajetória composta por projetos que desafiam as práticas institucionais e curatoriais resultou na organização do livro *Negros na Piscina: Arte contemporânea, curadoria e educação* (2023) e *Textes à lire à voix haute* (2022). Outros projetos recentes incluem as exposições *Paulo Nazareth: Vuadora* (Pivô, São Paulo, 2022); *Antônio Obá: Path* (Oude Kerk, Amsterdam, 2022) e *Frestas - 3ª Trienal de Arte Sesc-SP - O rio é uma serpente* (Sesc Sorocaba, São Paulo, 2020-21). Mestra em comunicação e semiótica pela PUC-SP, suas palestras e textos tem ressoado em diversas instituições e publicações internacionais.

grada kilomba é artista interdisciplinar, escritora e doutora em filosofia pela Universidade Livre de Berlim, Alemanha. Lecionou em diversas universidades internacionais, como a Universidade de Arts de Viena, na Áustria. Suas obras levantam questões sobre conhecimento, poder e violência cíclica, e foram exibidas em eventos significativos como a *10ª Berlin Biennale*; *Documenta 14*; *La Biennale de Lubumbashi VI*; e *32ª Bienal de São Paulo*; assim como em inúmeros museus e teatros internacionais. Seu trabalho dispõe de diferentes formatos como performance, leitura cênica, textos, vídeo e instalação, tendo como foco memória, trauma, gênero e pós-colonialismo. Obras de sua autoria integram coleções públicas e privadas como a da Tate Modern (Inglaterra).

hélío menezes é antropólogo e internacionalista pela Universidade de São Paulo (USP) e pesquisador associado do *Brazillab*, da Universidade de Princeton. Foi curador de arte contemporânea do Centro Cultural São Paulo de 2019 a 2021, onde também atuou como curador de literatura entre março e outubro de 2019, e coordenador internacional do Fórum Social Mundial de Belém (2009), Dakar (2011) e Túnis (2013). Alguns de seus trabalhos mais recentes são *Carolina Maria de Jesus: Um Brasil para os brasileiros* (IMS Paulista), *Histórias afro-atlânticas* (MASP e Instituto Tomie Ohtake) e *dos brasis* (Sesc). Em 2021, foi reconhecido pela *ArtReview Magazine* como uma das cem pessoas mais importantes da arte contemporânea no mundo.

manuel borja-villel é doutor em história da arte pela City University de Nova York, foi diretor do Museu Reina Sofia (Madri, Espanha) entre 2008 e 2022, sendo responsável pelo desenvolvimento e profunda releitura da coleção do museu. Nos últimos anos, o Reina Sofia fortaleceu sua posição como referência para a produção cultural pelo trabalho realizado com uma rede assimétrica de instituições que inclui, entre outros, museus, universidades e instituições independentes. Dirigiu a *Fundación Antoni Tàpies* (Espanha) desde sua criação, em 1990, até 1998, e fez da fundação uma instituição experimental com uma programação centrada na crítica institucional. Já à frente do Museu d'Art Contemporani de Barcelona de 1998 a 2008, colocou a gestão pública a serviço da agenda cidadã, criando um lugar de dissidência por meio da pedagogia radical, da crítica e da experimentação institucional. Ele reflete sobre esses e outros temas em seu último livro: *Campos magnéticos: escritos de arte y política* (2020).

colaborações

abigail campos leal transita entre arte e filosofia para criar poéticas anticolônias. É professora no curso de especialização em Ciências Humanas e Pensamento Decolonial da PUC-SP. Apresentou performances no Museu da Imagem e do Som do Ceará e no Itaú Cultural (SP). Entre suas publicações está *ex/orbitâncias: os caminhos da desertão de gênero* (2021).

ana longoni é escritora, curadora, pesquisadora e professora na Universidad de Buenos Aires (UBA) (Argentina). Estuda as interseções entre arte e política na Argentina e na América Latina de meados do século 20 até o presente. É autora de *Parir/Partir* (2022), entre outros.

barbara copque é professora na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), antropóloga-que-fotografa, membra do Comitê de Antropologia Visual da Associação Brasileira de Antropologia e conselheira do Museu Afrodigital Rio de Janeiro. Participa do grupo Afrovisualidades, do projeto Mapeando Arte e Cultura Visual Periférica e possui obras no acervo do Museu de Arte do Rio.

beatriz martínez hijazo é pesquisadora. Mestra em história da arte contemporânea e cultura visual pela Universidad Complutense de Madrid, foi cocuradora da mostra *Un acto de ver que se despliega - Colección Susana y Ricardo Steinbruch* (2022) no Museo Reina Sofía (Espanha).

carles guerra é artista, escritor e pesquisador independente. Foi diretor de La Virreina Centre de la Imatge, curador-chefe do Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona (MACBA) e, de 2015 a 2020, diretor executivo da Fundació Antoni Tàpies (Espanha). Foi curador da mostra *Francesc Tosquelles: Like a Sewing Machine in a Wheat Field* (2022) no Museo Reina Sofía (Espanha).

cíntia guedes é artista multidisciplinar, professora e pesquisadora. Doutora em comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), com ênfase em relações raciais e colonialidade do poder e produção da subjetividade.

claudinei roberto da silva é curador convidado do Museu Afro Brasil Emanoel Araújo. Foi curador das exposições *Sidney Amaral: O banzo, o amor e a cozinha* (2015), no Museu Afro Brasil Emanoel Araújo, *13ª Bienal Nais do Brasil* (2016), no Sesc, e *37º Panorama da Arte Brasileira: Sob as cinzas, brasa* (2022), no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

david pérez é professor de chaves do discurso artístico contemporâneo na Universitat Politècnica de València e membro do Centro de Investigación Arte y Entorno, na mesma universidade (Espanha). É autor de vários ensaios sobre arte, estética e pensamento.

déba tacana é artista visual, pesquisadora e professora na Universidade Federal do Acre (UFAC). Desenvolve uma investigação poética das dimensões visíveis e invisíveis por meio da matéria: corpo cerâmico × corpo indígena × corpo-território, em diálogo com transformações das fronteiras e paisagens de guerra em Abya Yala.

emanuel monteiro é artista e professor de artes visuais na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Desenvolve pesquisa nas linguagens de desenho e pintura.

fernanda carvajal é socióloga e trabalha com a interseção entre arte, sexualidade e políticas. Atualmente é pesquisadora no Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet) (Argentina) e membra da Red Conceptualismos del Sur (RedCSur).

getsemaní guevara romero é historiadora da arte, arquivista e curadora. Atualmente colabora no Centro de Documentación Arkheia, do Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) (México). Seus interesses de pesquisa giram em torno de feminismos, memória e arquivo.

heitor augusto atua nas interseções entre curadoria e programação de filmes, pesquisa, escrita e ensino no campo do cinema. É programador-chefe do Instituto Nicho 54.

horrana de kássia santos é curadora, educadora e realizou a pesquisa curatorial das mostras *40 anos do Videobrasil*, da Associação Cultural Videobrasil, e *Zonas de sombra*, na Pinacoteca de São Bernardo do Campo (SP). Desde 2007, atua no desenvolvimento de novas práticas educativas em museus e espaços culturais.

igor de albuquerque é editor, tradutor e ensaísta. Editou a *Revista Barril* e hoje edita a *Revista Canarana*. Em 2022 venceu o prêmio de ensaísmo da *Serrote*. Autor de *-13, -38: Amanhã de novo* (2019), atualmente prepara uma tese na Universidade de São Paulo (USP) sobre arte e filosofia na obra de Carlo Michelstaedter.

isabel tejeda é professora titular na Universidad de Murcia (Espanha). Foi curadora de mais de oitenta mostras na Espanha, Itália, Marrocos, França, Reino Unido, Porto Rico e Argentina. É especialista em feminismos e artistas modernas e contemporâneas.

josé antonio sánchez é autor de *Brecht y el expresionismo* (1992), *Dramaturgias de la imagen* (1994), *Prácticas de lo real en la escena contemporánea* (2007) e *Cuerpos ajenos* (2017). É professor na Universidad de Castilla-La Mancha (UCLM) e fundador do grupo de pesquisa ARTEA (Espanha). Tem colaborado em mostras e programas públicos em diferentes museus na Espanha, no México e na Colômbia.

juliana de arruda sampaio é antropóloga e atua como pesquisadora e assistente curatorial. Mestre em antropologia social pela Universidade de São Paulo (USP), tem se dedicado à pesquisa sobre artes visuais, feminismo negro e curadoria.

kaira cabañas é diretora associada para Programas Acadêmicos e Publicações no Center for Advanced Study in the Visual Arts (The Center) da National Gallery of Art, Washington, D.C. (EUA). É autora, entre outros, de *Immanent Vitalities: Meaning and Materiality in Modern and Contemporary Art* (2021) e *Learning from Madness: Brazilian Modernism and Global Contemporary Art* (2018), que será lançado em 2023 no Brasil.

kênia freitas é curadora e programadora do Cinema do Dragão (CE). Doutora em comunicação e cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), é pesquisadora independente com foco em afrofuturismo, cinemas negros, curadoria e crítica de cinema. Integra o FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro.

kike españa é pesquisador e ativista, baseado em Málaga (Espanha). É editor na casa editorial Subtextos e faz parte da livreria coletiva Suburbia e do centro social e cultural La Casa Invisible (Espanha).

luciana brito é historiadora e professora na Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB). É autora de *Temores da África: Segurança, legislação e população africana na Bahia oitocentista* (Prêmio Thomas Skidmore, 2019) e colunista do *Nexo Jornal*.

luciane ramos silva é artista da dança, antropóloga e educadora. Doutora em artes da cena e mestra em antropologia pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), pesquisa as corporeidades afrodiáspóricas e africanas, articulando as ideias de pluralidade, transformação e escritas contra-hegemônicas. É coeditora da revista *O Menelick 2º Ato*.

marco baravalle é pesquisador, ativista e curador. Membro do Sale Docks, espaço coletivo e autogerido para artes visuais e ativismo em Veneza, faz parte do Institute of Radical Imagination (IRI) e é bolsista de pesquisa na Università Iuav di Venezia (Itália). É autor de *L'autunno caldo del curatore: Arte, neoliberalismo, pandemia* (2021) e coeditor de *Art for UBI (Manifesto)* (2022).

maria luiza meneses é curadora independente. Graduada em história da arte pela Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), integra os coletivos Red LEHA, Nacional Trovoa e Rede Graffiteiras Negras. Realiza o projeto Pinacoteca Digital Mauá e foi curadora da exposição *Travessias do moderno em Mauá*.

mario gooden é arquiteto de práticas culturais e diretor do Mario Gooden Studio: Architecture + Design. Sua prática envolve a paisagem cultural e a interseccionalidade entre arquitetura, raça, gênero, sexualidade e tecnologia. É professor na Graduate School of Architecture, Planning and Preservation (GSAPP) da Columbia University, onde é diretor do programa de mestrado em arquitetura e codiretor do Global Africa Lab (GAL) (EUA). É autor, entre outros, de *Dark Space: Architecture, Representation, Black Identity* (2016).

miro spinelli é artista e pesquisador. Doutorando em estudos da performance pela New York University (NYU) (EUA), atua nas imbricações entre performance, escrita, artes visuais e teoria. Sua prática artística e intelectual está engajada em estratégias anticolônias elaboradas através de um irmanamento radical com coisas, matérias e os invisíveis produzidos nas relações com e entre elas.

natalia arcsos salvo é curadora, pesquisadora e teórica da arte. É uma das fundadoras do Grupo de Investigação em Arte y Política (GIAP) em Chiapas (México), onde dirige o centro de residências artísticas desde 2013.

nicole smythe-johnson é escritora e curadora independente de Kingston (Jamaica). Doutoranda no Departamento de Arte e História da Arte da University of Texas at Austin (EUA), foi curadora da mostra *If we are here...* (2023-2024) no Visual Arts Center da UT Austin e trabalhou na Kingston Biennial de 2022 e na exposição *John Dunkley: Neither Day Nor Night* (2017-2018), no Pérez Art Museum Miami.

oluremi onabanjo é curadora associada do Departamento de Fotografia do Museum of Modern Art (MoMA) e doutoranda no Departamento de História da Arte e Arqueologia da Columbia University (EUA).

omar berrada é um escritor e curador marroquino cujo trabalho se concentra na política de tradução e na transmissão intergeracional. É autor da coleção de poesia *Clonal Hum* e atualmente estuda a dinâmica racial no norte da África.

peróla mathias é socióloga, pesquisadora da música brasileira contemporânea e atua como jornalista.

philippe cyroulnik foi diretor do Le Crédac e do Le 19, Crac (França). Foi curador de exposições individuais e coletivas, além de autor de textos sobre Magdalena Jitrik, Martin Reyna, Ceija Stojka, Alain Clément, Jean-Louis Delbes, Joël Kermarrec, entre outros.

rafael garcia faz parte do Departamento de Exposições Temporárias do Museo Reina Sofia (Espanha) desde 2003, tendo sido responsável pela coordenação e gestão de mais de quarenta exposições, várias delas organizadas com museus como o Museum of Modern Art (MoMA) (EUA) e a Pinacoteca de São Paulo.

renato menezes é doutorando em teoria e história da arte pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (França). Coeditou o livro *França Antártica: Ensaio Interdisciplinares* (2020). Atualmente é curador da Pinacoteca de São Paulo.

rocío robes tardío é PhD em história da arte e professora assistente no Departamento de História da Arte da Universidad Complutense de Madrid. É curadora de diferentes instituições (Museo Reina Sofia, Artium Museoa), pesquisadora em projetos nacionais/internacionais e autora de vários ensaios e livros, como *Dora Maar: codificado documental para la serie fotográfica "Guernica" de Picasso* (2023) e *Informe "Guernica": Sobre el lienzo de Picasso y su imagen* (2019).

rossina cazali é curadora independente e pesquisadora. Recebeu o John Guggenheim Fellowship e o Prince Claus Award por seu trabalho. Foi curadora de exposições de arte contemporânea da Guatemala, em museus como o Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) (México), o Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) (Costa Rica) e o Museo Reina Sofia (Espanha). Atualmente dirige o projeto LABORAL e é cofundadora do projeto LAICA de pesquisa e experimentação em arte contemporânea e design.

sara ramos é pesquisadora, editora, tradutora e poeta tocantinense. Mestre em literatura comparada pela Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA), é autora da plaquete *pequeno manual da fúria* (2022).

sol henaro é curadora especializada em políticas da(s) memória(s) e integrante da Red Conceptualismos del Sur (RedCSur) desde 2010. É curadora do Acervo Documental e responsável pelo Centro de Documentación Arkeia do Museo Universitario Arte Contemporáneo (MUAC) (México).

sylvia monasterios é curadora, gestora cultural e tradutora venezuelana. Mestre em arte, educação e história da cultura, foi curadora do Núcleo de Artes Visuais do Centro Cultural São Paulo e programadora na Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

tarcisio almeida é curador independente e pesquisador. Doutorando pelo Núcleo de Estudos de Cultura Contemporânea da Universidade Federal de Mato Grosso (ECCO-UFMT) e mestre em psicologia clínica pelo Núcleo de Estudos da Subjetividade (PUC-SP), atualmente dedica sua pesquisa a experimentos artísticos e modos de criação baseados em liberação, liberdades e justiça cognitivas a partir do campo das artes visuais.

tatiana nascimento é artista e pesquisadora em poéticas negras sexual-dissidentes. Publicou, entre outros livros, *Palavra preta* (2021), *Lundu* (2016), *Oriki de amor selvagem* (2018) e *Leve sua culpa branca pra terapia* (2019).

thiago de paula souza é curador, educador e pesquisador. Doutorando pela HDK-Valand - Academy of Art and Design da Universidade de Gotemburgo (Suécia), é responsável pela cocuradoria do Nomadic Program 2022/2023 do Vleeshal Center for Contemporary Art (Holanda) e integra o comitê de curadores da Nesr Art Foundation (Angola).

fundação bienal de são paulo

Fundador

Francisco Matarazzo Sobrinho · 1898 –1977
presidente perpétuo

Conselho de administração

Eduardo Saron · presidente
Ana Helena Godoy Pereira de
Almeida Pires · vice-presidente

Membros vitalícios

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

Membros

Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy Pereira de
Almeida Pires
Angelo Andrea Matarazzo
Antonio Henrique Cunha Bueno
Beatriz Yunes Guarita
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Daniela Montingelli Villela
Danilo Santos de Miranda
Eduardo Saron
Fábio Magalhães
Felippe Crescenti
Flavia Buarque de Almeida
Flávia Cipovicci Berenguer
Flavia Regina de Souza Oliveira
Flávio Moura
Francisco Alambert
Gustavo Ioschpe
Heitor Martins
Helio Seibel
Isay Weinfeld
Jackson Schneider
Joaquim de Arruda Falcão Neto

José Olympio da Veiga Pereira (licenciado)
Kelly de Amorim
Ligia Fonseca Ferreira
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Maguy Etlin
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Mattos Araujo (licenciado)
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Octavio Manoel Rodrigues 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
Edna Sousa de Holanda
Flávio Moura
Octavio Manoel Rodrigues de Barros

Conselho consultivo internacional
Maguy Etlin · presidente
Pedro Aranha Corrêa do Lago ·
vice-presidente
Andrea de Botton Dreesmann e
Quinten Dreesmann
Barbara Sobel
Catherine Petitgas
Frances Reynolds
Mariana A. Teixeira de Carvalho
Mélanie Berghmans
Miwa Taguchi-Sugiyama
Paula Macedo Weiss e Daniel Weiss
Sandra Hegedüs

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
Maria Rita Drummond

fundação bienal de são paulo

Equipe

Superintendências

Antonio Thomaz Lessa Garcia ·
superintendente executivo

Felipe Isola · superintendente de projetos
Joaquim Millan ·
superintendente de projetos

Caroline Carrion ·
superintendente de comunicação

Superintendência executiva

Giovanna Querido
Marcella Batista

Relações institucionais e parcerias

Irina Cypel · gerente
Deborah Moreira
Laura Caldas
Marjorie Faria
Raquel Silva
Viviane Teixeira

Superintendência de projetos

Produção

Dorinha Santos ·
coordenadora de produção
Ariel Rosa Grininger
Bernard Lemos Tjabbes
Camila Cadette Ferreira
Camilla Ayla
Carolina da Costa Angelo
Manoel Borba
Nuno Holanda de Sá do Espírito Santo
Tatiana Oliveira de Farias

Educação

Simone Lopes de Lira ·
coordenadora de produção
Thiago Gil de Oliveira Virava ·
coordenador de conteúdo
André Leitão
Danilo Pera
Diana Dobránszky
Giovanna Endrigo
Regiane Ishii
Renato Lopes

Superintendência de comunicação

Ana Elisa de Carvalho Price ·

coordenadora – design

Adriano Campos

Eduardo Lirani

Felipe de Melo Gomes

Francisco Belle Bresolin

Julia Bolliger Murari

Luciana Araujo Marques

Marina Fonseca

Rafael Falasco

Arquivo Bial

Ana Luiza de Oliveira Mattos · gerente

Laís Barbudo Carrasco · gerente

Amanda Pereira Siqueira

Ana Helena Grizotto Custódio

Anna Beatriz Corrêa Bortoletto

Antonio Paulo Carretta

Daniel Malva Ribeiro

Kleber Costa Timoteo

Marcele Souto Yakabi

Melânie Vargas de Araujo

Pedro Ivo Trasferetti von Ah

Raquel Coelho Moliterno

Sheila Virginia Rocha de Oliveira Castro

Leandro Melo · consultor de conservação

Aila Passeto Castro de Sousa · estagiária

Fernanda Lustosa · estagiária

Júlia Maia Lisboa · estagiária

Julia Schettini Alves · estagiária

Milena Ondichiatti Bessan · estagiária

Administrativo-financeiro

Finanças

Amarildo Firmino Gomes · gerente

Edson Pereira de Carvalho

Fábio Kato

Silvia Andrade Simões Branco

Gestão de materiais e patrimônio

Valdomiro Rodrigues da Silva Neto ·

gerente

Larissa Di Ciero Ferradas · coordenadora

Angélica de Oliveira Divino

Daniel Pereira

Victor Senciel

Vinícius Robson da Silva Araújo

Wagner Pereira de Andrade

Planejamento e operações

Rone Amabile

Vera Lucia Kogan

Recursos humanos

Higor Tocchio

Juarez Fonseca dos Reis Junior

Matheus Andrade Sartori

Tecnologia da informação

Ricardo Bellucci

Jhones Alves do Nascimento

Matheus Lourenço

**35º Bienal de São Paulo –
coreografias do impossível**

Curadoria

Diane Lima
Grada Kilomba
Hélio Menezes
Manuel Borja-Villel

Sylvia Monasterios ·
assistência de curadoria
Tarcisio Almeida ·
assistência de curadoria

Matilde Outeiro ·
assistência de curadoria 2022

Conselho curatorial

Omar Berrada
Sandra Benites
Sol Henaro
Thomas Jean Lax

Arquitetura e expografia

Vão – Autoria:
Anna Juni
Enk te Winkel
Gustavo Delonero
Equipe:
Luiza Souza
Gabriela Rochitte
Luisa Barone

Identidade visual

Nontsikelelo Mutiti

Agência publicitária

DOJO

Ambulância e posto médico

Premium Serviços Médicos Ltda.

Assessoria de imprensa

Index · assessoria de imprensa nacional
Sutton PR · assessoria de imprensa
internacional

Audiovisual

Maxi
Mit Arte · consultoria de audiovisual

Bombeiro civil

Local Serviços Especializados Ltda. – Me

Cenografia
Cinestand
Metro Cenografia

Conservação

Alice Gontijo
Camila Marchiori
Carolina Lewandowski
Daniel Mussi
Luanda Andrade
Patrícia Reis
Pollynne Santana

Consultoria de acessibilidade

Mais Diferenças

Consultoria de acústica

João Miguel Torres Galindo

Consultora da programação pública

Dora Silveira Corrêa

Conteúdo audiovisual e registro fotográfico

Bruno Fernandes
Danilo Komniski
Freddy Leal
Leo Eloy
Levi Fanan

Desenvolvimento da área externa

Movediça + Junta · arquitetura
Sagaz Esportes · produção

Design

Tamara Lichtenstein · assistência de design

Distribuição elétrica

AGR Elétrica Ltda.

Editorial

Cristina Fino · coordenação editorial
Igor de Albuquerque · pesquisa e conteúdo
Mariana Leme · assistência editorial
Pérola Mathias · pesquisa e conteúdo

Educação

Bruna de Jesus Silva · assessoria
Tailicie Paloma Paranhos do Nascimento ·
assessoria
Guilherme Batista Leite · auxiliar
Maria Eduarda Sacramento de Sousa ·
auxiliar

Educação · estágio

Amira Rodrigues Varteresian
Ana Beatriz de Andrade Cangussu Lima
Ana Beatriz Nascimento Pazetto
Beatriz Soares Rodrigues
Beatriz Teles
Bruno Felipe Tavares Corrêa
Caroline de Alencar Goncalves
Eduardo André
Gal Rodrigues
Gladys UJU Balbino Agbanusi
Gustavo Albanese Pose Ribeiro da Fonseca
Hellen Nicolau
Henrique Camargo Vidigal
Larissa Moraes
Maria Giovana de Lira Pereira
Marina Akemi Fukumoto
Rafael Santos Silva
Rafael Tae Hyun Kim
Tuca Palhares de Macedo

Educação · mediação

Ana Krein
Anali Dupré
Andre Pereira de Almeida
Ânella Fyama de Sousa Barbosa
Bruno Costa dos Santos
Caio de Sousa Feitosa
Camila Aparecida Padilha Gomes
Caroline Luz
Cristina Alejandra Mena Bastidas
Dandara Kuntê
Dani Silva
Dilma Ângela da Silva
Fauston Henrique Della Flora Zandoná
Gabri Gregório Floriano
Giuliana Takahira
Iberê Terra de Souza Oliveira
Jacob Alves Bezerra Junior
Janaina Eleuterio
Jhow Carvalho
Júlia Iwanaga
Kennedy Maciel da Silva
Leonel Vicente Mendes
Lia Cazumi Yokoyama Emi
Lua
Luis Carlos Batista
Luiz Fernando Dias Diogo
Malu Bandeira
Maria Trindade
Mario Tadeo Urzagaste Galarza
Mira Lima
Mohamed de Azambuja de Ávila
Natália Dias da Mota Santos

Nivea Matias Silva
Pietra de Ofá Cunha Serra
Rafaella Canuto
Ricarda Wapichana
Roberta Uiop
Rose Mara Kielela
Selva Campos
Sonia Cristina Guirado Cardoso
Stephanie Oliveira da Silva
Tui Xavier Isnard
Vinícius Quintas Massimino
Yurungai

Gerência da exposição
Danilo Lorena Garcia
Sergio Faria Lima · assistência

Iluminação
Fernanda Carvalho
Emília Ramos
Luana Alves
Cristina Souto

Internet
ITS Online

Limpeza
MF Produção e Eventos e Serviços Ltda.

Logística de transporte
Luiz Santório · internacional
Nilson Lopes · nacional

Montagem
Gala Art Installation

Recepção de convidados internacionais
Janaina Fainer

Segurança
Prevenção Vigilância e Segurança Ltda.

Seguro
Geco corretora de seguros
Chubb
Liberty

Transportadoras
Alves Tegam
Millenium

Website
Namibia Chroma e
Fluxo

agradecimentos

Adele Nelson
Agar Ledo
Alba Sagols
Alberto Cruz
Alice Olausson
Alicia Pinteño
Aline Torres
Almudena Díez García
Amanda Carneiro
Ana Carolina Ralston
Ana Hikari
Ana Longoni
Ana Roman
Ana Tomé
Andrea Meneghelli
Anielle Franco
Annabelle Birchenough
Annouchka de Andrade
Antoine Frerot
Aquiles Coelho Silva
Astrid Fontenelle
Audrey Hörmann
Augusto Luitgard
Barbara Alves
Beatriz Martínez Hijazo
Benedita Aparecida da Silva
Betty Rudman
Bruce Broun
Bruno Duarte
Calixto Neto
Camila e Francisco Horta
Carina Kurta
Carla Guagliardi
Carlos Vogt
Carmen Accaputo
Carmen Silva
Carmo Jonhson
Carolina González
Caroline Bourgeois
Caroline Thompson & Jean-Pierre Weill
Cecilia Sicupira
Cécile Zoomens
Chantal Wong
Charlene Vollenhoven
Charles Esche
Chema González

Chia Lee
Christophe Cherix
Cintia Delgado
Claudia Marchetti
Cleusa Garfinkel
Dalton Paula
Dandara Queiroz
Daniel Rangel
Daniella Conceição Mattos Araújo
Danielle Freire
David de Jesus Nascimento
Djamila Ribeiro
Douglas Rodrigues
Eduardo F. Costantini
Eduardo Guzman Cordero
Elielton Ribeiro
Elisa Salazar y Jaime Soubrire
Emilio Payán
Emily Epelbaum-Bush
Eskil Lam
Facundo Guerra
Fernanda Simon
Florencia Malbran
Francis Djiwornu
Françoise Vergès
Gabriel Planella
Gabriel Calparsoro
Garry Trudeau
Geni Núñez
Geraldo Sena
Gilson Rodrigues
Gustavo e Cristina Penna
Hacco de Ridder
Henda Ducados
Henilton Parente de Menezes
Henry Jackman
Hilde Koch-Ockier & Rudy Koch-Ockier
Holly Bynoe
Igi Ayedun
Irene Larraza Aizpurua
Iris Fabre
Isaac Rudman
Isaac Silva
Isabel de Naverán
Isabel Izquierdo
Janaron Uhây Pataxó
Jardis Volpe
Javier Mora
João Fernandes
João Paulo Quintella
Johanna Stein
Jorge Fernández
José Andrés Torres Mora
José Antonio Sánchez
José Carlos Ferreira
José Paulo Agrello
Juan Manuel Casado
Julia Borja
Juliana de Arruda Sampaio
Julie Ludwig
Justo Navarro

Kananda Eller
Kathleen Fuld
Kevin David
Kim Dang
Lais Franklin
Léa Chikhami
Leon Macedo Weiss
Letícia Velozo
Lluís Alexandre Casanovas
Luanda Vieira
Luciano Zubillaga
Luísa Matsushita
Luíza Adas
Lorraine Leu
Lourdes Fernández
Lucimery Ribeiro
Mabel Tapia
Mami Kataoka
Manuel B. Burbano
Manuela Gómez
Mara e Marcio Fainziliber
Marcelo Expósito
Márcia e Marcus Martins
Marco Antonio Nakata
Marco Túlio e Vanessa Gomes
Margareth Menezes
Margherita Belcredi
Mari Stokler
María Amalia García
María Amalia León de Jorge
Maria Aparecida Weiss
Maria Carolina Casati
Maria Elena Ortiz
Maria Lucia Veríssimo
Maria Luísa Marinho
Maria Luíza Meneses
Maria Prata
Marie-Ann Yemsi
Marie-Christine Dunham Pratt
Mario Cader-Frech
Marjolaine Calipel
Marta Rincón
Max Levai
Mel Duarte
Mercedes Vilardell
Michelle Louise
Miguel López
Mira Bernabeu
Monique du Plessis
Naine Terena
Natalia Delgado
Nesrine Miloudi
Nicola Liucci-Goutinkov Pompidou
Nicola Wohlfarth
Noëlig Le Roux
O'neil Lawrence
Pamela Joyner
Patrice Pauc
Paula Alves de Souza
Paulo Borges
Paulo Petrarca

Philip Berg
Philippe Gellman
Rachel Maia
Rafael Garcia Horrillo
Rania Moussa Morin
Raphaële Bianchi
Regina Casé
Regina Pereira
Renan Quinalha
Ricardo Resende
Rita Carreira
Rodrigo Toledo
Roger Buerger
Roland Groenenboom
Rolando Ignacio Bulacios
Rongomai Kapiri-Marama
Rosario Peiró
Ruli Moretti
Ryan Lynch
Sabina Sabolovic
Sabrina Fidalgo
Saidiya Hartman
Sam Krack
Sandra Birmaher
Santiago Herrero Amigo
Sasha-Kay Nicole
Sepake Angiama
Simone Leigh
Soledad Liaño
Sônia Guajajara
Sonia Sassi
Stefano Carta
Stephanie Ribeiro
Stuart Bernstein
Suéli Carneiro
Suely Rolnik
Teresa Carvalho
Teresa Velázquez
Thai de Melo
Thais Blucher
Thiago Baron
Tony Webster
Valeria Intriери
Vasif Kortoun
Victoria Fernández-Layos
Vivi Villanova
Yann Mazéas
Yina Jiménez Suriel
Yolanda Romero
Yvette Mutumba
Zoe B. Martinez

agradecimentos instituições

1 Mira Madrid
A Gentil Carioca
Acervo Centro Cultural São Paulo
Agência Nacional do Cinema - Ancine
Agência Solano Trindade
Alexandra Molloy Fine Art
Arario Gallery
Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia
Arsenal - Institut für Film und Videokunst
Arte1
ARTINGENIUM
Aruc Filmes
Banco de España
Banco Itaú S.A
Band
Benson Latin American Collection, LILAS
Benson Latin American Studies and
Collections, The University of Texas at Austin
Brooklyn Museum
Catriona Jeffries
CBN
Ceija Stojka International Fund
Central Galeria
Centre Pompidou - Musée national
d'art moderne
Centro de Documentação Cultural "Alexandre
Eulalio"
Centro de Documentación Arkheia, MUAC
(DIGAV, UNAM)
Centro de Educação Tecnológica Centro Paula
Souza, Governo do Estado de São Paulo
Cinemateca di Bologna
CNN
Colección Art Situacions
Colección Carla Barbero
Colección Mariano Yera Areyhold
Colección Patricio Supervielle
Collection Antoine de Galbert, Paris
Collection Prignitz, Berlin
Conselho de Defesa do Patrimônio Histórico,
Arqueológico, Artístico e Turístico do Estado
de São Paulo - Condephaat
Conselho Municipal de Preservação do
Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da
Cidade de São Paulo - Conpresp
Consulado General y Centro de Promoción de la
República Argentina en San Pablo
Consulado Geral da Bolívia em São Paulo
Consulado Geral da França em São Paulo
Consulado Geral da República Dominicana
Consulado Geral da República Federal da
Alemanha em São Paulo
Consulado Geral do Reino dos
Países Baixos em São Paulo
Contemporary &
Creative Growth Art Center
Cultura
E. Righi Collection
Edições Globo Condé Nast
Editora Abril
Embaixada da Bolívia no Brasil

Embaixada do Brasil em La Paz
 Ensatt
 Escola Superior de Propaganda e Marketing
 Estádio
 Etxepare Basque Institute
 Fábricas de Cultura
 Folha de S.Paulo
 Fonds Kervahut / Collection Laurent Fiévet
 Fundação Nacional de Artes – Funarte
 Fundação Roberto Marinho
 Fundación Cultural Banco Central de Bolivia
 Fundación Kutxa
 Fundación Mapfre
 Galeria Simões Assis
 Galerie Christophe Gaillard
 Galerie Imane Farès
 Globo
 Governo do Estado Plurinacional da Bolívia
 Hutukara Associação Yanomami
 Imec
 Infoglobo
 Instituto Arte na Escola
 Instituto Brasileiro de Museus – Ibram
 Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico
 Nacional – Iphan
 Instituto Guimarães Rosa
 Instituto Inhotim
 Instituto Prebisteriano Mackenzie
 Jan Mot
 JCDecaux
 Joven Pan
 Konrad Fischer Galerie
 Kunststituut Melly
 KW Contemporary Art
 Light Cone (Paris)
 LUMA Arles
 Malba – Museo de Arte Latinoamericano
 de Buenos Aires
 Marcelle Alix, Paris
 Marcus Meier Collection
 Mario Cader Collection
 Matthew Marks Gallery
 Meio e Mensagem
 Mendes Wood DM
 Michel Rein Brussels
 Ministério da Cultura
 Ministério da Educação
 Ministério da Igualdade Racial
 Ministério das Relações Exteriores
 Ministerio de Culturas, Descolonización y
 Despatriarcalización de Bolivia
 Ministerio de las Culturas, las Artes y el
 Patrimonio – Gobierno de Chile
 Ministerio de Relaciones Exteriores de Bolivia
 Ministério do Meio Ambiente
 Ministério do Turismo
 Ministério dos Direitos Humanos
 e da Cidadania
 Ministério dos Povos Indígenas
 Mitre Galeria
 MOCO. Esba
 Museo de Teruel
 Museo del Estanquillo
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia
 Museo Nacional de la Estampa
 Museu Afro Brasil
 Museu Amazônico – Universidade Federal
 do Amazonas (UFAM)
 Museu Bispo do Rosário Arte Contemporânea –
 Coleção PCRJ
 Museu de Arte do Rio de Janeiro –MAR
 Museu de Arte Osório Cesar
 New Local Space – NLS
 P-P-O-W Gallery
 Peter Freeman, Inc.
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Pinault Collection
 Practicing Refusal Collective
 R/E Collection
 Record
 Rede TV
 Samdani Art Foundation
 Santu Mofokeng Foundation
 Scott Mueller Collection
 Secretaria de Economia Criativa e
 Fomento Cultural do Governo Federal
 Secretaria de Formação, Livro e Leitura do
 Governo Federal
 Secretaria Especial de Cultura do
 Governo Federal
 Secretaria Estadual de Educação de São Paulo
 Secretaria Municipal de Educação de São Paulo
 Sertão Negro Ateliê e Escola de Artes
 Sharjah Art Foundation
 Sprüth Magers Gallery
 Terremoto
 The Charles White Archives
 The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust
 The Gloria E. Anzaldúa Literary Trust
 The Museum of Fine Arts, Houston
 Tumurun Museum Collection
 Van Abbemuseum
 Villa Arson

créditos de imagens

**aida harika yanomami, edmar tokorino
yanomami e roseane yariana yanomami**
Cortesia: Aruac Filmes

amos gitaï
Coleção: Museu Nacional Centro de Arte Reina
Sofia, Madri
Doação: Amos Gitaï, 2015
Foto: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofia

anna boghiguan
Coleção: E. Righi

anne-marie schneider
Cortesia da artista e Michel Rein, Paris/Bruxelas

archivo de la memoria trans (amt)
Coleção: Archivo de la Memoria Trans

arthur bispo do rosário
Foto: Hugo Denizart
Cortesia: PCRJ/SMS/IMAS-JM/Museu Bispo
do Rosário Arte Contemporânea

aurora cursino dos santos
Coleção: Museu de Arte Osório Cesar,
Franco da Rocha
Foto: Everton Ballardin / Fundação Bienal de
São Paulo

ayrson heráclito e tiganá santana
Foto: Leo Monteiro / Fundação Bienal de São Paulo

bouchra ouizguen
© Compagnie O; Production Association Rokya
/ Association Originale; Co-production MuCEM /
Festival de Marseille

carmézia emiliano
Foto: Abreu Mubarak
Cortesia: Central Galeria, São Paulo

castiel vitorino brasileiro
Foto: Rodrigo Jesus

ceija stojka
Coleção: Marcus Meier

citra sasmita
Foto: Yeo Workshop

colectivo ayllu
Edição de 10 cópias produzidas em colaboração com
Australian Print Workshop, Melbourne
Coleção: Museu Reina Sofia e CA2M, Madri

cozinha ocupação 9 de julho – mstc
Foto: Edouard Fraipont

daniel lie

Foto: Savannah van der Niet
Gerente de projetos de Studio Dan Lie: Ruli Moretti
Comissionada por Berlin Atonal

daniel lind-ramos

Foto: Field Studios Photography
Cortesia do artista e The Ranch, Montauk

dayanita singh

© Dayanita Singh
Cortesia da artista e Frith Street Gallery, Londres

deborah anzinger

Foto: Constance Mensh

denilson baniwa

Foto: Jamille Pinheiro

denise ferreira da silva

Foto: Alex Woodward

diego arauja e laís machado

Comissionado e coproduzido por Sesc São Paulo e
SAVVY Contemporary

duane linklater

Cortesia do artista e Art Gallery of Hamilton

edgar calel

Foto: Julio Calel
Cortesia do artista e Proyectos Ultravioleta

elda cerrato

Coleção: Archivo Elda Cerrato (ECET)
Foto: Luciano Zubillaga

elena asins

Coleção: Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofia, Madri
Doação da artista, 2012
Foto: Archivo Fotográfico Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofia

ellen gallagher e edgar cleijne

Coleção dos artistas
Coreografia/performance: Harry Alexander, Julie
Cunningham, Werner Hirsch, Nach, Joy Alpuerto
Ritter e Aaliyah Tanisha
Cortesia: Ellen de Bruijne Projects, Amsterdã, e
Marcelle Alix, Paris

emanoel araujo

Cortesia: Simões de Assis, São Paulo / Curitiba

eustáquio neves

Coleção: Museu Afro Brasil, São Paulo,
e acervo do artista

francisco toledo

Coleção: "Visualidades y Movilización Social", Centro
de Documentación Arkheia, Museo Universitario
Arte Contemporáneo, MUAC (DiGAV-UNAM), Cidade
do México
Doação: Amigos del Instituto de Artes Gráficas
Oaxaca, IAGO

gabriel gentil tukano

Coleção: Museu Amazônico - UFAM, Manaus

george herriman

Coleção: Garry Trudeau, Nova York
[tradução] Ahhh... tudo tranquilo.../ Plup / Ahhh... /
Tudo bem / Slup / Ehhhh... / Tudo estupendo / Dlup
/ ? / Glup / Zlup / Tudo muito bem / Sim, tudo está
como deveria estar, "calmo" !!!

gloria anzaldúa

Coleção: The Nettie Lee Benson Latin
American Collection
Cortesia: The Gloria E. Anzaldúa Literary Trust &
Benson Latin American Collection, LLILAS Benson
Latin American Studies and Collections, The
University of Texas at Austin

guadalupe maravilla

Foto: Maxwell Runko
Cortesia: Guadalupe Maravilla e P-P-O-W, Nova York

igshaan adams

Foto: Annik Wetter
Cortesia do artista e Kunsthalle Zürich, Suíça ©
Igshaan Adams

jesús ruiz durand

Coleção: Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofia, Madri
Comodato de longa duração da Fundación Museo
Reina Sofia, 2017
Foto: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofia

jorge ribalta

Produzido com o apoio da Fundación MAPFRE, Madri

josé guadalupe posada

Coleção: Museo Nacional de la Estampa, Cidade do
México

juan van der hamen y león

Collection: Kutxa Fundazioa, San Sebastián
Photo: Juantxo Egaña

judith scott

Coleção e foto: Creative Growth Art Center, Oakland

kapwani kiwanga

Cortesia da artista, Gucci e Goodman Gallery, Cidade
do Cabo, Joanesburgo, Londres / Galerie Poggi, Paris /
Galerie Tanja Wagner, Berlin

créditos de imagens

katherine dunham

Coleção: Library of Congress, Washington, D.C.
Cortesia: Marie-Christine Dunham Pratt

kidlat tahimik

Imagem: Kabunyan de Guia e Nona Garcia

luana vitra

Foto: Victor Galvão

luiz de abreu

Foto: Gil Grossi / Instituto Itaú Cultural, São Paulo

malinche

Coleção: The Nettie Lee Benson Latin American Collection, LILAS Benson Latin American Studies and Collections, The University of Texas at Austin
Cópia de exibição

marilyn boror bor

Foto: José Oquendo
Cortesia da artista e José Oquendo

marlon riggs

Foto: Signifyin' Works

maya deren

© Todos os direitos reservados aos artistas
Cortesia: Light Cone

melchor maría mercado

Coleção: Archivo y Biblioteca Nacionales de Bolivia

morzaniel iramari

Cortesia: Aruac Filmes

mounira al solh

Cortesia da artista e Sfeir-Semler Gallery
Beirute / Hamburgo

nadal walcot

Coleção particular

nadir bouhmouch e soumeya ait ahmed

Foto: Soumeya Ait Ahmed & Nadir Bouhmouch
Cortesia dos artistas

niño de elche

Foto: Juan Carlos Quindós

patricia gómez e maria jesús gonzález

Foto: Patricia Gómez & Maria Jesús González

pauline boudry / reneate lorenz

Cortesia: Ellen de Bruijne Projects, Amsterdã e Marcelle Alix, Paris
[coreografia/performance]: Julie Cunningham, Werner Hirsch, Joy Alpuerto Ritter, Aaliyah Thanisha

quilombo cafundó

Cortesia: CEDAE - Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio, Universidade Estadual de Campinas

raquel lima

Criação: Raquel Lima
Realização: Lubanzadyo Mpemba e Raquel Lima

ricardo aleixo

Foto: Rodrigo Lopes de Barros

rommulo vieira conceição

Comissionada pelo Instituto Inhotim, Brumadinho
Foto: Rafael Muniz

rosana paulino

Foto: Ricardo Paulino

rubem valentim

Cortesía: Instituto Rubem Valentim, São Paulo

rubiane maia

Foto: Fenia Kotsopoulou

sammy baloji

Foto: Martin Argyroglo

santu mofokeng

Coleção: Santu Mofokeng Foundation © Santu Mofokeng Foundation
Cortesía: Lunetta Bartz, MAKER, Joanesburgo

sarah maldoror

© Suzanne Lipinska
Cortesía: Annouchka de Andrade & Henda Ducados

saua lesbica com ana paula mathias, anna turra, bárbara esmenia e marta supernova

Foto: Marina Lima

senga nengudi

Foto: Adam Avila
© Senga Nengudi, 2023
Cortesía: Sprüth Magers e Thomas Erben Gallery, Nova York

sidney amaral

Coleção: Banco Itaú, São Paulo
Foto: João Liberato

sonia gomes

Cortesía da artista e Mendes Wood DM, São Paulo, Nova York, Bruxelas

stella do patrocínio

Acervo pessoal de seu sobrinho, cedido à pesquisadora Anna Carolina Vicentini Zacharias

taller 4 rojo

Coleção: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Doação: Fundación Proyecto Bachué (José Dario Gutiérrez e María Victoria Turbay), 2021
Foto: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

taller de gráfica popular

charles white Coleção: The Charles White Archives
elizabeth catlett Coleção: The Elizabeth Catlett Mora Family Living Trust

john wilson Coleção: Brooklyn Museum, Emily Winthrop Miles Fund, 1996.47.3 © ohn Wilson / AUTVIS, Brasil, 2023

leopoldo méndez Coleção: Carlos Monsiváis, Museo del Estanquillo, Cidade do México

margaret taylor goss burroughs Coleção: Prignitz, Berlim. Foto: © Prignitz

taller nn

Coleção: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid
Comodato de longa duração da Fundación Museo Reina Sofia, 2017
Doação: Mirko Lauer Holoubek e Juan Carlos Verme, Lima, Peru
Foto: Archivo Fotográfico Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia

tejal shah

Cortesía: artista, Barbara Gross Galerie, Munique, e Project 88, Bombaim

torkwase dyson

Foto: Rich Lee
Cortesía: Pace Gallery, Londres

trinh t. minh-ha

Body Art e Land Art: Jean-Paul Bourdier
© Moongift Films

ubirajara ferreira braga

Coleção: Museu de Arte Osório Cesar, Franco da Rocha
Foto: Everton Ballardin / Fundação Bienal de São Paulo

ventura profana

Comissionada pelo Instituto Moreira Salles, São Paulo
Coleção: Pinacoteca de São Paulo

wifredo lam

Coleção: Eduardo F. Costantini, Buenos Aires
© Lam, Wifredo/ AUTVIS, Brasil, 2023

will rawls

Foto: Liz Ligon
Comissionada por High Line, Nova York

yto barrada

Cortesía da artista
Direção de produção, Yto Barrada Studio:
Ragini Bhow



patrocínio master



Bloomberg

patrocínio

Unipar

IGUATEMI
SÃO PAULO

instituto
VOTORANTIM 20 ANOS

Alupar

sabesp



Pottencial
MILHARDELA

OSKLEN

BAHIA
ASSET MANAGEMENT

vivo

OliverWyman

IOCHPE-MAXION

PEPSICO

CREDIT
SUISSE

VERDE
asset management

JHSF

Atlas Schindler

Klabin

BR PARTNERS

XP

CSN

MATTOS FILHO

ULTRA

[B]³

REDE L'OR

ROSEWOOD
SÃO PAULO

SIMPAR

J.P.Morgan

agência oficial

D O 7 O

apoio

 COPERSUCAR

 singulare

 AGEO

 Racional

 Banco Safra

biolab
PHARMACEUTICA

 PARCO
ABC
BRASIL

comgas

Rodobens

 Tereos

,OVO

 CHOCOLAT DE BARR

 HERMES
PARDINI

apoio
internacional

OPEN SOCIETY
FOUNDATIONS

AC/E
ACCIÓN CULTURAL
ESPAÑOLA

 M
mondriaan
fund

 REPÚBLICA
PORTUGUESA
CULTURA

 dgARTES INSTITUTO NACIONAL
DES ARTES

fundação suíça para a cultura
prchelvetia

 CONSULAT
GENERAL
DE FRANCE
A SAO PAULO
Consul
Général
France

 INSTITUT
FRANÇAIS

apoio mídia



FOLHA DE S.PAULO

ESTADÃO 

JCDecaux



meio&mensagem



parceria
cultural

realização



bienal são paulo



Secretaria de  **SÃO PAULO**
Cultura e Economia Criativa **GOVERNO DO ESTADO**

MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

créditos da publicação

Organizado por
Diane Lima
Grada Kilomba
Hélio Menezes
Manuel Borja-Villel

Sylvia Monasterios ·
assistência de curadoria
Tarcísio Almeida ·
assistência de curadoria

Coordenação editorial
Cristina Fino
Equipe de Comunicação da
Fundação Bienal de São Paulo

Assistência de edição
Mariana Leme

Projeto gráfico e diagramação
Equipe de Comunicação da
Fundação Bienal de São Paulo
Tamara Lichtenstein

Preparação e revisão
Sandra Brazil
Tatiana Allegro

Tradução
Alexandre Barbosa de Souza
Ana Laura Borro
Bruna Barros e Jess Oliveira
Célia Euvaldo
Gabriel Bogossian
Mariana Nacif Mendes
Naia Veneranda

Produção gráfica
Márcia Signorini
Equipe de Comunicação da
Fundação Bienal de São Paulo

Famílias tipográficas
LL Circular
Bagatela

Impressão
Ipsis

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

35ª Bienal de São Paulo : coreografias do
impossível: guia. — São Paulo :
Bienal de São Paulo, 2023.

Vários autores.
ISBN 978-85-85298-83-8

1. Arte - São Paulo (SP) - Exposições
2. Bienal de São Paulo (SP)

23-166960 CDD-709.8161

Índices para catálogo sistemático:

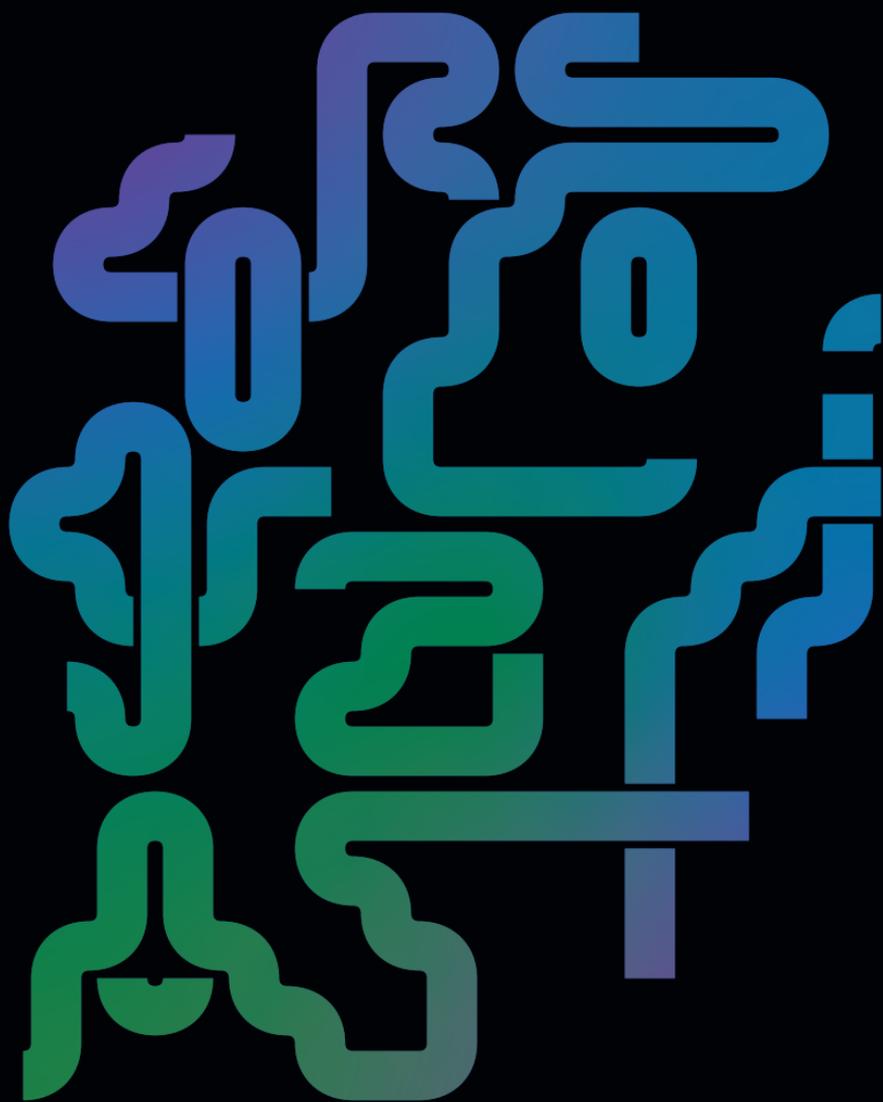
1. Bienais de arte : São Paulo : Cidade 709.8161
2. São Paulo : Cidade : Bienais de arte 709.8161

Eliane de Freitas Leite - Bibliotecária - CRB 8/8415

© 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 2023, como parte do projeto da 35ª Bienal de São Paulo – *coreografias do impossível*.



Ministério da Cultura, Governo do Estado de São Paulo, por meio da
Secretaria de Cultura, Economia e Indústria Criativas,
Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo,
Fundação Bial de São Paulo
e Itaú apresentam



978-85-85298-85-2



REALIZAÇÃO