

33



Ministério da Cultura, Fundação Bienal e Itaú apresentam

33bienal/sp [afinidades afetivas]

33

33

**afinidades
afetivas
33bienal/sp**

FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO

fundador

Francisco Matarazzo Sobrinho · 1898–1977 · *presidente perpétuo*

conselho de administração

Tito Enrique da Silva Neto · *presidente*

Alfredo Egydio Setubal · *vice-presidente*

membros vitalícios

Adolpho Leirner
Alex Periscinoto
Álvaro Augusto Vidigal
Beatriz Pimenta Camargo
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbaitman
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

membros

Alberto Emmanuel Whitaker
Ana Helena Godoy de Almeida Pires
Andrea Matarazzo
Antonio Bias Bueno Guillon
Antonio Henrique Cunha Bueno
Cacilda Teixeira da Costa
Camila Appel
Carlos Alberto Frederico
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Claudio Thomas Lobo Sonder
Danilo Santos de Miranda
Daniela Villela
Eduardo Saron
Emanoel Alves de Araújo
Evelyn Ioschpe
Fábio Magalhães
Fersen Lamas Lambranhó
Geyze Marchesi Diniz
Heitor Martins
Horácio Lafer Piva
Jackson Schneider
Jean-Marc Robert Nogueira Baptista Etlin
João Carlos de Figueiredo Ferraz
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Kelly Amorim
Lorenzo Mammi
Lucio Gomes Machado

Luis Terepins
Marcelo Eduardo Martins
Marcelo Mattos Araújo (licenciado)
Marcelo Pereira Lopes de Medeiros
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Marisa Moreira Salles
Miguel Wady Chaia
Neide Helena de Moraes
Paula Regina Depieri
Paulo Sérgio Coutinho Galvão
Ronaldo Cezar Coelho
Sérgio Spinelli Silva Jr.
Susana Leirner Steinbruch
Victor Pardini

conselho fiscal

Carlos Alberto Frederico
Carlos Francisco Bandeira Lins
Claudio Thomas Lobo Sonder
Pedro Aranha Corrêa do Lago

conselho consultivo internacional

José Olympio da Veiga Pereira · *presidente*
Susana Leirner Steinbruch · *vice-presidente*
Barbara Sobel
Bill Ford
Catherine Petitgas
Debora Staley
Eduardo Costantini
Frances Reynolds
Kara Moore
Lonti Ebers
Mariana Clayton
Patricia Phelps de Cisneros
Paula e Daniel Weiss
Sarina Tang

diretoria

João Carlos de Figueiredo Ferraz · *presidente*
Eduardo Saron
Flavia Buarque de Almeida
João Livi
Justo Werlang
Lidia Goldenstein
Renata Mei Hsu Guimarães
Ricardo Brito Santos Pereira
Rodrigo Bresser Pereira

Em 1951, em um Brasil em vias de urbanização, onde os mais antigos museus dedicados à arte moderna ainda não haviam completado cinco anos, a 1ª Bienal de São Paulo atraiu 100 mil pessoas à Esplanada do Triunfo. Com obras que influenciaram profunda e diretamente o rumo que a arte brasileira tomaria a seguir, a Bienal estabeleceu, já na primeira edição, sua afinidade com o que há de mais contemporâneo no pensamento e produção artísticos, assim como sua capacidade de aproximar a arte do grande público.

Muito mudou na Bienal desde então, como não poderia deixar de ser. Diversos conteúdos, suportes e linguagens foram incorporados. Para permanecer pertinente, a estrutura da mostra teve de se manter maleável, adaptando-se a modelos e formatos mais adequados ao seu tempo. Nesta 33ª edição, a Bienal continua a abrir caminho para o novo. Mais uma vez, outra conformação é experimentada, agora como alternativa ao “sistema operacional” amplamente adotado nos últimos vinte anos pelas grandes exposições de arte contemporânea, entre as quais a própria Bienal se inclui.

A Fundação Bienal, criada em 1962, surgiu com a mesma vocação inovadora e crítica do evento que motiva sua existência. Ao longo de quase sessenta anos, também ela assumiu diversos modelos de funcionamento e gestão, em busca de constante aprimoramento na realização de sua missão e nos diversos processos necessários para alcançá-la. O escopo de sua atuação cresceu, assim como seu alcance. Hoje, a mostra Bienal continua sem dúvida o seu principal projeto, mas é apenas uma das inúmeras atividades desenvolvidas pela Fundação Bienal. Dentre elas, destaca-se o seu exitoso programa de itinerâncias, promovido

através de inúmeras parcerias culturais – em especial com o Sesc São Paulo –, iniciativa que leva a presença inovadora e transformadora da Bienal para além da capital paulista e dos limites nacionais.

A 33ª Bienal de São Paulo – *Afinidades afetivas* não seria possível sem o apoio do Ministério da Cultura e da Secretaria do Estado da Cultura por meio de suas leis de incentivo; da Secretaria de Estado da Educação; dos patrocinadores master Itaú e ISA CTEEP; e de todos os nossos patrocinadores, apoiadores e parceiros, em especial a Prefeitura de São Paulo, a Secretaria Municipal da Cultura, a Secretaria do Verde e do Meio Ambiente e o Parque Ibirapuera. É na articulação com estes agentes, a comunidade artística e o público que a Fundação Bienal espera continuar a contribuir para a formação de uma sociedade aberta ao diálogo e ao novo, cada vez mais criativa, tolerante e plural.

João Carlos de Figueiredo Ferraz
Presidente da Fundação Bienal de São Paulo



Um novo olhar

Criada em 1951, a Bienal Internacional de São Paulo cumpriu ao longo de quase sete décadas um papel fundamental no panorama da cultura e da arte no Brasil. Aproximou milhões de pessoas da produção nacional e internacional de arte contemporânea, conectando-as a um universo cujo acesso é normalmente restrito.

Desse modo, realizou de forma exemplar o que quase sempre se busca com a política cultural. Ampliou o acesso, compartilhou experiências estimulantes, contribuiu para engrandecer o repertório de muitas pessoas, movimentou o mundo da arte, despertou inquietações, provocou o debate, abriu as portas da percepção.

Agora, em meio à segunda década do século 21, a Bienal propõe novos desafios: reinventar-se; ressignificar-se. Em um contexto no qual predominam a aceleração e o excesso, em que as pessoas são bombardeadas diariamente por um turbilhão de imagens e informações, a Bienal segue na contramão dessa tendência. Seus milhares de visitantes terão, em 2018, uma experiência nova e potencialmente transformadora. Os artistas passam a ter mais protagonismo em relação ao espaço e à experiência geral nesta edição da Bienal, em que o curador compartilhará com sete artistas a tarefa de conceber a exposição. O foco e a atenção têm prioridade. Sem dispersão. Sem fragmentação. Mas com a intensidade de sempre. Reinventar-se é um ato de coragem. Abandonar conceitos tradicionais que um dia foram revolucionários, navegar contra a corrente, contrapor-se ao espírito do tempo para valorizar o território da arte...

Não é fácil. Mas é preciso ousar. Parabênz a organização da 33ª edição da Bienal por, mais uma vez, apostar na diferença. “A arte é o exercício experimental da liberdade”,

afirmou num artigo o grande crítico de arte Mário Pedrosa (1900-1981), cuja obra inspira o título desta edição da Bienal: *Afinidades afetivas*. É na arte que encontramos o espaço pleno da liberdade, em que princípios constitucionais de caráter vital tornam-se objetivos, concretos, reais. A arte também é economia e desenvolvimento. Temos enfatizado muito esta dimensão no Ministério da Cultura. Não custa repetir, pois nem todos se dão conta disso. As atividades culturais e criativas são vocações deste país e contribuem muito para a geração de renda, de emprego, de inclusão e de felicidade. E já são responsáveis por 2,64% do Produto Interno Bruto brasileiro, por cerca de 1 milhão de empregos diretos, por 200 mil empresas e instituições e pela geração de mais de R\$ 10,5 bilhões em impostos diretos.

Neste contexto, convido a todos que participam desta edição da Bienal a refletir sobre uma mensagem simples: a cultura gera futuro. É o momento de dar à cultura o lugar que ela merece; de encarar a política cultural como política de promoção do desenvolvimento que desejamos para nossa sociedade.

Um desenvolvimento que não apenas gera e distribui riqueza, mas que também transforma, estimula, reinventa e potencializa os indivíduos e o país – exatamente o que faz a arte, com suas dimensões simbólica e econômica. E a Bienal de São Paulo contribui muito para isso. A todos, uma excelente Bienal.

Sérgio Sá Leitão
Ministro da Cultura



Acreditamos que o acesso à cultura é essencial para a construção da identidade de um país e um dos caminhos para a promoção da cidadania.

Por isso, apoiamos e incentivamos as mais diversas manifestações artísticas e culturais e pelo quinto ano consecutivo patrocinamos a Bienal de São Paulo, a maior mostra de arte contemporânea do hemisfério sul.

O mundo das pessoas muda com mais cultura. O mundo da cultura muda com mais pessoas.

Itaú. Feito para você.



Ao promover conexões, aproximamos elementos distantes, possibilitando seu contato e, muitas vezes, criando algo transformador. Estabelecer conexões que contribuam para o desenvolvimento do país e da sociedade é o propósito do nosso trabalho. Pela infraestrutura da ISA CTEEP trafegam 60% da energia consumida na Região Sudeste e quase 100% da energia consumida no estado de São Paulo.

Nossas conexões vão além de interligar, por meio da energia, diferentes pontos do Brasil: nosso objetivo é conectar pessoas. Pois somos parte de um todo e por isso queremos deixar um legado para a sociedade e para as futuras gerações.

Essa preocupação com o desenvolvimento humano se alinha à parceria de sucesso com a Fundação Bienal para promover o acesso à arte a um número cada vez maior de pessoas.

A empresa se orgulha de apoiar projetos culturais dessa relevância, que estimulam a reflexão e a evolução dos cidadãos.

ISA CTEEP



A cultura e a educação formam um binômio indissociável. Essa ideia está presente na ação de diversas instituições que têm o campo da arte como foco de trabalho. Assim, reconhecer o caráter irredutível da arte em relação a outras formas de conhecimento e de ação passa pela observação de sua capacidade de operar transformações no cotidiano de pessoas e de coletividades, explicitando seu potencial educativo.

Com base nessa premissa, o Sesc e a Fundação Bienal de São Paulo mantêm profícua parceria, fruto da compatibilidade de suas missões para a difusão e o fomento à arte contemporânea. Nos últimos anos, essa parceria vem sendo intensificada e ampliada por meio de ações formativas de curadoria, encontros abertos com o público, seminários e coprodução de obras, culminando com a itinerância de trabalhos selecionados por unidades da rede Sesc no interior e no litoral do estado de São Paulo.

Dar prosseguimento a essa cooperação representa um valor fundamental do trabalho do Sesc, ligado à continuidade de ações cuja potencialidade seja explorada diversamente ao longo do tempo. Apostando em modos de compreensão e de recortes da realidade que tenham em perspectiva as noções dominantes do mundo, o objetivo almejado é que os processos de trabalho possam constituir plataformas permanentes de processos educativos.

Danilo Santos de Miranda

Diretor Regional do Sesc São Paulo

Uma das preocupações centrais da 33ª edição da Bienal de São Paulo era questionar alguns dos automatismos que governam o processo da organização de uma bienal internacional. Isso envolvia reestruturar o modelo curatorial, trazer os artistas para dentro do processo ativamente, criar um programa educativo concentrado em questões da atenção – mais do que no conteúdo específico das obras de arte expostas –, e abrir mão do modelo temático que prevaleceu no mundo todo nas últimas décadas.

Naturalmente, esse espírito de renovação também deveria se aplicar ao catálogo e ao programa de publicações em geral. Todo catálogo de bienal enfrenta uma série de desafios implícitos. Antes de mais nada, diante dos prazos extremamente apertados em que as bienais costumam ser organizadas, ao catálogo cabe o papel nada invejável de representar um evento que ainda está sendo concebido, enquanto o prazo final da publicação se aproxima. Isso se torna ainda mais grave pelo fato de que, com frequência, uma bienal inclui muitas obras comissionadas, que só ficarão prontas dias antes da abertura. Como resultado disso, a instituição geralmente enfrenta uma escolha cruel entre fazer um catálogo que expresse, na melhor das hipóteses, um conjunto de intenções e descrições de obras e conceitos ainda em processo, ou atrasar a publicação, caso em que os visitantes não têm acesso ao livro, muitas vezes lançado depois do encerramento da exposição. Evidentemente, há diversas estratégias para lidar com isso, da criação de publicações mais autônomas, que oferecem antologias de textos críticos, a ficções que se relacionam com o tema geral, publicações digitais e inúmeras variantes.

Para esta edição da Bienal, dentro do espírito de envolver os artistas em todos os aspectos do

projeto, o catálogo tradicional foi substituído por uma série de livros de artista: um para cada projeto dos artistas-curadores e um para cada apresentação individual. Os artistas-curadores ou artistas puderam escolher entre os formatos de livreto ou cartaz e ficaram livres para usar o formato escolhido da maneira que quisessem, sem obrigação de registrar, documentar ou sequer fazer referência à exposição em si. O espectro de publicações aqui reunidas atesta a variedade de abordagens escolhidas pelos artistas, mas também as vastas possibilidades de formato do livro de artista. Pouco depois da abertura da Bienal, outro livro será publicado registrando a exposição em si, incluindo entrevistas com os artistas participantes, fotografias do projeto expográfico e das obras *in situ*, assim como um ensaio visual encomendado ao artista Mauro Restiffe.

Junto com a publicação educativa *Convite à atenção*, os livros incluídos neste volume aspiram a tomar a 33ª Bienal como ponto de partida, e não como ponto final; como uma oportunidade de criar publicações que explorem os múltiplos modos como os artistas contemporâneos compreendem e interpretam o mundo, por meio de seus afetos e afinidades.

Gabriel Pérez-Barreiro

ARTISTAS NA EXPOSIÇÃO

exposições coletivas

AOS NOSSOS PAIS

Alejandro Cesarco [artista-curador] / Andrea Büttner / Cameron Rowland / Henrik Olesen / Jennifer Packer / John Miller / Louise Lawler / Matt Mullican / Oliver Laric / Peter Dreher / Sara Cwynar / Sturtevant

SENTIDO/COMUM

Alberto Sánchez / Andrea Büttner / **Antonio Ballester Moreno** [artista-curador] / Benjamín Palencia / Friedrich Fröbel / José Moreno Cascales / Mark Dion / Matriztica (Humberto Maturana e Ximena Dávila) / Rafael Sánchez-Mateos Paniagua

O PÁSSARO LENTO

Ben Rivers / **Claudia Fontes** [artista-curadora] / Daniel Bozhkov / Elba Bairon / Katrín Sigurdardóttir / Pablo Martín Ruiz / Paola Sferco / Roderick Hietbrink / Sebastián Castagna / Žilvinas Landzbergas

STARGAZER II

Åke Hodell / Bruno Knutman / Carl Fredrik Hill / Dick Bengtsson / Ernst Josephson / Gunvor Nelson / Henry Darger / ícones russos / Ladislav Starewitch / Lim-Johan / **Mamma Andersson** [artista-curadora] / Miroslav Tichý

A INFINITA HISTÓRIA DAS COISAS

OU O FIM DA TRAGÉDIA DO UM

Adelina Gomes / Ana Prata / Antonio Malta Campos / Arthur Amora / Bruno Dunley / Carlos Ibraim / Jennifer Tee / José Alberto de Almeida / Lea M. Afonso Resende / Leda Catunda / Martín Gusinde / Rafael Carneiro / Sara Ramo / Sarah Lucas / Serafim Alvares / **Sofia Borges** [artista-curadora] / Sônia Catarina Agostinho Nascimento / Tal Isaac Hadad / Thomas Dupal / Tunga / outros artistas serão incluídos ao longo da exposição

projetos individuais

Alejandro Corujeira
Aníbal López (A-1 53167)
Bruno Moreschi
Denise Milan
Feliciano Centurión
Lucia Nogueira
Luiza Crosman
Maria Laet
Nelson Felix
Siron Franco
Tamar Guimarães
Vânia Mignone

OS APARECIMENTOS

Anthony Caro / Antonio Calderara / Antonio Dias / Armando Reverón / Blaise Cendrars / Bruce Nauman / Cabelo / Friedrich Vordemberge-Gildewart / Gego / Jorge Oteiza / José Resende / Miguel Rio Branco / Milton Dacosta / Oswaldo Goeldi / Richard Hamilton / Sergio Camargo / Tunga / Vicente do Rego Monteiro / Victor Hugo / **Waltercio Caldas** [artista-curador]

SEMPRE, NUNCA

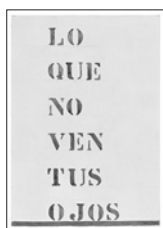
Lhola Amira / Mame-Diarra Niang / Nicole Vlado / ruby onyinyechi amanze / **Wura-Natasha Ogunji** [artista-curadora] / Youmna Chlala

CRÉDITOS DAS PUBLICAÇÕES



alejandro cesarco

Chantal Akerman. *No Home Movie* [Nenhum vídeo caseiro], 2016. Filme, cor. 115'. Cortesia Chantal Akerman Foundation, Paradise Filmes & Liaisons cinématographiques © Chantal Akerman Foundation. Projeto gráfico: Scott Ponik.



alejandro corujeira

Série *Lo que no ven tus ojos* [O que seus olhos não veem], 2018. Grafite, lápis de cor e aquarela sobre papel. 30 × 22,5 cm. Coleção do artista. Foto: Francisco Fernández / Unidad Móvil. Frase: No es condición / de la luz / dearte ver [Não é condição / da luz / de deixar você ver].



antonio ballester moreno

Estrella #5, 2016. *Paisaje Sol* [Paisagem Sol], 2016. *Luna* [Lua], 2016. *Lluvia* [Chuva], 2016. *Sol* (negativo), 2016. Colagem, papel cartão colorido. 35 × 25 cm. Cortesia: MaisterraValbuena, Christopher Grimes e Pedro Cera. Edição do texto: Rafael Sánchez-Mateos Paniagua



aníbal lópez

Guardias de seguridad [Guardas de segurança], 2002. Ação realizada em Fuori Uso Ferrotel, Pescara, Itália, para a abertura de uma exposição. Curadoria: Teresa Macri, Prometeo Gallery, Milão. Fotografia. Coleção Acumulação Cultural. Foto: Aníbal López. *Caderno do artista*, s.d. Páginas do caderno do artista. Tinta sobre papel. Arquivo da Coleção A-1. *Obras en sitio* [Obras no local], 1998–2000. Série de 10 ações realizadas entre 506 e 508 D.O. em parceria com os artistas Diego Britt e Sylvestre Gobart. Vídeo de referência do trabalho editado por Diego Britt disponível em www.youtube.com/watch?v=e3Oxh-Lh8iug. Acessado em 2018. Acervo A-1 531676 – Archivo Fundación

Yaxs, Cidade da Guatemala. 500 cajas pasadas de contrabando de Paraguay a Brasil [500 caixas contrabandeadas do Paraguai ao Brasil], 2007. Ação realizada para a mostra *Três Fronteiras*, parte da 6ª Bienal do Mercosul. Fotografia / vídeo. 5'11" (vídeo). Arquivo da Coleção A-1, cortesia da família do artista. Fotos: Aníbal López. 30 de junio [30 de junho], 2000. Ação realizada em uma das principais ruas da Cidade da Guatemala, antes do desfile do Dia do Exército. Fotografia. Coleção Hugo Quinto e Juan Pablo Lojo, Bogotá. Foto: Aníbal López. *Una tonelada de libros tirada sobre la Avenida Reforma* [Uma tonelada de livros despejada sobre a Avenida Reforma], 2003. fotografia / vídeo, 2'26" (vídeo). Coleção Hugo Quinto e Juan Pablo Lojo, Bogotá / Prometeo Gallery, Milão. *The Beautiful People* [As pessoas bonitas], 2003. Documentação de ação realizada em uma abertura de exposição no espaço de arte Contexto, Cidade da Guatemala. Fotografia. Arquivo da Coleção A-1, cortesia da família do artista. Fotos: Aníbal López. *Testimonio* (Sicario) [Testemunho (Sicário)], 2012. Vídeo. 43'39". Prometeo Gallery, Milão. *La distancia entre dos puntos* [A distância entre dois pontos], 2001. Registro de ação. Fotografia. Coleção Victor Martinez. Foto: Aníbal López. *Punto en movimiento* [Ponto em movimento], 2002. Documentação de ação. Fotografia. Coleção Hugo Quinto e Juan Pablo Lojo, Bogotá. Foto: Aníbal López. *El lacandón* [O lacandon], 2006. Registro de ação. Fotografia. 187 × 153 cm. Coleção Hugo Quinto e Juan Pablo Lojo, Bogotá. Foto: Aníbal López.



bruno moreschi

Abertura da 1ª Bienal de São Paulo (1951) com a presença de seu fundador Francisco Matarazzo Sobrinho. © Cav. Giov. Strazza / Fundação Bienal de São Paulo. Abertura da 1ª Bienal de São Paulo (1951) com as presenças de Jarbas Passarinho, Laudo Natel, Francisco Matarazzo Sobrinho e Roberto Costa de Abreu Sodré. Foto: Autor não identificado / Fundação Bienal de São Paulo. Visitante na Sala Especial dedicada ao artista Alexander Calder na 2ª Bienal de São Paulo (1953-54). Júri Internacional de Premiação da 1ª Bienal de São Paulo (1951): Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René D'Harnoncourt (EUA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaigue (França) e Sérgio Milliet (Brasil). © Peter Scheier / Fundação Bienal de São Paulo. Seção Núcleo Histórico da 24ª Bienal de São Paulo (1998) com as pinturas *Mameluca*, *Mulher africana*, *Índia tupi* e *Índia tarairiu*, de Albert Eckhout. © Gal Oppido / Fundação Bienal de São Paulo. *Unidade tripartida*, escultura de Max Bill vencedora do Prêmio de Escultura para artistas estrangeiros, na sala da representação Suíça, na 1ª Bienal de São Paulo (1951). Foto: Autor não identificado / Fundação Bienal de São Paulo. Sala Especial dedicada ao artista Edward Hopper na 9ª Bienal de São Paulo (1967). Foto: Autor não identificado / Fundação Bienal de São Paulo. Fachada do Pavilhão da Bienal (São Paulo, 2014). © Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo. Vista aérea do Pavilhão da Bienal (São Paulo, 2011). © Roman Iar Atamanczuk / Fundação Bienal de São Paulo. Vista geral da Sala

Especial dedicada ao artista francês Marcel Duchamp, na 19ª Bienal de São Paulo (1987). © Guimar Morelo / Fundação Bienal de São Paulo. Vão central do Pavilhão da Bienal na 32ª Bienal de São Paulo (2016) com vista para a obra de Lais Myrrha *Dois pesos, duas medidas*.

© Pedro Ivo Trasferetti / Fundação Bienal de São Paulo. Curador geral Walter Zanini em reunião com a Comissão Internacional para a organização da 16ª Bienal de São Paulo (1981). Foto: Autor não identificado / Fundação Bienal de São Paulo. Reunião do Júri de Premiação da 14ª Bienal de São Paulo (1977) com o vice-presidente da Fundação Bienal Luiz Fernando Rodrigues Alves.

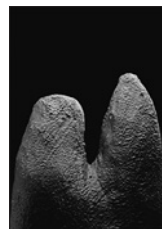
© Agência Estado / Fundação Bienal de São Paulo.

Equipe: Gabriel Pereira, pesquisador parceiro; Bernardo Fontes, programador; Nina Bamberg, produtora.



claudia fontes

Nota al pie [Nota de rodapé], 2018. História de detetive e ornamentos de porcelana quebrados por pássaros em 5500. Fragmentos, cobertos por tecido de algodão feito à mão. 750 × 120 cm. Cortesia da artista. © 2018 Bernard G Mills. All rights reserved. Frase de Clarice Lispector.



denise milan

Quartzotekário I, 2018. *Quartzotekário II*, 2018. *Quartzotekário III*, 2018. *Quartzotekário IV*, 2018. *Quartzotekário V*, 2018. *Quartzotekário VI*, 2018. *Quartzotekário VII*, 2018. *Quartzotekário VIII*, 2018. *Quartzotekário IX*, 2018. *Quartzotekário X*, 2018. *Quartzotekário XI*, 2018. *Quartzotekário XII*, 2018. *Quartzotekário XIII*, 2018. *Quartzotekário XIV*, 2018. Da série *Quartzotekário*, 2018. Impressão sobre papel de algodão. 90 × 70 cm. © Denise Milan / Fotógrafo: Thomas Susemihl.

Assistente da artista: Marcus Vinícius Furtado.



feliciano centurión

Imensamente azul [Imensamente azul], 1991. Esmalte e ñanduti sobre cobertor. 200 × 150 cm. Colección Patricia Phelps de Cisneros. Doação prometida para o Museo Reina Sofía, Madri. *Sem título*, 1990. Esmalte, óleo e tecido sobre cobertor. 190 × 135 cm. Coleção Andres Brun & Juan Jose Cattaneo, Buenos Aires. Foto: Ignacio Iasparra. *Sem título*, 1993. Acrílico sobre cobertor sintético. 239 × 192 cm. Coleção Malba, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. Foto: Oscar Balducci.

Ciervo [Cervo], 1994. Acrílica sobre cobertor. 232 × 191 cm. Cortesia: Cecilia Brunson Projects, Londres. *Descansa tu cabeza en mis brazos* [Descanse sua cabeça em meus braços], 1995. Bordado sobre tecido. 54 × 47 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Ensueño* [Sonho], 1995. Bordado sobre tecido. 50 × 50 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Sem título*, 1990. Acrílica sobre tecido. 50 × 70 cm. Coleção Donald R. Mullins Jr., Austin. *Sem título*, 1995. Bordado sobre tecido. 44 × 46 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Gansos*, 1991. Acrílica sobre cobertor. 50 × 61 cm. Cortesia: Cecilia Brunson Projects, Londres. *Te quiero* [Te amo], 1993. Bordado sobre tela. 50 × 52 cm. Coleção Eduardo F. Costantini, Buenos Aires. *Série Flores del mal de amor* [Flores do mal do amor], 1996. Bordado sobre cobertor. 37 × 53 cm cada; 6 peças. Coleção Eduardo F. Costantini, Buenos Aires. Foto: Oscar Balducci. *Cordero sacrificado* [Cordeiro sacrificado], c. 1996. Acrílica sobre cobertor de poliéster. 236,2 × 130,8 cm aprox. Coleção Blanton Museum of Art, da University of Texas at Austin (Adquirido com fundos fornecidos por Donald R. Mullins, Jr., 2004 – 2004.173). Foto: Rick Hall. *Mi casa es mi templo* [Minha casa é meu templo], 1996. Bordado sobre tela. 33 × 66 × 53 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Añoranza* [Saudade], s.d. Bordado sobre fronha de travesseiro. 49 × 42 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Vivir es todo sacrificio*. [Viver é puro sacrificio], 1996. Bordado sobre tela. 55 × 43 cm. Coleção Família Centurión, Assunção. Foto: Javier Medina Verdolini. *Luz divina del alma* [Luz divina da alma], c. 1996. Bordado sobre travesseiro. 22,2 × 38 × 7,3 cm. Coleção Blanton Museum of Art, da University of Texas at Austin

(Adquirido com fundos fornecidos por Donald R. Mullins, Jr., 2004 – 2004.174). Foto: Rick Hall. *Soledad* [Solidão], c. 1996. Bordado sobre travesseiro. 26 × 43 cm aprox. Coleção Blanton Museum of Art, da University of Texas at Austin (Adquirido com fundos fornecidos por Donald R. Mullins, Jr., 2004 – 2004.178). Foto: Rick Hall. *Reposa* [Repousa], c. 1996. Bordado sobre travesseiro. 22 × 38 cm aprox. Coleção Blanton Museum of Art, da University of Texas at Austin (Adquirido com fundos fornecidos por Donald R. Mullins, Jr., 2004 – 2004.177). Foto: Rick Hall. *Sueña* [Sonhe], c. 1996. Bordado sobre travesseiro. 22 × 31 cm aprox. Coleção Blanton Museum of Art, da University of Texas at Austin (Adquirido com fundos fornecidos por Donald R. Mullins, Jr., 2004 – 2004.180). Foto: Rick Hall.



lucia nogueira

Mischief [Prejuízo], 1995. Cadeira de madeira, sacos de lixo. Dimensões variáveis. Espólio de Lucia Nogueira. ..., 1992. Seda, areia, zinco, aço, serapilheira. Dimensões variáveis. Espólio de Lucia Nogueira. *Needle* [Aguilha], 1995. Vidro, cabo de silicone. 213 × 53 × 900 cm aprox. Espólio de Lucia Nogueira. *Full Stop* [Ponto final], 1993. Poste de aço, bobina de madeira para cabo. 102 × 57 × 73 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *Sem título*, 1997. Giz sobre ardósia. 45 × 66 cm. Coleção particular, Londres. *Blink* [Piscar], 1996. Porta de correr, cabos de aço, roldana, escada, ímã. Dimensões variáveis. Vista da instalação na Galerie Andreas Lendl, Graz.

Espólio de Lucia Nogueira. *Swing* [Balanço], 1995. Madeira, metal, pó, gordura. 245 × 186 × 9 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *Sem título*, 1995. Vidro, pinças de plástico, madeira pintada, suporte de metal. 25 × 15 × 15 cm. Coleção particular. Foto: Dave Morgan. *Pause* [Pausa], 1992. Alumínio, aço, arame, tampão de ouvido de cera, gasolina. 28 × 20 × 12 cm. Foto: Dave Morgan. Espólio de Lucia Nogueira. *Hiato*, 1990. Vidro fosco, tubo de plástico, garrafas de vidro. 31 × 34 × 25,5 cm. Foto: Dave Morgan. Espólio de Lucia Nogueira. *Anchor* [Âncora], 1992. Metal, pele artificial. 91 × 46 × 35 cm. Coleção particular, Bélgica. *Monosyllable* [Monossílabo], 1993. Cabelo, peruca, madeira. 56 × 80 × 23 cm. Coleção Annely Juda Fine Art, Londres. *Without This, Without That* [Sem isso, sem aquilo], 1993. Armário em madeira, gesso, tampão de borracha, corrente de metal. 69 × 40 × 45 cm. Foto: Dave Morgan. Coleção Annely Juda Fine Art, Londres. *Dilemma* [Dilema], 1992. Madeira, metal, látex. 21 × 33 × 24 cm. Foto: Dave Morgan. Coleção particular. *Innocent* [Inocente], 1993. Madeira, brinquedos de corda, vidro, metal. 20 × 226 × 86 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *Refrain* [Refrão], 1991–1998. Madeira, gesso, lata de refrigerante polida. 17 × 122 × 122 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *Sem título*, 1989. Vidro, feijões pretos, organza, grafite. Dimensões variáveis. Vista de instalação na Mario Flecha Gallery, Londres (1989). Espólio de Lucia Nogueira. *Sem título*, 1995. Cera preta, metal. 58 × 67 × 68 cm. Coleção Estrellita B. Brodsky, Nova York. Foto: Dave Morgan. *Smoke* [Fumo], 1996. Filme de 16 mm transferido para DVD. 5'. Espólio de Lucia Nogueira. *No Time for Commas* [Não há tempo para vírgulas], 1993. Brinquedo a pilhas, saco de papel, madeira. 61 × 91 × 68 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *Step* [Passo], 1995. Tapete oriental, vidros partidos. Dimensões variáveis. Museu Calouste

Gulbenkian – Coleção Moderna, Lisboa. *Store* [Armazenamento], 1992. Madeira, metal, gesso, juta. 19 × 78 × 38 cm. Espólio de Lucia Nogueira. *At Will and the Other* [À vontade e o outro], 1989. Aço, organza, feijões pretos, bolas de poliestireno, algodão, travesseiros de penas. 42 × 135 × 165 cm. Coleção David Juda, Londres. *Ends Without End* [Fins sem fim], 1993. Cerâmica, metal, vidro, triciclo, cabo de silicone, alicates. Dimensões variáveis. Espólio de Lucia Nogueira. Foto: Dave Morgan. Todos os trabalhos: Cortesia de Anthony Reynolds Gallery, Londres © Espólio de Lucia Nogueira



luiza crosman

Projeto gráfico: Pedro Moraes.
Diagramas: Luiza Crosman.
Tradução: Gabriela Baptista.



mamma andersson

CAPA : (superior) **Henry Darger**. *Sem título*, c. 1940-1960. Papel impresso, papel carbono, aquarela, lápis sobre papel. 48 × 119 cm. Cortesia: Museum of Everything. © 2018 Kiyoko Lerner / Artists Rights Society (ARS), Nova York. (centro esquerda) **Autor**

desconhecido. *Cristo entrando em Jerusalém*, c. 1550. Óleo sobre tela. 71 × 55 cm. Coleção National Museum, Estocolmo. (centro) **Mamma Andersson**. *Stargazer* [Observador de estrelas], 2012. Óleo sobre painel. 160 × 100 cm. Cortesia da artista e Stephen Friedman Gallery, Londres. © Mamma Andersson / Foto: Stephen White. (centro direita) **Lukas Cranach**. *Vênus*, 1532. Óleo sobre painel. 37,7 × 24,5 cm. Coleção Städel Museum, Frankfurt. (inferior esquerda) **Bruno Knutman**. *Ringa Gud* [Chame Deus], 1967. Óleo sobre tela. 120 × 95,5 cm. Cortesia: Moderna Museet, Estocolmo. © Espólio de Bruno Knutman / Foto: Moderna Museet. (inferior direita) **Dick Bengtsson**. *Badhuset* [Banho público], 1977. Óleo sobre painel. 109 × 73 cm. Cortesia: Moderna Museet, Estocolmo. **PRIMEIRA PÁGINA DUPLA DE IMAGENS**: (superior esquerda) **Lim-Johan**. *Älg och gråhund* [Alce e elkhound], 1899-1901. Óleo sobre papel cartão. 66 × 94 cm. Cortesia: Moderna Museet, Estocolmo. (superior centro) **Vincent van Gogh**. *O pântano*, 1881. Caneta e tinta preta em grafite sobre papel vergé creme. 46,8 × 59,3 cm. (superior direita) **Ernst Josephson**. *Sem título*, s.d. (centro esquerda) **Philip Guston**. *Courtroom* [Tribunal de justiça], 1970. óleo sobre tela. 170,2 × 327,7 cm. Cortesia: Hauser & Wirth. © Espólio de Philip Guston. (centro) **Miroslav Tichý**. *Sem título*, s.d. Impressão em gelatina de prata. 27,2 × 19,6 cm. Cortesia: Zeno X Gallery, Antuérpia. (centro direita) **Artista coreano desconhecido**. *Insetos, flores e vegetais*, século 18-19. Tinta e aquarela sobre papel. 70 × 121,5 cm. (inferior esquerda) **Giorgio de Chirico**. *Natura morta, Torino a primavera* [Natureza morta, Turim na primavera], 1914. Óleo sobre tela. 125 × 102 cm. © De Chirico, Giorgio / Autvis, Brasil, 2018. (inferior centro esquerda) **Bruno Knutman**. *Hemkomsten* [Retorno para a casa], 1987. Marcador sobre papel. 27 × 25,5 cm.

© Espólio de Bruno Knutman. (inferior centro direita) **Francisco de Goya**. *El coloso* [O colosso], 1818-1825. Óleo sobre tela. 116 × 105 cm. Coleção Museo Nacional del Prado, Madri. (inferior direita) **James Castle**. *Sem título* (perus), c. 1963. Papel cartão encontrado, pigmento colorido. 22,9 × 17,8 cm. **MIOLO**: **Mamma Andersson**. *Underthings* [Roupa íntima], 2015. Óleo sobre painel. 83 × 122 cm. Coleção de Nion McEvoy. **Gunvor Nelson**. *My Name is Oona* [Meu nome é Oona], 1969. Still de vídeo. 10'. Cortesia: Moderna Museet, Estocolmo. **Dick Bengtsson**. *Venus och Cupido med sko* [Vênus e cupido com sapato], 1970. Óleo sobre painel. 125 × 113 cm. Coleção Ståhl, Suécia. **Mamma Andersson**. *You and the Night* [Você e a noite], 2012. Óleo sobre painel. 160 × 100 cm. **Mamma Andersson**. *Humdrum day* [Dia monótono], 2013. Óleo sobre painel. 112,5 × 108,5 cm. Coleção Anna Yang & Joe Schull. **Mamma Andersson**. *Hangman* [Pendurado], 2014. Óleo sobre painel. 125 × 125 × 2,2 cm. Coleção particular. **Bruno Knutman**. *Den sista timmen* [A última hora], 2014. Óleo sobre tela. 74 × 60 cm. Coleção particular. Cortesia: Galleri Magnus Karlsson, Estocolmo. Foto: Galleri Magnus Karlsson / © Espólio de Bruno Knutman. Todos os direitos reservados. **Henry Darger**. *Sem título*, c. 1940-1960. Papel impresso, papel carbono, aquarela, lápis sobre papel. 48 × 180,4 cm, cada lado do objeto. Cortesia: Museum of Everything. © 2018 Kiyoko Lerner / Artists Rights Society (ARS), Nova York. **Autor desconhecido**. *Arcanjo Miguel com os santos Flor e Lavr*, c. 1575-1625. Óleo sobre tela. 105 × 80 cm. Coleção: National Museum Stockholm. **Ladislav Starewitch**. *La Revanche du Ciné-opérateur* [A revanche do cameraman], 1912. Filme de animação stop-motion. 2'35". Coleção Martin Starewitch. Foto: Ladislav Starewitch. **Mamma Andersson**. *Dog Days* [Dias de cão], 2011. Técnica mista sobre

painel. 99 × 184,5 cm. Coleção Lena e Per Josefsson, Estocolmo.

Ernst Josephson. *Porträtt av herr Jones* [Retrato do senhor Jones], 1889-1893. Óleo e pastel sobre tela. 201 × 53 cm. Coleção Thielska Galleriet, Estocolmo.

Mamma Andersson. *Lovelorn* [Apaixonada], 2014. Óleo sobre painel. 93 × 61 cm.

Carl Fredrik Hill. *Utan Titel* (*Gran vid Vattenfall*) [Sem título (Pinheiro e cachoeira)], 1883-1911. Giz de cera sobre papel. 36,5 × 22,7 cm. Coleção Malmö Konstmuseum.

Mamma Andersson. *Crib* [Berço], 2014. Óleo sobre painel. 104 × 122 cm.

Miroslav Tichý. *Sem título*, s.d. Impressão em gelatina de prata colada em papel. 25,5 × 17,7 cm. Cortesia: Zeno × Gallery, Antuérpia.

Mamma Andersson. *Glömd* [Esquecido], 2016. Óleo e acrílica sobre painel. 103 × 126 cm. Cortesia: Galleri Magnus Karlsson, Estocolmo.

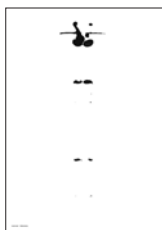
ÚLTIMA PÁGINA DUPLA DE IMAGENS: (superior esquerda) **Vilhelm Hammershøi.** *Interiør med Punchbolle. Strandgade 30* [Interior com poncheira, Strandgade 30], 1904. Óleo sobre tela. 74,5 × 55,3 cm. (superior centro) **Carl Fredrik Hill.** *Hedlandskap Med Vagn* [Charneca com carruagem], 1878. Óleo sobre tela. 60 × 73 cm. (superior direita) **Hercules Segers.** *A árvore com musgo*, c. 1615-1630. Gravura em papel preparado. 16,8 × 9,8 cm. Coleção Rijksmuseum, Amsterdã. (centro esquerda) **Vera Nilsson.** *Öland Village* [Vila Olândia], 1932. Óleo sobre tela. 68,5 × 88 cm. Coleção Göteborgs Konstmuseum. (centro) **Paul Gauguin.** Reprodução publicada em *Noa Noa – Voyage de Tahiti* (1901), de Paul Gauguin. (centro direita) **Piero della Francesca.** *Sigismondo Pandolfo Malatesta*, c. 1450-1451? Óleo e têmpera sobre painel. 44 × 34 cm. Coleção Musée du Louvre, Paris. (inferior esquerda) **Sidney Nolan.** *Ned Kelly*, 1946. Tinta esmalte sobre placa de composição. 90,8 × 121,5 cm. (Inferior centro) **Edvard Munch.** *To kvinder på stranden* [Duas mulheres na praia], 1898.

Xilogravura. 44,8 × 51 cm. Coleção Munchmuseet, Oslo.

(inferior direita) **Pierre Bonnard.** *Le Bain* [O banho], 1925. Óleo sobre tela. 86 × 120 cm. Coleção Tate Gallery, Londres.

QUARTA CAPA: (superior esquerda) **Gunvor Nelson.** *Take Off* [Retirar], 1972. Still de vídeo. 10'. Cortesia: Moderna Museet, Estocolmo.

(superior direita) **Ernst Josephson.** *Kvinna med spets i håret* [Mulher com lenço em seu cabelo], s.d. Caneta e tinta preta sobre papel. 55 × 42 cm. Coleção National Museum, Estocolmo. (centro esquerda) **Carl Fredrik Hill.** *Utan Titel* (*Två Rytande Lejon*) [Sem título (Dois leões rugindo)], c. 1883-1911. Giz de cera sobre papel. 22,7 × 36,5 cm. Coleção Malmö Konstmuseum / Malmö Art Museum, Suécia. Coleção particular. (inferior esquerda) **Mamma Andersson.** *Konfirmand / Student* [Estudante], 2016. Óleo e acrílica sobre papel. 88 × 76 cm. (inferior direita) **Lim-Johan.** *Sem título*, s.d. Madeira e espelho. 84 × 56 × 26 cm. Coleção Edsbyns Museum, Suécia. Fotógrafo não identificado. Projeto gráfico: Valentin Nordström. Arte-final: Eric Moretti.



maria laet

Sopro, 2017. Da série *Diálogo*, 2008-em curso. Nanquim sobre papel japonês. 68 × 45,5 cm. Coleção da artista. Cortesia da artista. Foto: Eduardo Ortega.



nelson felix

Série *Esquizofrenia*, 2017-2018. Agulha, aquarela, folha de ouro, elemento vegetal, nanquim e óleo em bastão sobre papel. 77 × 128 cm (capa e quarta capa); 140 × 170 cm (mapa e figura em ouro); 86 × 112 cm (cruz negra); 76 × 115 cm (círculos); 85 × 116 cm (2 cérebros); 77 × 112 cm (texto); 71 × 112 cm (cruz em ouro); 76 × 115 cm (retângulo negro e mapa). Foto: Gabi Carreira.



siron franco

Rua 57, 1987. Tinta sobre papel Fabriano. 48,9 × 69,5 cm. Foto: Daniel Malva / Fundação Bial de São Paulo.

Goiânia rua 57 Outubro de 1987, 1987. Tinta sobre papel Fabriano. 49,9 × 70,2 cm. Foto: Daniel Malva / Fundação Bial de São Paulo.

Goiânia rua 57 Outubro de 1987, 1987. Tinta sobre papel Fabriano. 70,2 × 50 cm. Foto: Daniel Malva / Fundação Bial de São Paulo.

Goiânia rua 57 Outubro de 1987, 1987. Tinta sobre papel Fabriano. 70,2 × 50 cm. Foto: Daniel Malva / Fundação Bial de São Paulo.

Mapa de Goiás, 1987. Da série *Césio*. Técnica mista sobre tela. 100 × 100 cm. Coleção particular. Foto: Eduardo Ortega.

Primeira vítima, 1987. Da série *Césio*. Técnica

mista sobre tela. 155 × 135 cm. Coleção particular. Foto: Paolo Giorlando Ribeiro. *Segunda vítima*, 1987. Da série *Césio*. Técnica mista sobre tela. 155 × 135 cm. Coleção particular. Foto: Paolo Giorlando Ribeiro. *Terceira vítima*, 1987. Da série *Césio*. Técnica mista sobre tela. 155 × 135 cm. Coleção particular. Foto: Paolo Giorlando Ribeiro. *Quarta vítima*, 1987. Da série *Césio*. Técnica mista sobre tela. 155 × 135 cm. Coleção particular. Foto: Paolo Giorlando Ribeiro.



sofia borges

The Blind Fire [Fogo cego], 2018. Cortesia da artista. *O dourado cego brilhante deus sorridente*, 2017. Impressão mineral de pigmento mineral em papel algodão. 230 × 150 cm. Assistente da artista: Daniel Jabra.



tamar guimarães

O ensaio, 2018. Pôster de filme. Cortesia da artista, Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo, e Dan Gunn Gallery, Londres. Foto: Mauro Restiffe.



vânia mignone

Sem título, 2018. Acrílica sobre papel. 27,5 × 34 cm. Coleção da artista. Cortesia da artista. Foto: Eduardo Ortega.



waltercio caldas

Rodin, 1995. Foto: Wilton Montenegro. *Com Morandi*, 2005. Foto: Vicente de Mello. *Objeto para Mira Schendel*, 1985. Foto: Wilton Montenegro. *Rodtchenko*, 2004. Foto: Vicente de Mello. *Ojos de Zurbaran*, 2017. Foto: Jaime Acioli. *A experiência Mondrian (TV)*, 1978. Foto: Miguel Rio Branco. *Giacometti, a mesa*, 1998. Foto: Wilton Montenegro. *Fontana*, 2016. Foto: Jaime Acioli. *Natureza de Morandi*, 2006. Foto: Vicente de Mello. Projeto gráfico: Sula Danowski.



wura-natasha ogunji

Lhola Amira. *LAGOM: Breaking Bread with The Self-Righteous II* [LAGOM: Partindo o pão com os hipócritas II], 2017. Da série *LAGOM: Breaking Bread with The Self-Righteous* [LAGOM: Partindo o pão com os hipócritas]. Impressão giclée sobre Hahnemühle PhotoRag Baryta Diassec. 91 × 145 cm. Coleção: Skövde Art Museum, Tiroche DeLeon, Robert Devereux, Bob & Reneé Drake. Cortesia da artista. Foto: Annie Hyrefeldt. *eNgxingxolo kwaSilatsha*, 2017. Da série *29°06'S-26°13'E*. Registro de pesquisa: *Nongqawuse: The Cattle Killing of 1857* [Nongqawuse: A matança de gado de 1857]. Cortesia da artista. Foto: Andiswa "Andy" Mkosi. Série *Philisa : Hlala Ngikombamthise* [Para ser curado : Sente-se deixe-me te cobrir], 2018. Esboço desenhado por Bulumko Mbete, assistente de ateliê da artista. Cadeiras de madeira, castiçais de bronze, velas, miçangas, música, plintos, apoio para os pés de madeira. Cortesia da artista. Foto: Lhola Amira. *iYahluma I* [Florescer / Um novo amanhecer I], 2018. Da série *SINKING: Xa Sinqamla. Unxubo* [Afundando: Quando estamos refreando o fluxo de agonia], 2018. Impressão giclée sobre Hahnemühle PhotoRag Baryta Diassec. 88 × 144 cm. Coleção The Bob & Reneé Drake. Cortesia da artista. Foto: Noncedo Gxekwa. **Mame-Diarra Niang.** Desenho preliminar da videoinstalação *Since Time Is Distance in Space* [Uma vez que o tempo é distância no espaço] para a 33ª Bienal de São Paulo (2018). © Mame-Diarra Niang. Performance de Mame-Diarra Niang na videoinstalação *Since Time Is Distance in Space* [Uma vez que

o tempo é distância no espaço], Joanesburgo (setembro, 2017). Foto: Nina Lieska | REPRO. *Since Time Is Distance in Space* [Uma vez que o tempo é distância no espaço], 2016-em curso. Vídeo. Duração variável. Cortesia da artista e Stevenson, Cidade do Cabo e Joanesburgo. © Mame-Diarra Niang. *Since Time Is Distance in Space* [Uma vez que o tempo é distância no espaço], 2016-em curso. Vídeo. Duração variável. Cortesia da artista e Stevenson, Cidade do Cabo e Joanesburgo. © Mame-Diarra Niang. **Nicole Vlado.** *sprint* (arrancada), 2006. Performance, gesso. Cortesia da artista. Foto: Nicole Vlado. Série “here” (*i gaze at stars to heal wounds*) [“aqui” (eu olho para as estrelas para curar feridas)], 2018. Registro de pesquisa (2018). Gesso. Cortesia da artista. Foto: Nicole Vlado. *shed* [cabana / troca de pele], 2009. Performance, gesso. Cortesia da artista. Foto: Wura-Natasha Ogunji. Série “here” (*i gaze at stars to heal wounds*) [“aqui” (eu olho para as estrelas para curar feridas)], 2018. Registro de pesquisa (2018). Gesso. Cortesia da artista. Foto: Nicole Vlado. **ruby onyinyechi amanze.** *Starfish* [Estrela-do-mar], 2016. Tinta, grafite, acrílica fluorescente, fotos transferidas, enquadramento em caixa de madeira. 96,5 × 125,7 × 5,6 cm. Cortesia da artista e Goodman Gallery, Cidade do Cabo. Foto: Etienne Frossard. **ruby onyinyechi amanze** em seu ateliê na Crane Arts, Filadélfia (2018). Cortesia da artista. Foto: ruby onyinyechi amanze. *ada and Audre* [ada e Audre], 2015. Grafite, tinta, fotos transferidas, esmalte metálico. 96,5 × 127 cm. Cortesia da artista e Goodman Gallery, Cidade do Cabo. Foto: Goodman Gallery. *bird dance #1* [dança dos pássaros #1], 2018. Impressão a jato de tinta em papel semifosco. 185,4 × 97,8 cm. Cortesia da artista. **Wura-Natasha Ogunji.** *The sea, and it's raining. I missed you so much* [O mar, e está chovendo. Eu senti tanto a sua falta], 2018. Desenho do projeto. Tinta sobre papel. 21 × 13 cm. Cortesia da artista.

But I am breathing under water [Mas estou respirando debaixo d'água], 2017. Fio, tinta, grafite sobre papel de traço. 30 × 61 cm. Coleção: ruby onyinyechi amanze. Cortesia da artista. *Computer Blue* [Azul computador], 2017. Performance. 60'. Registro de performance, Lagos, Nigéria. Cortesia da artista. Foto: Ayo Akinwande. *Generators* [Geradores], 2014. Fio, tinta, grafite sobre papel manteiga. 61 × 61 cm. Cortesia da artista. **Younna Chlala.** *LoveSeat Process 11* [Processo para Namoradeira 11], 2018. Colagem em papel misto. 30 × 45 cm. Cortesia da artista. Foto: Youmna Chlala. Youmna Chlala em seu ateliê. Foto: Youmna Chlala. *Imagined City* [Cidade imaginada], 2010. Tinta, grafite, borracha sobre papel velino. 40 × 60 cm. Cortesia da artista. Foto: Youmna Chlala. *LoveSeat Process 2* [Processo para Namoradeira 2], 2018. Tinta e aquarela sobre papel. 35 × 43 cm. Cortesia da artista. Foto: Youmna Chlala. *LoveSeat Process 10* [Processo para Namoradeira 10], 2018. Tinta sobre papel velino. 45 × 30 cm. Cortesia da artista. Foto: Youmna Chlala.



33rd bienal poster

Hans (Jean) Arp. *Formas expressivas*, 1932. Madeira pintada (relevo). 84,9 × 70 × 3 cm. Coleção: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Doação: Francisco Matarazzo Sobrinho. Foto: Eduardo Ortega / Fundação Bienal de São Paulo. © ARP, JEAN / AUTVIS, BRASIL, 2017. Design: Raul Loureiro.

33ª BIENAL DE SÃO PAULO – AFINIDADES AFETIVAS
FUNDAÇÃO BIENAL DE SÃO PAULO [EQUIPE]

superintendência

Luciana Guimarães · *superintendente executiva*
Dora Silveira Corrêa · *superintendente de projetos*
Emília Ramos · *superintendente administrativo-financeira*

administrativo-financeiro

FINANCEIRO

Amarildo Gomes · *gerente*
Cristiane Santos · *coordenadora*
Fábio Kato · *assistente*
Sílvia Andrade Branco · *assistente*

PLANEJAMENTO E OPERAÇÕES

Marcela Amaral · *coordenadora*
Danilo Alexandre Machado de Souza · *assistente*
Rone Amabile · *assistente*

RECURSOS HUMANOS

Albert Cabral dos Santos · *assistente*

GESTÃO DE MATERIAIS E PATRIMÔNIO

Valdomiro Neto · *gerente*
Larissa Di Ciero · *assessora – gestão predial*
Vinícius Araújo · *assessor – compras*
Angélica de Oliveira · *assistente*
Daniel Pereira Nazareth · *assistente – compras*
Wagner Pereira de Andrade · *auxiliar – gestão predial*

TECNOLOGIA DA INFORMAÇÃO

Leandro Takegami · *gerente*
Diego Rodrigues · *assistente*

projetos

PRODUÇÃO

Felipe Isola · *gerente de planejamento e logística*
Joaquim Millan · *gerente de obras e expografia*
Waleria Dias · *coordenadora*
Dorinha Santos · *produtora*
Felipe Melo Franco · *produtor*
Gabriela Lopes · *produtora*
Heloisa Bedicks · *produtora*
Veridiana Simons · *produtora*
Bianca Volpi · *assistente*
Graziela Carbonari · *assessora – conservação*
Viviane Teixeira · *assistente*

PROGRAMA EDUCATIVO

Claudia Vendramini Reis · *gerente*
Laura Barboza · *coordenadora*
Anita Limulja · *assessora*
Bianca Casemiro · *assessora – difusão*
Elaine Fontana · *assessora*
Janaína Machado · *assessora*
Regiane Ishii · *assessora – conteúdo*

ARQUIVO BIENAL

Ana Luiza de Oliveira Mattos · *gerente*
Ana Paula Andrade Marques · *assessora*
Fernanda Curi · *assessora*
Melanie Vargas de Araujo · *assessora*
Pedro Ivo Trasferetti von Ah · *assessor*

Cristina Fino · *coordenadora – editorial*
Thiago Gil · *pesquisador*

COMUNICAÇÃO

Felipe Taboada · *gerente*
Caroline Carrión · *coordenadora*
Ana Elisa de Carvalho Price · *coordenadora – design*
Diana de Abreu Dobránszky · *assessora – editorial*
Julia Bolliger Murari · *assessora – conteúdo*
Victor Bergmann · *assessor – internet*
Adriano Campos · *assistente – design*
Eduardo Lirani · *assistente*

RELAÇÕES INSTITUCIONAIS E PARCERIAS

Flávia Abbud · *gerente*
Eduardo Augusto Sena · *coordenador – projetos especiais*
Irina Cypel · *coordenadora*
Mariana Sesma · *assessora – internacional*
Raquel Silva · *assistente – gestão de espaços*
Rayssa Foizer · *assistente*

Paula Signorelli ·

consultora da superintendente executiva

SECRETARIA GERAL

Maria Rita Marinho · *gerente*
Josefa Gomes · *auxiliar*

PROJETO ACERVOS

Leandro Melo · *consultor de conservação*
assistentes: Aline Midori M. Yado, Amanda Pereira Siqueira, Antonio Paulo Carretta, Bruno César Rodrigues, Daniel Malva Ribeiro, Elaine de Medeiros, Fernanda Cícero de Sá, Jéssica da Silva Carvalho, Marcele Souto Yakabi, Nayara Maria Ayres de Oliveira, Pollyana Pereira Marin.
estagiária: Olívia Tamie Botosso Okasima

SERVIÇOS TERCEIRIZADOS

BOMBEIROS: Alpha Secure Serviço e Multi Serviço. CONSULTORIA DE ENGENHARIA ELÉTRICA: Sinsmel Engenharia. LIMPEZA / MANUTENÇÃO PREDIAL: Tejofran Saneamento e Serviços. MOTOBÓY: ATNTO Transporte Rodoviário. PORTARIA E VIGILÂNCIA: Plansevig Terceirização de Serviços. ASSESSORIA JURÍDICA: Olivieri – Consultoria Jurídica em Cultura e Entretenimento; Pannunzio, Trezza, Donnini Advogados; Montenegro Castelo Advogados Associados; Gusmão & Labrunie Propriedade Intelectual; Manesco, Ramires, Perez, Azevedo Marques – Sociedade de Advogados; Tepedino, Migliore, Berezowski e Poppa Advogados

33ª BIENAL DE SÃO PAULO – AFINIDADES AFETIVAS

curadoria

Gabriel Pérez-Barreiro · *curador geral*

ARTISTAS-CURADORES

Alejandro Cesarco
Antonio Ballester Moreno
Claudia Fontes
Mamma Andersson
Sofia Borges
Waltercio Caldas
Wura-Natasha Ogunji

CONSELHO CURATORIAL

Antonio La Pastina
Jacopo Crivelli Visconti

Laura Cosendey · *assistente*

Gabriela Saenger Silva ·
curadora convidada (Aníbal López)
Norman Brosterman ·
curador convidado (Friedrich Fröbel)

ARQUITETURA

Alvaro Razuk
equipe: Bruna Canepa, Daniel Winnik,
Ligia Zilbersztejn, Victor Delaqua

EDITORIAL

Fabiana Werneck · *consultora*

PROJETO EDUCATIVO

Lilian L'Abbate Kelian · *consultora*
Helena Freire Weffort · *consultora*

IDENTIDADE VISUAL

Raul Loureiro

colaboradores temporários

PROJETOS

PRODUÇÃO

Marina Scaramuzza ·
produtora – transporte
Carolina Kimie Noda · *assistente*
Manoel Borba · *assistente*

AUDIOVISUAL

Maxi

CENOTÉCNICA

Cinestand

CONSERVAÇÃO

Ana Carolina Laraya Glueck, Cristiane
Basilio Gonçalves, Frederico Bertani
Ferreira, Tatiana Sontori

ILUMINAÇÃO

Lux Projetos

MONTAGEM

Gala

SEGURO

Axa Art | Geco Brasil corretora de seguros

TRANSPORTE

Art Quality
Log Solutions
Waiver Arts

PROJETO EDUCATIVO

mediadores: Affonso Prado Valladares
Abrahão, Amanda Preisig, Amanda
Navarro, Ana Beatriz Silva Domingues,
Ana Gabriela Leirias, Ana Maria Krein,
Ana Livia Castro, Anderson Barreto
Pereira, André Luiz de Jesus Leitão,
André Rosa, Anne Magalhães, Bianca
Leite, Bruno Ramos, Carolina Rosa,
Célia Barros, Daiana Ferreira de Lima,
Daniel Manzione, Darlan Gonçalves Teles,
Denise Rodrigues, Dione Pozzebon,
Diran Castro, Êmerson Prata, Erica da
Costa Santos, Fabio Moreira Caiana, Isis
Andreatta, Isis Gasparini, Janaina Grasso,
Josiane Cavalcanti, Julia Monteiro Viana,
Juliana Biscalquin, Juliana Melhado,
Kim Cavalcante, Laura da Silva Monteiro
Chagas, Leandro de Souza, Leila Rangel
da Silva, Leo Lin, Luana Robles Vieira,
Lucas Itacarambi, Lucas Oliveira, Luciano
Wagner Favaro, Lucimara Amorim,
Ludmila Costa Cayres, Luiza Giancesella,
Luna Borges Berruezo, Marcia Falsetti,
Maurício Perussi, Monika Jun Honma,
Natalia Homero, Nina Clarice Montoto,
Paula Berbert, Paula Nogueira Ramos,
Pedro Ermel, Priscila Nascimento Pires,
Rafael Gatuzzo Barbieri, Renato Ferreira
Lopes, Roberta Browne, Rogério Da Col
Luiz Pereira, Rômulo dos Santos Paulino,
Sansorai de Oliveira, Suzy da Silva
Santos, Tailcie Paloma, Thiago Franco,
Vinebaldo de Souza Filho. *estagiários:*
Laura Frare, Jailson Xavier, Camélia
Paiva, Gabriel Santos

AGENDAMENTO

Diverte Logística Cultural Ltda

ADMINISTRATIVO-FINANCEIRO

GERÊNCIA DE SERVIÇOS DA EXPOSIÇÃO

Anna Riso · *gerente*
Thomas Bobadilha · *assistente*

AMBULÂNCIA E POSTO MÉDICO

Premium Serviços Médicos

BOMBEIROS

Local Serviços Especializados

COMPRAS

Victor Senciel · *auxiliar*

ELETRICA

Francisco Galdino de Oliveira Junior
Instalações Elétricas

LIMPEZA

MF Serviços de Produções de Eventos
em Geral

ORIENTAÇÃO DE PÚBLICO

EWA Serviços de Apoio Empresarial Ltda

SEGURANÇA

Prevenção Vigilância e Segurança Ltda

WI-FI

New Telecom

COMUNICAÇÃO

ASSESSORIA DE IMPRENSA NACIONAL

Conteúdo Comunicação

ASSESSORIA DE IMPRENSA INTERNACIONAL

Pickles PR

DESIGN

Manu Vasconcelos · *assistente*

EDITORIAL

Rafael Falasco · *assistente*

PUBLICIDADE

Tech & Soul

CONTEÚDO AUDIOVISUAL

Dreambox, Zeppelin Filme

REGISTRO VIDEOGRÁFICO

F For Felix, Um Audiovisual

INTERNATIONAL WEEKEND

Mônica Novaes Esmanhotto · *consultora*

PRODUÇÃO DE EVENTOS

Patrícia Galvão · *consultora*

AGRADECIMENTOS

indivíduos

Albano Afonso	Emiliano Valdés	Loukia Minetou
Alejandro Paz	Esteban Sferco	Lucas Pessoa
Alexander Singh	Esther Urlus	Luciana & Pedro Gasparini
Alexandre Franco Dacosta	Fabio de Alencar Iorio	Lucy Cooke
Alexandre Martins Fontes	Familia Lopez Paiz	Luis Celso Vieira Sobral
Alice O'Connor	Fernanda Laguna	Luis Pérez-Oramas
Alexandre Alves Schneider	Flor Di Castro	Luiz Carlos Mello
Amanda Dandeneau	Gabriel Beçak	Luna & André Perosa
Ana Elisa Estrela	Gareth Evans	Luz García Carrillo
Ana Paula Cohen	Georgia Fleury Reynolds	Magdalena Cámpora
Ana Vázquez Conejo	Gilberto Chateaubriand	Manuel Fontan del Junco
André Millan	Gladys Schincariol	Marcel van Limbeek
André Sturm	Guga Szabzon	Marcelino Seras
Andrea & José Olympio Pereira	Guilherme Nafalski	Marcelo Saraceno
Andrea Tchalian Conde	Guillermo Romero Parra (Parra & Romero)	Margaret Clinton & Lindsay Jarvis (Koenig & Clinton Gallery)
Andres Brun	Hermes Salceda	Margot & George Greig
Andrés Gómez	Hugo Quinto & Juan Pablo Lojo	Maria Antonia Dellatorre Borges
Andrés Jorge Bosso	Iaci Lomonaco	Maria Gloria Centurión
Ane Ugglá (Galleri Bo Bjerggaard)	Iara Maria Brasil Rodrigues	Maria Lúcia & Joaquim de Alcantara Machado
Anis Chacur	Irène Gayraud	Maria Yolanda Centurión
Ann Hodel Smith	Isabel Moreno Poveda	Marília e Eduardo Pecoraro
Anna Yang & Joe Schull	Isabel Ródenas Blanco	Marta Ludueña
Anthony Reynolds	Isadora Brant	Marta Rincón
Antonio La Pastina	Ita Perla Wilde	Maxwell Graham (Essex Street)
Arch. Andrés Gómez	Jacques Leenhardt	Mayke Jongsma
Beatriz Bracher	Jaime Acioli	Miguel Chaia
Ben Russell	Javier Cuevas	Miguel Palencia Olavarrieta
Beverly Adams	Jay Levenson	Miguel Rio Branco
Bibi Satoré Manavi	Jean-Jacques Poucel	Moritz Stipsicz
Camille Bloomfield	Jennifer Paiz	Nancy & Fred Poses
Carl Johan Olsson	Jeremy Planchon	Natalie Musteata
Carlos Cordón	João Luiz Borges	Nicla Calegari (Galleria Raffaella Cortese)
Carmen Martinez Moreno	João Octaviano de Machado Neto	Nicolás Guagnini
Carole Billy (Galerie Marian Goodman)	Johan Pousette	Nicolas Rey
Catarina Duncan	John Thomson (Foxy Productions)	Nion McEvoy
Célia Catunda	José Laloni	Norman Brosterman
Celso Scaramuzza	José Luiz Penna	Olga Guerra
Charles Cosac	José Luiz Sá de Castro e Lima	Pablo León de la Barra
Charlotte Burns	Josefina Moreno Poveda	Padre Bartolomeu Melià
Chloé Athanasopoulou	José Renato Nalini	Paulo Antonio Spencer Uebel
Chris Clarke	Josy Panão	Patrícia Vasconcellos
Christopher Müller (Galerie Buchholz)	Juan Bordes	Patrick Armstrong & Simon Gowing (Tanya Leighton Gallery)
Clarice O. Tavares	Juan Giménez Zapiola	Pedro Barbosa (Coleção Moraes-Barbosa)
Claudemir Quilici	Juan Ignacio Parra	Pedro Testa
Claudia Ramos	Juan Pablo Culasso	Pedro Westerdahl
Claudio Govêa	Juan Ybarra Mendaro	Peter Freeman
Cláudio Libeskind	Juliana Sá	Priscilla Moret
Cooper Cole	Juliet Kinchin	Rachel Galvin
David Jiménez	Kathy Halbreich	Rafael Moraes
David Juda	Katie Rashid (Peter Freeman Gallery)	Rafael Romero
Deborah Maria de Almeida Valverde	Kenneth Pietrobono (Louise Lawler Studio)	Rafael Visconti
Delia Vigil	Lars Nittve	Raffaella Cortese
Delphine Presles	Laurent Leksell	Rámon Palencia
Dolores Moreno Poveda	Lena & Per Josefsson	Ramón Palencia del Burgo
Donald R. Mullins Jr	Lena Malm	Ramón Serrate Aguilera
Dorota Kwinta	Léona Martin-Starewitch	Regina José Galindo
Eduardo de Castro	Lola Rozandal	Regina Monteiro
Eduardo Vassimon	Loren Muzzey	Ricard Akagawa
Effie Vourakis	Loretta Würtenberger	
Elena Wolay	Louis Logodin	
Elisio Yamada		

Ricardo Villela Marino
 Rodrigo Monteiro de Castro
 Rodrigo Naves
 Romildo Campello
 Rosina Cazali
 Sabrina Candido
 Sally Golding
 Sandra Cinto
 Santiago Artozqui
 Sérgio Jacob
 Séverine Waelchli (Thaddaeus Ropac)
 Silvia Chiarelli
 Simone Wicha
 Suely Rolnik
 Sylvie Winckler
 Tania Pardo
 Tanya Leighton
 Telma Resende
 Ticio Escobar
 Tom Brewer (Gavin Brown Enterprise)
 Ula Tornau
 Ulla von Brandenburg
 Vicente de Mello
 Vivian Gandelman
 Wendy Tronrud
 Wilton Montenegro
 Wladimir Araujo
 Yonatan Gat

instituições

A Gentil Carioca
 Administração do Parque Ibirapuera
 Annely Juda Fine Art
 Blanton Museum of Art - The University of Texas at Austin
 Carla Amorim Jóias Contemporâneas
 Casa do Povo
 Casa Triângulo
 Catherine Petitgas Collection
 CAV - Museo del Barro
 Cecilia Brunson Projects
 Centro de Arte 2 de Mayo (CA2M)
 CEU Aricanduva
 CEU Butantã
 CEU Capão Redondo
 CEU Pêra Marmelo
 CEU Vila Curuçá
 CFA Berlin
 Christopher Grimes Gallery
 City of Stockholm - City Museum of Stockholm
 COCEU
 Coleção Moraes-Barbosa
 Colección Eduardo Costantini
 Colección INELCOM Arte Contemporâneo
 Colección Patricia Phelps de Cisneros
 Comissão de Fiscalização de Subvenções Culturais - Secretaria Municipal de Cultura
 Companhia de Engenharia de Tráfego de São Paulo
 Comunidad Autónoma de la Región de Murcia (CARM)

Conselho Gestor do Parque Ibirapuera
 Consulado Geral da Argentina em São Paulo
 Consulado Geral da Espanha em São Paulo
 Consulado Geral do Reino dos Países Baixos
 Contemporary Art Centre (CAC)
 David Kordansky Gallery
 David Zwirner Gallery
 Departamento de Parques e Áreas Verdes (SVMA)
 Éditions Xavier Barral - Anthropos Institute
 Edsbyns Museum
 Embaixada da Espanha
 Embaixada do Brasil em Londres
 Embratur
 Escola Alecrim
 Essex Street
 Estate Sturtevant
 Everything LTD
 Fondazione Calderara
 Fortes D'Aloia & Gabriel
 Foxy Production
 Froehlich Foundation
 Fundação para o Desenvolvimento da Educação (FDE)
 Fundação de Serralves
 Fundació MACBA
 Fundación Yaxs
 Galeria Leme
 Galeria Luciana Brito
 Galeria Maisterravalbuena
 Galeria Millan
 Galeria Nara Roesler
 Galeria Paulo Darzé
 Galeria Pedro Cera
 Galeria Raquel Arnaud
 Galerie Buchholz
 Galerie Marian Goodman
 Galerie Thaddaeus Ropac
 Galerie Tschudi
 Galleri Magnus Karlsson
 Gavin Brown's Enterprise
 Goethe-Institut
 Guarda Civil Metropolitana - Parque Ibirapuera
 Heraldo Guiaro - Depave 6 - Secretaria do Verde)
 Hollybush Gardens
 Icelandic Art Center
 Instituto Tomie Ohtake
 Instituto Tunga
 Koenig & Clinton Gallery
 La Casa Encendida
 Louise Lawler Studio
 Maison de Victor Hugo
 Malmö Konstmuseum
 Metro Pictures Gallery
 Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina
 Moderna Museet
 Montblanc Foundation
 Museo de Arte Latinoamericano de

Buenos Aires (MALBA)
 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
 Museu Afro Brasil
 Museu Calouste Gulbenkian
 Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC-USP)
 Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)
 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)
 Museu de Geociências do Instituto de Geociências da USP
 Museu de Imagens do Inconsciente
 Museu Lasar Segall
 Nationalmuseum, Estocolmo
 Pinacoteca di Brera
 Polícia Militar do Estado de São Paulo
 Prometeo Gallery di Ida Pisani
 Robert J. Fisher 2004 Family Trust
 Sadie Coles HQ
 São Paulo Transporte
 Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo
 Secretaria da Educação do Estado de São Paulo
 Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo
 Secretaria Municipal de Educação de São Paulo
 Secretaria Municipal de Gestão de São Paulo
 Secretaria Municipal de Mobilidade e Transportes de São Paulo
 Secretaria Municipal do Verde e do Meio Ambiente de São Paulo
 Sim Galeria
 SME
 Sperone Westwater Gallery
 Ståhl Collection AB
 Stedelijk Museum Amsterdam
 Tanya Leighton Gallery
 The Chantal Akerman Estate
 The Estate of Lucia Nogueira
 The Office for Contemporary Art Norway (OCA)
 Thielska Galleriet
 Zeno X Gallery



patrocínio master



patrocínio

Bloomberg
Philanthropies



Alupar



achē
mais vida para você

instituto
VOTORANTIM



IGUATEMI
SÃO PAULO

parceria cultural



apoio



apoio mídia



apoio
comunicação



player oficial



apoio internacional



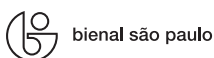
DANISH ARTS FOUNDATION



apoio institucional



realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

GOVERNO
FEDERAL

CRÉDITOS DA PUBLICAÇÃO

organizado por

Gabriel Pérez-Barreiro, *curador*
Fabiana Werneck, *consultora*

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

coordenação editorial

Cristina Fino
Diana de Abreu Dobránszky

EDITOR-ASSISTENTE

Rafael Falasco

TRADUÇÕES

Alexandre Barbosa
Janaína Marcoantonio
John Norman

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. Nenhum uso é permitido sem a 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, mas nem sempre isso foi possível. Corrigiremos prontamente quaisquer omissões, caso nos sejam comunicadas.

PREPARAÇÃO E REVISÃO DE PROVAS

John Norman
Richard Sanches
Teté Martinho

Os textos e imagens incluídos na publicação da artista Luiza Crosman estão submetidos à licença copyleft, o que permite sua reprodução por terceiros.

TRANSCRIÇÕES

Janaína Marcoantonio

Este catálogo foi publicado por ocasião da 33ª Bienal de São Paulo – Afinidades afetivas, realizada entre 7 de setembro e 9 de dezembro de 2018, no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, Parque Ibirapuera, São Paulo.

projeto gráfico e diagramação

Aninha de Carvalho Price
Adriano Campos
Manu Vasconcelos

CAPA

Lucia Nogueira. *Ends Without End*
[Fins sem fim], 1993. (detalhe)

produção gráfica

Signorini Produção Gráfica
Eduardo Lirani

PRÉ-IMPRESSÃO E IMPRESSÃO

Ipsis

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

33ª Bienal de São Paulo : Afinidades afetivas : catálogo.
São Paulo : Fundação Bienal de São Paulo, 2018.

Curador: Gabriel Pérez-Barreiro. Artistas-curadores: Alejandro Cesarco, Antonio Ballester-Moreno, Claudia Fontes, Mamma Andersson, Sofia Borges, Waltercio Caldas, Wura-Natasha Ogunji. Vários autores.

ISBN 978-85-85298-62-3

1. Arte – Exposições – Catálogos. I. Pérez-Barreiro, Gabriel. II. Fundação Bienal de São Paulo.

CDD-700.74

Índice para catálogo sistemático:

1. Arte : Exposições : Catálogos

ANDREA BÜTTNER ALEJANDRO CESARCO SARA CWCYNAR
PETER DREHER JOHN MILLER MATT MULLICAN LOUISE LAWLER
OLIVER LARIC HENRIK OLESEN JENNIFER PACKER
CAMERON ROWLAND STURTEVANT

TO OUR PARENTS

AOS NOSSOS PAIS



Charlie Chaplin once participated in a Charlie Chaplin lookalike contest. He placed third.

Charlie Chaplin participou uma vez de um concurso de sósias de Charlie Chaplin. Ele ficou em terceiro lugar.

ORGANIZADO POR ALEJANDRO CESARCO
33 BIENAL DE SÃO PAULO 7 SET–9 DEZ, 2018

O
QUE
SEUS
OLHOS
NÃO
VEEM

LO

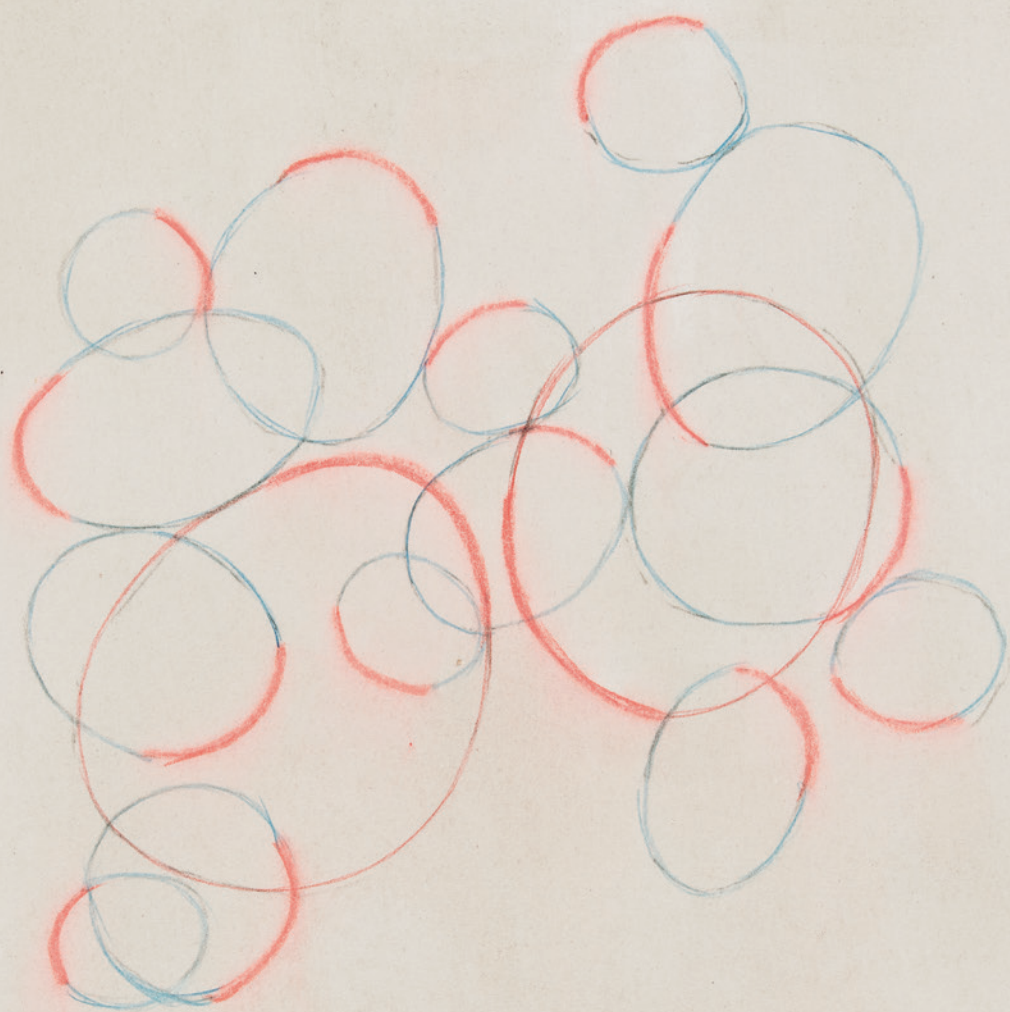
QUE

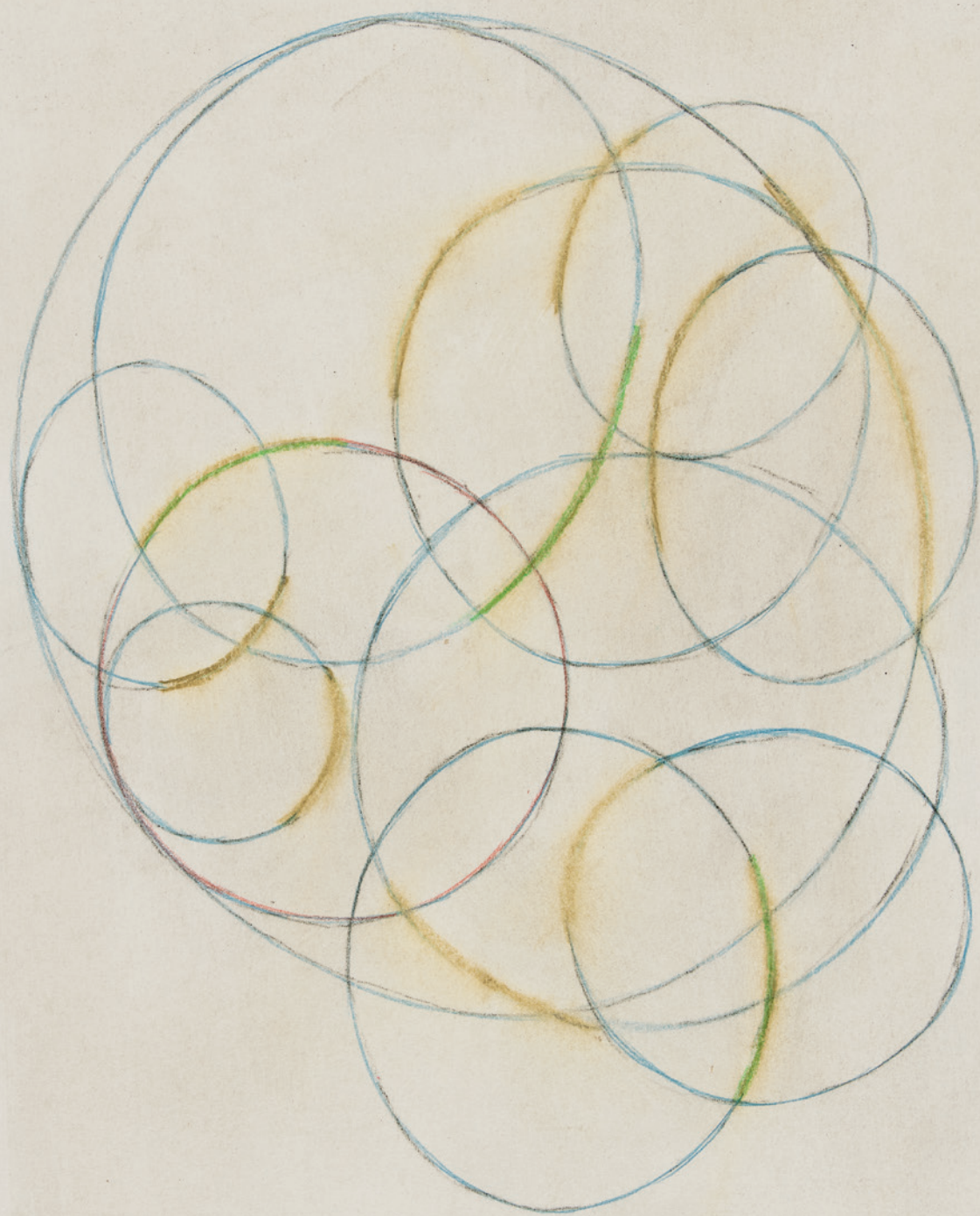
NO

VEN

TUS

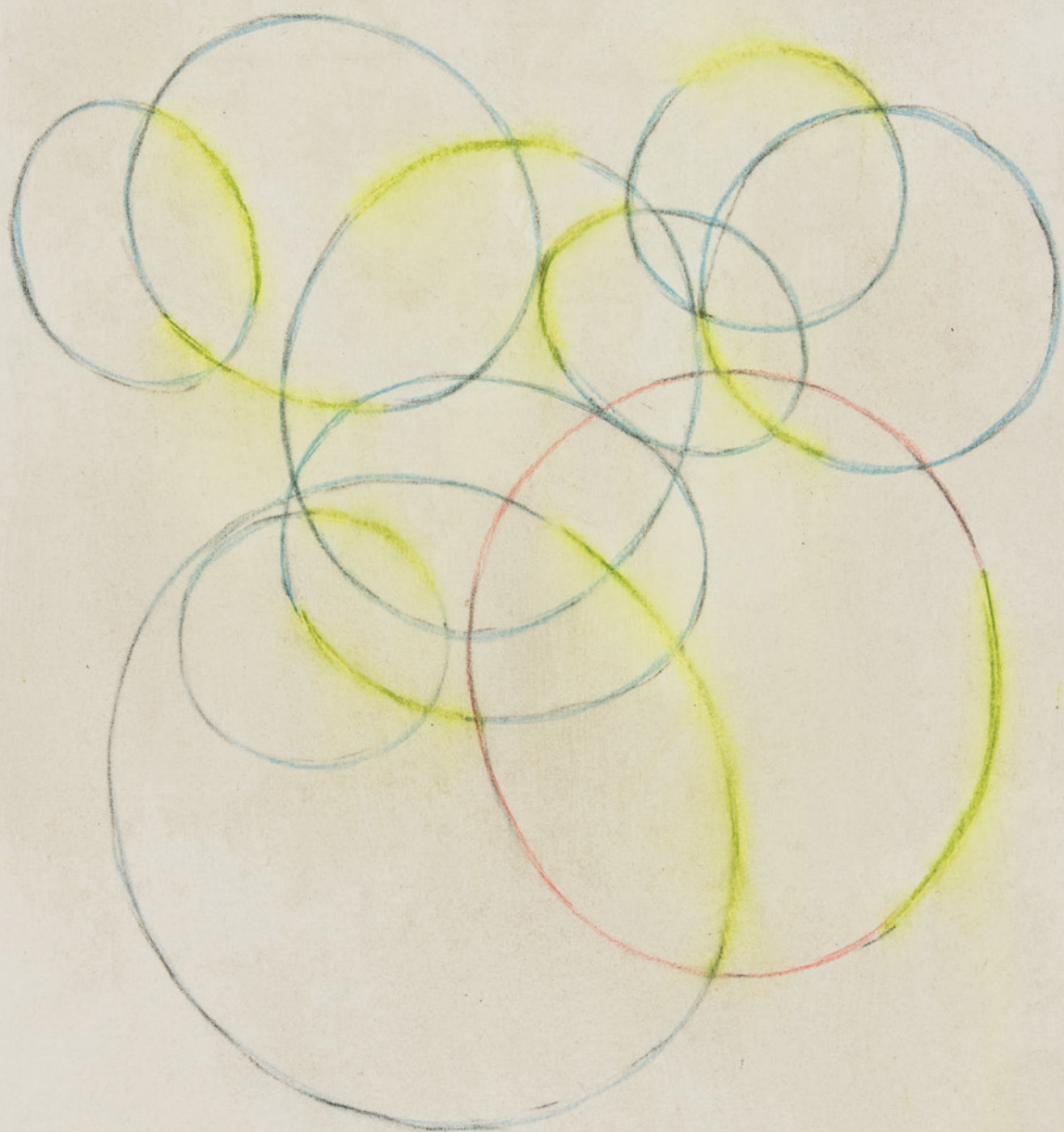
O JOS



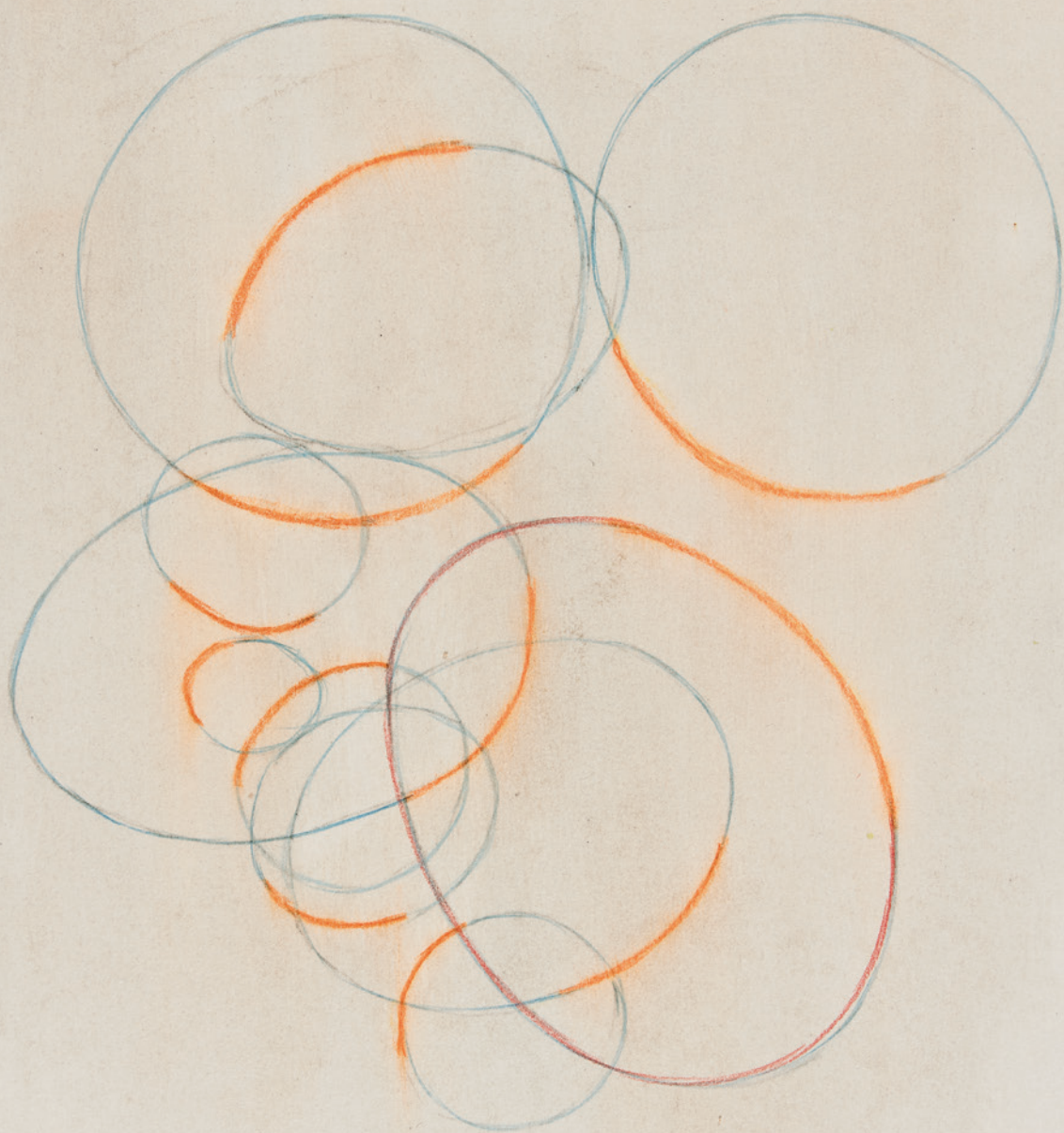


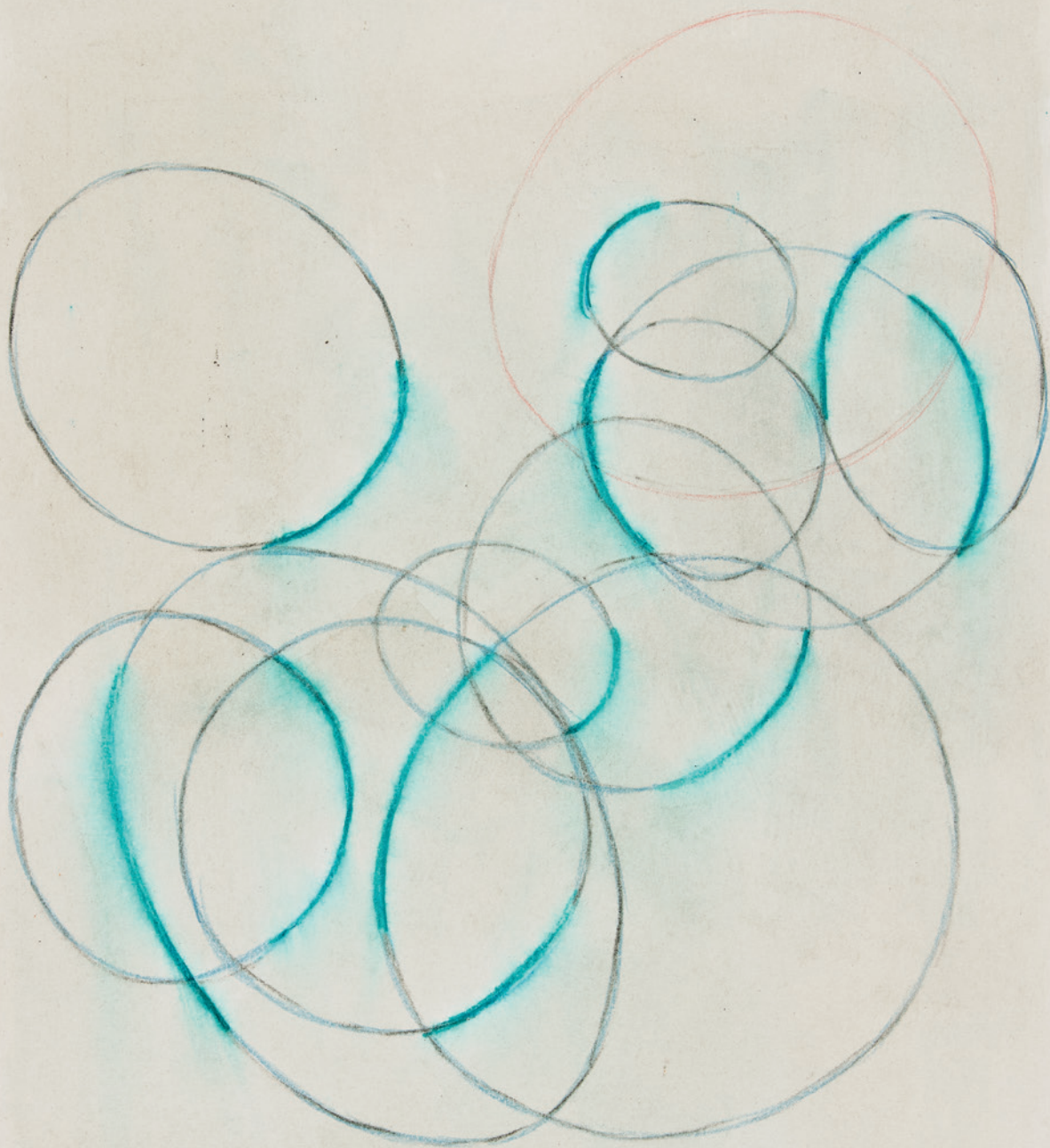


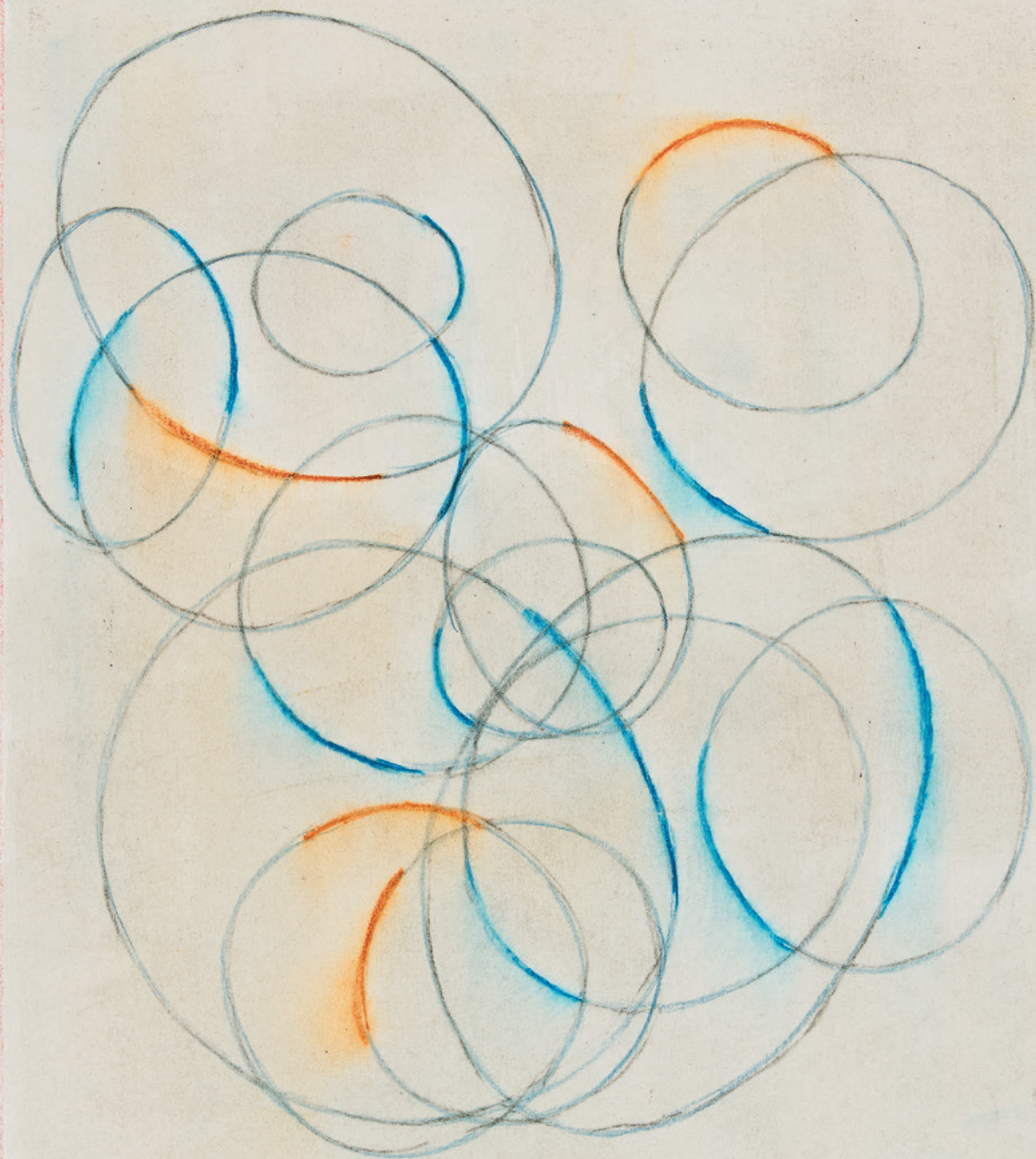




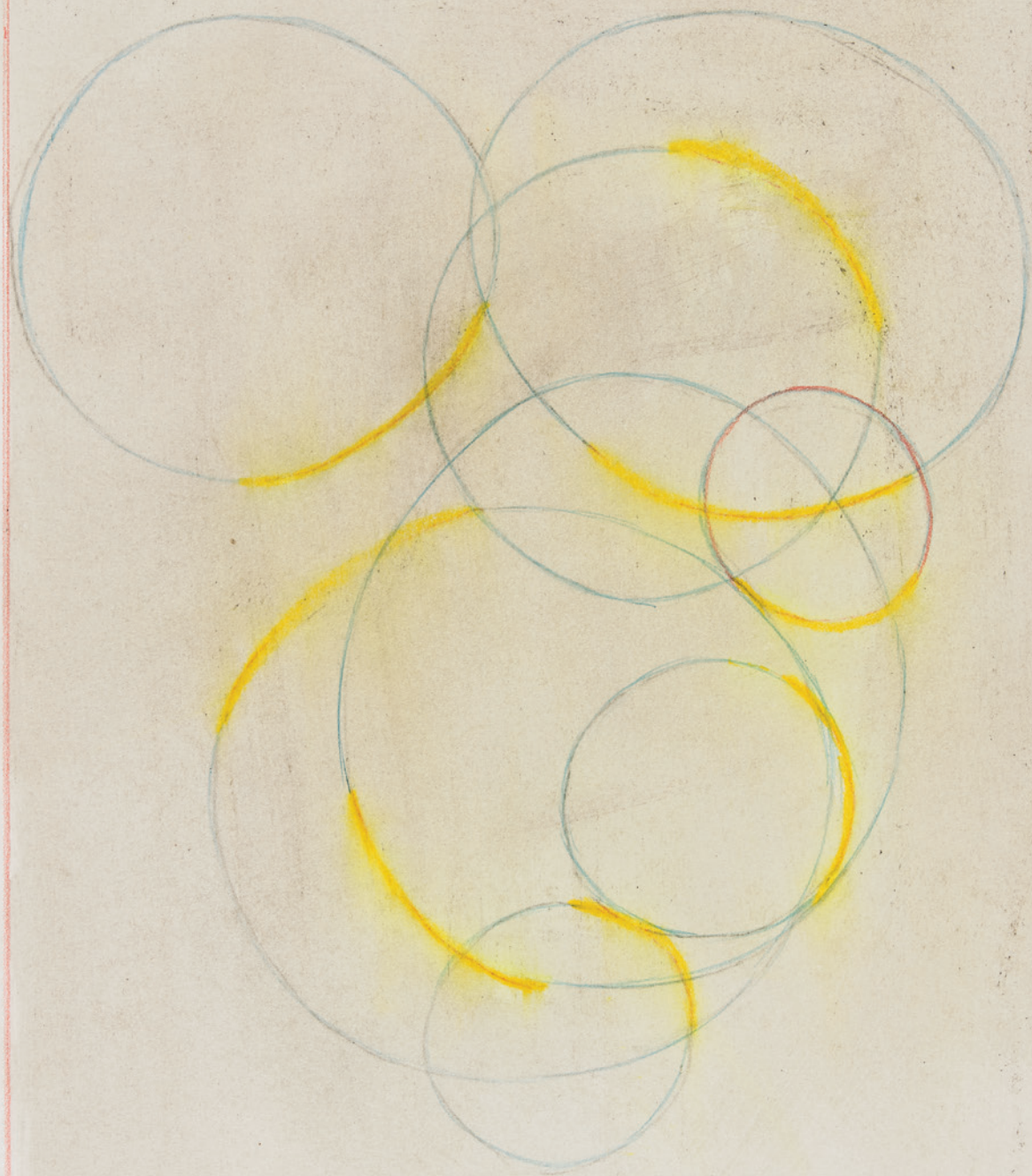


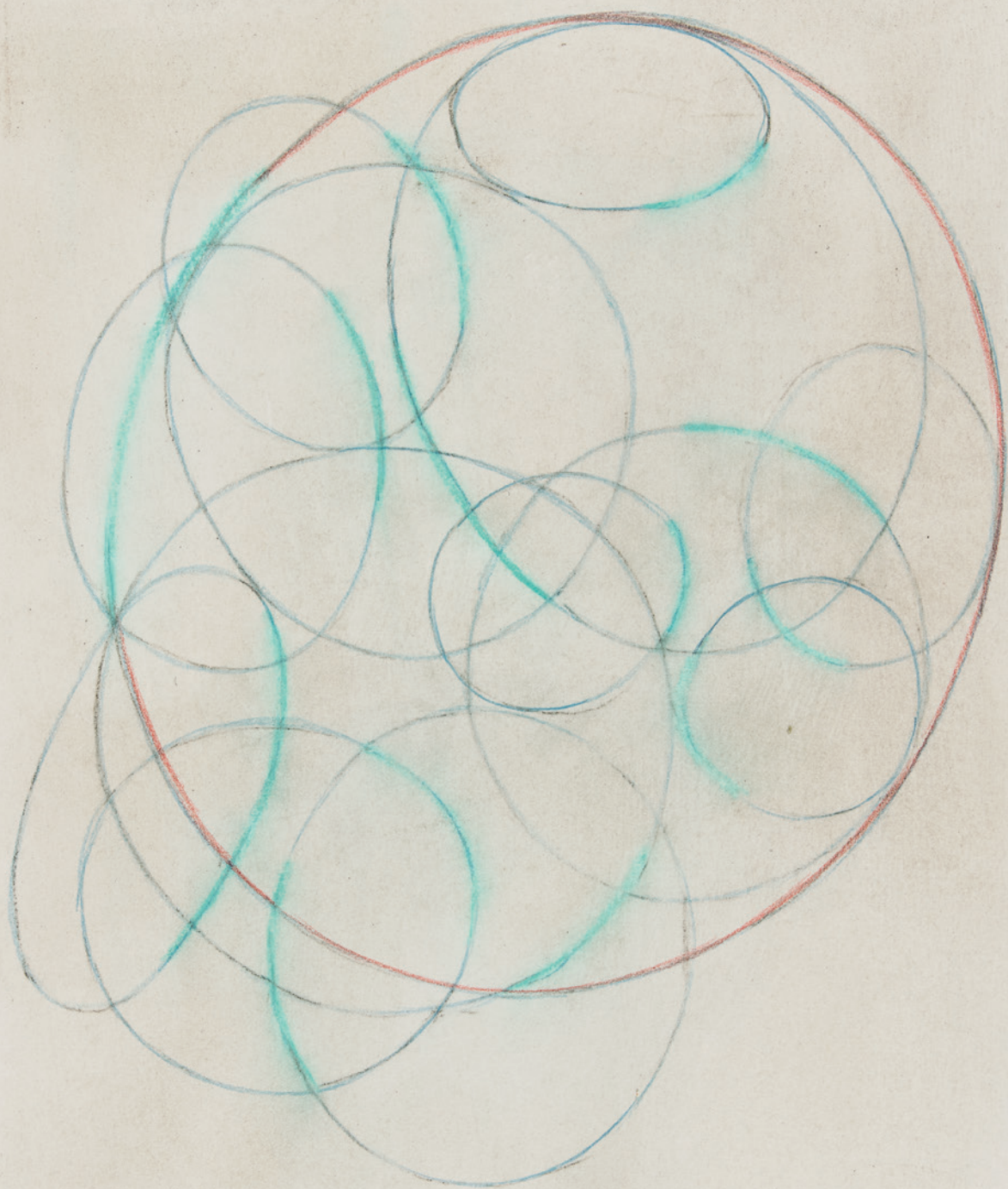


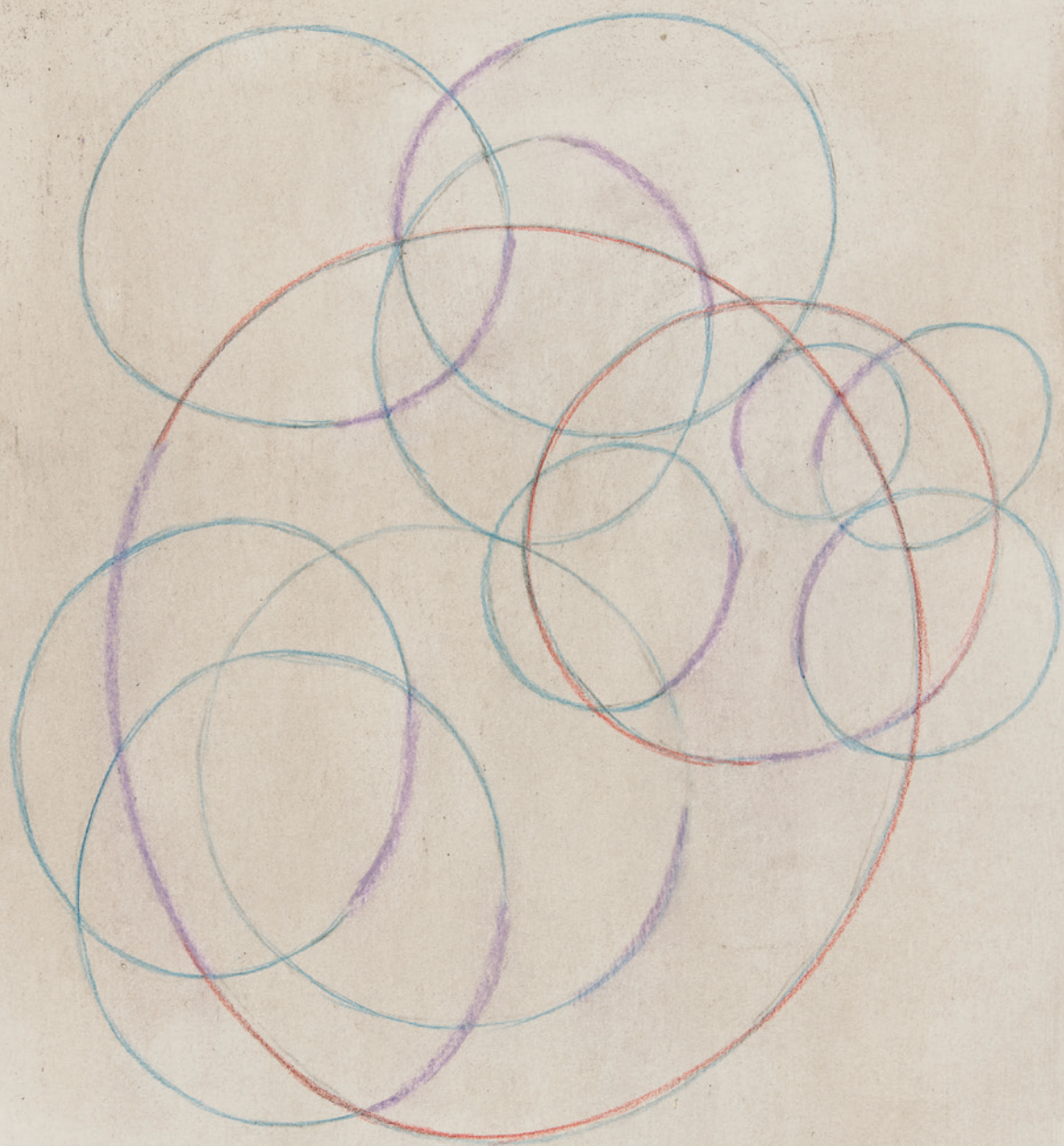














No es condición
de la luz
dejarTE ver



LACANDÓN

Maya-Quiché Indian that lives
in the Lacandona Jungle
in the Lacanja reserve
in Chiapas, México.

LACANDÓN

Indio Maya-Quiché
que habita en la Selva Lacandona
dentro de la reserva Lacanja
en Chiapas, México.





*Para Andreas, Daniela,
Amadeo e Alicia*

**aníbal juarez lópez [A-1 53167]
472 D.O. – 522 D.O.**

gabriela silva

OBRA EN SITIO:

Surge como un cuestionamiento a la idea de propiedad tanto de autor como de propiedad privada en la que el ser humano como los objetos son posesión de alguien o a algo. También surge como una necesidad de valorar o revalorar tanto los principios del arte como los objetos, actitudes, espacios y cualquier forma de creación que tenga cualidades por las que nos sea necesario -como grupo- adoptar o apropiárnosla como obra.

Formalmente obra en sitio es una idea que puede o no tener existencia física, que se construye cada una a partir de las necesidades individuales necesarias para hacerse inteligible. Su forma y contenido son una sola cosa, un objeto intelectual mas que algo físico. Una de las intenciones básicas es cuestionar el espacio, el lugar como algo concreto y absoluto del que no se pueda plantear otra existencia intelectual. Partimos de la idea de sitio como un concepto intelectual y no como espacio físico ya que este es una creación del intelecto para definir un espacio x. También asumimos las acciones humanas y las actitudes como espacio, ya que cualquier creación derivada de una necesidad termina siendo un espacio que es ocupado como memoria y como información, es decir que el espacio se convierte en un campo abstracto, solamente visible o comprensible a partir del momento en que tiene un ocupante.

A-1 53167

Guatemala 507 D.O.

Obras en sitio

[Obras no local],
1998-2000. Texto de
suporte para as ações
realizadas entre 506 e 508
D.O., em parceria com
Diego Britt e Sylvestre
Gobart.

capa:

Guardias de seguridad

[Guardas de segurança],
2002. Uma empresa de
segurança privada foi
contratada para registrar
e revistar o público
da abertura de uma
exposição.

2ª capa, p.1:

Caderno do artista, s.d.

4ª capa:

El lacandón [O lacandon],

2006. Um descendente
de indígenas que fazia
roteiros e fotografias
turísticas foi pago para
posar como representante
do povo Lacandon em um
museu por algumas horas.
Os Lacandon são um dos
povos Maia encontrados
no noroeste da Guatemala
e no sul do México.

LONDRES, 526 D.O.

Aníbal López foi para mim, assim como para muita gente, um grande amigo, mas também um mestre. Talvez a promessa que fiz na última vez que nos vimos, de “não parar de criar”, seja um dos motivos pelos quais não tiro férias há quase cinco anos. Talvez ele seja um fantasma que nos acompanha, impedindo que duvidemos de nós mesmos.

Vindo de uma família pobre e mórmon de uma periferia violenta da Guatemala, surpreendia a muitos que ele tivesse se tornado um artista tão eloquente, tão intenso em seus objetos e temas. Sempre conciso e perfeccionista na forma de apresentar seus trabalhos, ele era, na verdade, um filósofo (como disse Regina José Galindo).¹ Na minha jornada de pesquisa sobre seu trabalho, iniciada há alguns anos, quando Aníbal ainda estava vivo, as conversas eram sempre viagens filosóficas. “Não sou criminoso”, ele me disse em nossa última conversa, enquanto tentava se defender de minha pergunta sobre por que sua obra estava sempre rompendo normas e regras. Eu sabia que a pergunta era uma provocação, porém, e que o tema de seu trabalho sempre foi a moral. Ou como inventamos a moral e como, para restabelecer seu significado, devemos brincar com ela.

Aníbal também tinha algo de matemático, e se apegou ao uso de números para criar símbolos próprios. Usava seu número de identificação (A-1 53167) para assinar trabalhos e nos mostrar que existe uma ilusão com relação à identidade, já que, para certos sistemas, não passamos de mais uma sequência de números. Recriando a contagem dos anos a partir da descoberta do Ocidente (D.O., ou 1492 no calendário gregoriano), o momento em que os europeus chegam às novas terras, ele atribuía a seus trabalhos um peso, um marco do processo colonizador, do trauma e da violência pelos quais a Guatemala (ou o que hoje entendemos como Guatemala) passou.

1 Regina José Galindo, em texto da exposição *Archivo Abierto de Aníbal López*, na Fundação Yaxs, Guatemala, 2016.



pp.5, 20, 22-23, 28, 30-31:

**500 cajas pasadas
de contrabando de
Paraguay a Brasil**

[500 caixas

contrabandeadas do
Paraguai ao Brasil], 2007.

Foram contratados
contrabandistas para
levar clandestinamente

500 caixas vazias,
embaladas em sacos de
lixo preto, da Ciudad del
Leste, no Paraguai, até
Foz do Iguaçu, no Brasil.

A travessia da fronteira
entre os dois países foi
feita através de barcos que
aproveitaram a corrente
do rio Paraná. Depois
desse percurso, as caixas
seguiram de caminhão
para Porto Alegre, onde
formaram uma escultura
exibida na 6ª Bienal do
Mercosul.

FOZ DO IGUAÇU, 515 D.O.

Aníbal anda alguns passos à minha frente, o que me ajuda a entender melhor a trilha estreita. Começamos nossa descida perto de uma vila, que parece um pouco com todas as vilas dos subúrbios das cidades do Brasil. Foi lá que deixamos Jordan, nosso motorista paraguaio, esperando em um boteco. A viela por onde viemos costeia, de um lado, um condomínio fechado com muros altos; do outro, há muito mato, muito lodo e a visibilidade não é muita. Pouco a pouco a viela se transformou na trilha em que estamos agora, e que segue em meio à mata ciliar do rio, que é bonita, mas alta, escura e cheia de insetos. De onde estamos, não se vê a cidade de Foz do Iguaçu, a ponte ou a usina de Itaipu. Nada, a não ser mato.

Na descida, aos poucos, começo a me arrepender de ter convencido Aníbal de me trazer. Bem mais alto que eu, e corpulento, ele segue o caminho com passos pesados, sem maior dificuldade, cantarolando algo, tropeçando aqui e ali, rindo disso. Foram horas de conversa nos últimos dias para podermos estar ali. “É perigoso”, disse Aníbal. Depois de algumas cervejas no bar do hotel, e de uma discussão sobre os dispositivos do poder que, acho, invocava Foucault, consegui convencê-lo de que, nessa empreitada, eu era mais responsável por ele do que ele por mim. Mas as trilhas são penosas para mim, e tenho de ir devagar. Então acabo me aborrecendo rapidamente. Vez por outra, tento parar para admirar um pouco a paisagem. Mas não podemos chegar tarde ao ponto de encontro. No fim da trilha, damos com uma praia de areia e pedra, na encosta do rio. “Um pouco mais para cima”, ele diz, depois de secar um pouco o suor do rosto, apontando para um trecho da praia mais ao norte, que possui uma elevação de pedras. Não vemos nada nem ninguém em volta, o que me diz que este lugar ermo é ótimo para um encontro com contrabandistas.

GUATE, 508 D.O.

Aníbal compra dez sacos de carvão e, com o carro da amiga Regina José Galindo, pega dois amigos e segue para a 6ª Avenida. Ao chegar, começa a despejar o carvão em uma linha perpendicular ao trajeto da via. Apesar de ser noite e haver pouca luz, começa ali o registro de *30 de junio* [30 de junho], uma das principais obras de sua trajetória. Por aqui passará, no dia seguinte, o tradicional desfile do Dia do Exército. A ideia não é bloquear a avenida, mas fazer os militares pisotear o carvão ao passar e observar a reação das pessoas (incluindo os próprios soldados). Uma referência à obra de Isabel Ruiz (como *Historia sitiada* [História sitiada], 1991) e às milhares de pessoas que foram carbonizadas pelo exército durante a Guerra Civil Guatemalteca.

30 de junio [30 de junho], 2000. Dez sacos de carvão foram espalhados no chão da 6ª Avenida, uma das principais vias da Cidade da Guatemala, antes do desfile do Dia do Exército. Quando ocorreu o genocídio de camponeses e indígenas, seus restos foram carbonizados e enterrados em fossas comuns. A operação se chamava *Tierra arrasada* [terra arrasada]. Estes “depósitos” de carvão existem até hoje no país.

No dia do desfile, uma equipe de limpeza tira o carvão das ruas antes da parada, mas não consegue eliminar as marcas escuras do asfalto. Aníbal registra em imagens a montagem do trabalho e o exército passando sobre o chão manchado. Suas 27 fotos são produzidas com o apoio da galeria Contexto, de Belia de Vico. A sequência fotográfica é parte significativa do conjunto de ações produzidas pela geração de artistas do final dos anos 1990, e que encerram e desfazem um longo período de passividade em relação às forças militares na Cidade da Guatemala.

A obra é exposta pela primeira vez de forma completa na Bienal de Veneza, e dá a Aníbal o prêmio de jovem artista daquele ano. Estupefato com o reconhecimento, ele diz que no momento da premiação a primeira coisa que fez foi ignorar os jornalistas. Nos agradecimentos, pede um minuto de silêncio “por tudo aquilo que não fazemos” antes de tirar fotos segurando o certificado. A curadora Rosina Cazali comenta, na primeira exibição das fotografias da Guatemala, que a ação pode ter sido, a princípio, o ato espontâneo de um artista, mas que acabou por tornar-se “um monumento à desesperança e aos vencidos”.²

2 Rosina Cazali em <http://s21.gt/2016/06/30/la-erre-inaugura-exposicion-inedita-anibal-lopez>.





VIA VENETO

CALZADOS

VIA VENETO CALZADOS

Salen



GUATE, 526 D.O.

Acordo cedo e saio pela na cidade pra comprar roupas, pois não esperava tanto frio. Egberto, meu motorista da vez, conta que foi caminhoneiro quase a vida inteira e que agora faz corridas para poder ficar perto de casa e dos filhos. Penso que foi Aníbal que me ensinou a conversar com os motoristas de táxi, pois eles sempre têm boas histórias para contar. Corremos pelas avenidas que dão acesso à Zona 10, a parte rica da Cidade da Guatemala. No caminho vou contando mais sobre as obras do Aníbal a Egberto. Ele está mais interessado em me ouvir falar de minha pesquisa, pois acha bom que alguém venha de fora e mostre aos guatemaltecos a importância de seus artistas. Digo que esse sentimento de que o que vem de fora é melhor é bem comum entre nós, latino-americanos.

Una tonelada de libros tirada sobre la Avenida Reforma [Uma tonelada de livros despejada sobre a avenida Reforma], 2003. O artista adquiriu uma tonelada de livros, que foram colocados em um caminhão com uma caçamba basculante e atirados em um ponto da avenida Reforma, um dos principais acessos ao centro da Cidade da Guatemala, em uma sexta-feira, em plena hora do rush.





Depois conto a ele sobre *Una tonelada de libros tirada sobre la Avenida Reforma* [Uma tonelada de livros despejada sobre a avenida Reforma], pois quero que ele me mostre a avenida quando passarmos por ela. “Já estamos nela. Mas onde foi que ele fez isso?” Digo que não sei o lugar exato onde a ação aconteceu. Com auxílio de Ida Pisani, da galeria Prometeo, Aníbal comprou ou recolheu pela cidade uma tonelada de livros e contratou um caminhão com uma caçamba basculante. No final da tarde de um dia qualquer, em plena hora do *rush*, o caminhão seguiu pela avenida Reforma, parou em um local determinado e deixou cair uma tonelada de livros, bloqueando duas das três pistas. Alguns carros buzinaaram, outros simplesmente deram ré e fizeram conversões à esquerda para escapar da pista bloqueada. A ação foi registrada em foto e vídeo. Pouco a pouco, as pessoas se aproximaram da pilha e começaram a escolher e a pegar livros. “Sobrou algum?”, pergunta Egberto.





GUATE, 513 D.O.

A galeria de Belia fica num conjunto comercial da Zona 10, ao lado de um cinema. O lugar é estratégico, porque permite que a galeria atraia um público diferente do costumeiro. Com amplas vitrines de vidro que dão para um espaço de cubo branco, ela recebe mais um letreiro onde se lê *The Beautiful People* [As pessoas bonitas], em referência a uma música de Marilyn Manson. O público chega para a abertura. Os seguranças receberam uma instrução clara do artista: só podem entrar as pessoas que eles considerem realmente bonitas. Pouco a pouco o número de pessoas dentro da galeria passa a ser menor do que fora. Pouco a pouco, também, as pessoas começam a perceber que estão em uma abertura-performance e que os convidados que entraram não sabiam que fariam parte da obra. Mesmo sendo o artista responsável pela obra, Aníbal não pode entrar.



A obra é mais um dos jogos que Aníbal realiza entre ética e estética: o que é belo, afinal, e o quanto é simples defini-lo, de modo que os seguranças possam escolher *in situ* gente bonita para participar do evento? Ou, ainda, que ideia de beleza é essa que deixa de fora a maior parte dos convidados? Talvez as palavras de Manson, no refrão da música mencionada, nos auxiliem a entender a estrutura da performance: “Hey you, what do you see? Something beautiful or something free?” [Ei, você, o que você vê? Algo bonito ou algo livre?].

The Beautiful People

[As pessoas bonitas],
2003. Em uma abertura
no espaço Contexto,
Cidade da Guatemala,
os seguranças foram
orientados pelo artista
a deixar entrar somente
as pessoas que eles
considerassem belas.
Em um letreiro na parede
branca da galeria, lia-se a
frase: *The Beautiful People*.



SOBRE 520 D.O. E TESTIMONIO (SICARIO)

“Queres conhecer o assassino?”, me pergunta Jorge de León. Eu digo que desta vez não vou conseguir. Mas fico pensando nessa possibilidade enquanto procuramos no computador imagens da última sessão que Aníbal fez em Antigua, tentando criar um rio de sangue. Não sei se conseguiria ter empatia ou quais perguntas deveria fazer ao assassino de aluguel que, à certa altura da vida, é abordado por um artista que o convida a ir à Alemanha para ser entrevistado. Penso nas vezes que assisti ao vídeo *Testimonio (Sicario)* [Testemunho (Sicário)], de 2013, e acho que não teria estômago para esse encontro. Se o assassino não tivesse deixado tão claro que sua forma de empatia pode ser bem cínica, dada a natureza de seu trabalho, talvez eu visse a coisa com mais tranquilidade. Mas a possibilidade do encontro me faz pensar em como estabelecer uma conexão entre a experiência do assassino e suas impressões do universo da arte. Ou em como Aníbal teria conseguido convencer alguém a financiar uma obra que traz a relação com a morte e a violência para um lugar tão banal. Diferentemente do público, eu não teria uma quarta parede para me defender.

A ação-obra foi realizada em um auditório, em meio à dOCUMENTA (13). O convidado, um assassino bem-sucedido, é entrevistado pelo público da exposição, que fica incrédulo com suas respostas ao longo de mais de quarenta minutos de conversa. As pessoas só conseguem ver a sombra do homem, projetada em um painel; a ideia é que a tela e o jogo de luz protejam sua identidade. Por outro lado, a proteção de identidade vale para ambos os lados. A imagem da sombra e a situação de auditório lembram um pouco os programas de televisão que eu assistia aos domingos em família. Assim, a coisa aproxima-se facilmente do nosso conjunto de imagens possíveis.

Jorge conta que foi um problema sério conseguir alguém que fosse idôneo mas, ainda assim, assassino. Na primeira tentativa, Aníbal negociou com um sujeito que começou a persegui-lo e à sua família. Ele percebeu isso pela primeira vez na saída da escola dos filhos. Em seguida, o sujeito começou a aparecer

na porta de sua casa exigindo pagamento antecipado. Àquela altura, já estava em andamento todo um trâmite – compra de passagens, vistos, passaportes. A família teve de se mudar e o trato foi desfeito. “Algum tempo depois, o tipo sumiu.”

Testimonio (Sicario)
[Testemunho (Sicário)],
2012. Na mostra
internacional de arte
dOCUMENTA (13), um
assassino de aluguel é
entrevistado pelo público.





FOZ DO IGUAÇU, 515 D.O.

Vim de Porto Alegre com muito dinheiro escondido em uma guaiaca. Parte dele seria usado agora para pagar os contrabandistas das caixas. A preocupação de Aníbal não era que eu fizesse parte do processo, mas que ele não tivesse liberdade para pagar quem devia. Na verdade, eu temia que ele gastasse parte do dinheiro em outras coisas. Aníbal explicou que conheceu um taxista que o levou a uma casa de shows onde um amigo poderia fazer a passagem das caixas. O que ele estava querendo me dizer é que precisaria “molhar a mão” das pessoas que ajudassem no caminho. Eu não via problema nisso e entendia que parte da grana ia para os contrabandistas, para as caixas, para o pessoal que fechava as caixas. O dinheiro tinha destinatários. Minha insistência era que eu gostaria de pagar eu mesma essas pessoas.

Os chefes do contrabando chegaram em duas caminhonetes dessas 4 × 4, grandes e quase silenciosas. Eles vieram do sul, por uma via que não percebemos em nossa caminhada e que, aparentemente, não conseguiríamos trilhar com o táxi de Jordan. “Fica mais atrás de mim”, aconselha Aníbal, ainda resabiado por ter permitido que eu estivesse lá. Das portas de trás de um dos carros saem dois homens, um deles armado com uma metralhadora e outro com aquela postura de personagem do velho oeste, com uma mão pousada na arma na cintura, preparado para sacá-la se fosse preciso. Do carro da frente, pula um tipo esguio com um sorriso largo, já se lançando em nossa direção para nos cumprimentar. “Olá, artista, como está? Trouxe companhia, então?”, disse, chegando perto. Estendendo a mão para um cumprimento, examinava para ver o que eu carregava. Só trago uma pequena bolsa atravessada no corpo. Aníbal explica que sou sua produtora, que estou ajudando com o projeto e que eu que trouxe o dinheiro para pagá-los. “Achei que X (nome do contato) tinha dito a você que ela viria.” Por dois segundos instala-se uma tensão que logo se desfaz. O tipo sorri e balança a cabeça: “Sim, sim... e também, se é ela que cuida do dinheiro, que bom que ela está aqui, né, artista?”. Nisso, ele se vira para trás e faz um gesto curto para o grupo que o acompanha. Os homens armados entram no carro e nos deixam sozinhos para conversarmos, sem armas.





GUATE, 526 D.O.

Depois de uns dias pesquisando os cadernos de Aníbal, percebo uma série de obras e ideias que não chegaram a ser realizadas. Algumas estavam prontas para serem postas em ação, outras ainda eram possibilidades. Minha conversa com Alejandro Paz começou logo depois dessa reflexão sobre a incompletude, sobre as gestações de Aníbal que, afinal, não chegaram a termo. Uma delas consistia em organizar e publicar, com jornalistas da Guatemala, textos escritos a partir de ideias propostas por Aníbal. Mesmo que fossem inverossímeis ou incrédulas, eles teriam de publicá-las e assiná-las. Alguns jornalistas começaram a conversa, mas não foram adiante. Outros chegaram a ter reuniões de pauta. A ideia era entender como o processo do capital chegava às páginas dos jornais.

Outro trabalho consistia em percorrer uma série de caminhos pela cidade, entre sua casa e seu ateliê, sempre vestindo uma camiseta com um ponto atrás. Seria uma versão, em escala humana, do deslocamento de pontos que ele já havia realizado com carros e ônibus e com jornais e outros impressos. Ele faria um ponto se deslocar pela cidade, criando uma série de linhas que depois seriam traduzidas visualmente, de alguma forma, sobre o mapa urbano.

Um desenho de Aníbal de costas, vestindo uma camiseta com um ponto, está na parede da casa do amigo.

La distancia entre dos puntos [A distância entre dois pontos], 2001. Na traseira de dois veículos do mesmo tamanho, cor e tipo, foi colocada uma manta com um ponto no centro e, abaixo dele, a frase: “La distancia entre dos puntos” [a distância entre dois pontos]. Saindo juntos de um mesmo lugar, os veículos seguiram por uma avenida, regressaram pela mão contrária e reuniram-se de novo no ponto de partida. No tráfego, entre semáforos, aproximavam-se e afastavam-se continuamente. “A distância entre dois pontos” é uma das definições da linha.







Punto en movimiento

[Ponto em movimento], 2002. Uma manta branca de algodão foi colocada na traseira do ônibus urbano com o trajeto mais extenso e variado da Cidade da Guatemala. Na manta se lê a frase “Punto en movimiento” [Ponto em movimento]. O trajeto foi registrado em vídeo e fotografia. “Ponto em movimento” é uma das definições da linha.



FOZ DO IGUAÇU, 515 D.O.

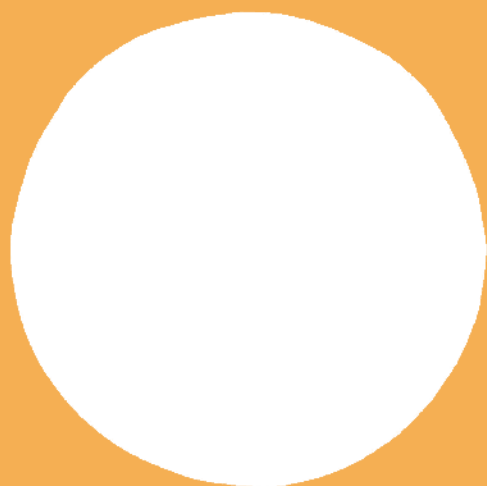
Aníbal conta que está com o dinheiro e pergunta se eles vão descarregar as caixas ali mesmo. “Acho que mais adiante. Vocês estão de carro? Eu te conheci com outro tipo.” Pelo andar da conversa, percebo que se trata do contato de Aníbal; ele conta que eu e o motorista estamos ajudando no trabalho. O tipo risonho explica como será o processo. As caixas serão fechadas vazias (“Você quer vazia, mesmo? Não quer pôr papel ou plástico dentro para fazer um pesinho?”) e cobertas com sacos de lixo preto. Depois, serão passadas, junto com o carregamento deles, pela parte sul da Ciudad del Leste, perto de Presidente Franco, e chegarão em barquinhos a Foz do Iguaçu. “Com este valor aí que tu tá pagando, a gente deixa uns dias no depósito, que eu vou te mostrar no primeiro dia de carregamento. Aí, deixamos lá até subirmos todas.” Aníbal pergunta se está de pé a permissão para a gente filmar e fotografar o processo. “Se não aparecer minha cara, tudo bem.” Rimos juntos, mas eu completo a conversa explicando que, normalmente, para esse tipo de coisa, a gente faz um contrato para que todos assinem e digam que estão cientes de que estão sendo filmados. “Acho que é uma situação diferente, acho que não precisa, mas temos que perguntar para todo mundo.” “As pessoas vão ficar felizes de se tornarem famosas, mesmo que for passando caixa pelo Paraná.”





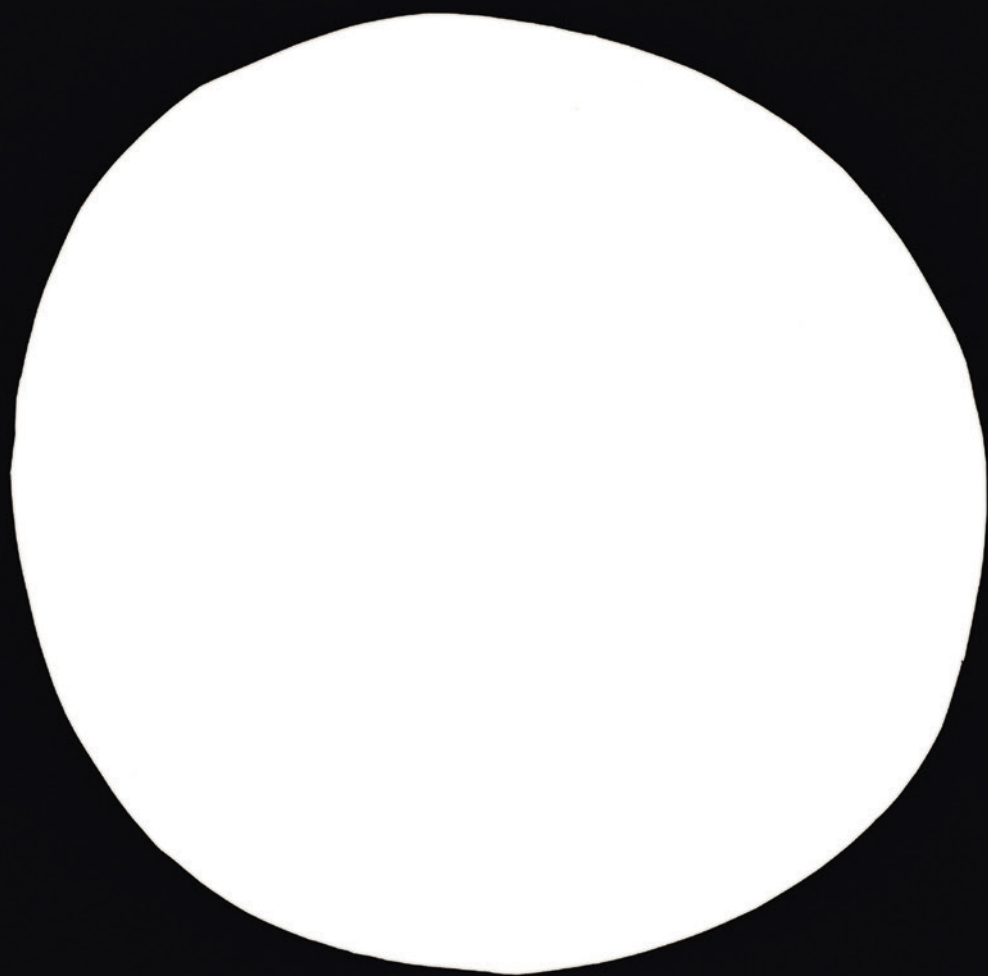






Naquela época o vivo era algo muito difícil de entender, muito complexo, e que talvez jamais se compreenderia. Nas paredes dos laboratórios universitários de bioquímica costuma haver cartazes, quadros e ilustrações que representam processos metabólicos, como a síntese da glicose ou a síntese dos aminoácidos. São, todos eles, processos cíclicos: de um lado, entram moléculas, do outro, saem produtos, mas a dinâmica é sempre cíclica. Nós, seres vivos, temos que ser sistemas cíclicos; contudo, somos indivíduos, entidades discretas. E, nessa orientação reflexiva, podemos aprender algo por meio de um jogo que é um experimento muito famoso de Langmuir: se pegarmos uma frigideira com água e nela polvilharmos talco, e se, com um dedo, tocarmos uma gota de óleo e depois, com o mesmo dedo, o talco que flutua, se produzirá uma onda de expansão do talco.

Langmuir mostra que as moléculas dos ácidos graxos se dispõem com a porção hidrófila para baixo e a porção hidrofóbica para cima, numa capa monomolecular. E isso ocorre espontaneamente, porque os processos naturais são espontâneos. Assim, nós, sistemas vivos, somos seres maravilhosamente espontâneos. Não fomos fabricados, não somos robôs, não fomos projetados. A pergunta, então, é: como foi que surgimos assim? Surgimos como redes de processos cíclicos metabólicos cujo resultado somos nós mesmos. O que está em jogo são sempre moléculas.



Somos sistemas moleculares que nos autoproduzimos numa rede de processos cíclicos. Somos o resultado de uma operação, uma forma de fazer, da qual resulta um ser vivo. Um sistema *autopoiético* molecular que produz a si próprio espontaneamente. Todos, no fundo, sabemos disso.

— *Mamãe, por que tenho que comer legumes?*

— *Porque eles te alimentam.*

— *O que acontece com os legumes, mamãe?*

— *Eles entram em você, se dissolvem no seu corpinho e constroem seus ossinhos, seus músculos...*

— *Ah, mamãe, então eu produzo a mim mesmo?*

— *Sim, claro.*

— *Eu sou autopoiético?*

— *Sim. Você é autopoiético. Você produz a si mesmo.*

A pergunta que nos fazemos na Matríztica é: o que é o ser vivo que morre? Como ele se origina? E respondemos que o ser vivo surgiu como um sistema autopoiético molecular mínimo, na forma de uma bactéria primigênia, há provavelmente 3,8 bilhões de anos. Isso deve ter ocorrido espontaneamente. Porque, como somos sistemas moleculares, o exterior que incide sobre nós não preceitua o que acontece conosco. Sabemos – por entender que os seres vivos operam como sistemas determinados em sua estrutura – que não podemos falar de uma realidade como algo exterior que nos afeta; somente as interações que vivemos podem provocar mudanças específicas em nossa estrutura.

Sabemos hoje, por exemplo, que o exterior não determina exatamente o que acontece no olho. As mudanças estruturais que o exterior dispara na célula da retina, na membrana fotossensível dos fotorreceptores, resultam em uma série de mudanças estruturais no organismo todo. Contudo, como é que, quando vemos o que há lá fora, uma flor, por exemplo, podemos dizer que há uma flor lá fora? Como isso acontece, se o exterior não nos diz o que é aquilo? Quando recebemos documentos e alguém nos diz “Todas as informações de que você necessita estão aí”, quantas vezes os lemos e não entendemos nada? Situações desse tipo ocorrem o tempo todo.



E o que é preciso acontecer nessas circunstâncias para que entendamos? Temos de conversar e, como resultado dessa conversa, o documento adquire sentido. Quando uma salamandra põe a língua para fora e captura uma libélula ou um verme, por exemplo, esse fenômeno é o resultado de uma história sensorial, relacional e operacional. Uma história que tem a ver com a origem do ser vivo. Se quisermos ir à Lua, com o que temos de nos preocupar? Com o fato de que vamos precisar de um transporte, de uma nave. E o que temos de levar na nave? Alimento, oxigênio, pressão! Idealmente, um sistema de rádio que nos permita ficar conectados com a Terra.

E ao que se relaciona o que cada um vê?
Ao fato de que cada um se move junto com
seu nicho ecológico. Porque esse meio
surge com cada ser. Assim, quando surgem
os seres vivos, constitui-se uma unidade
ecológica organismo-nicho. O que surge
na Terra em dado momento não é um ser
vivo, não é um organismo isolado, é um
organismo e, ao mesmo tempo, o meio
que o torna possível; eles surgem juntos
em uma unidade ecológica dinâmica
organismo-nicho. O nicho ecológico não
é fixo. É cambiante. Todos vocês são parte
de meu meio agora, e eu, do de vocês. A
célula é uma unidade discreta na produção
de si mesma. Mas essa unidade ecológica
organismo-nicho também vai se formando,
ela mesma, na realização do viver, e o ser
vivo viverá desde que surja, junto com ele, o
meio que o torna possível.

Para entender ainda melhor como esse processo ocorre, temos de confiar naquilo que, na Matríztica, chamamos de inércia fundamental. Ela é nossa confiança no fato de que o que ocorre continuará ocorrendo, a menos que sofra interferência de algum outro acontecimento. E isso acontece pela natureza dos fenômenos físicos. Porque, no fundo, nada ocorre de qualquer maneira. Falamos de processos probabilísticos, quânticos, moleculares e submoleculares, e fazemos cálculos de probabilidades; ao calcular probabilidades, porém, agimos confiantes de que há um determinismo estrutural fundamental que não conhecemos, que não sabemos como é; e de que, fazendo algum experimento, talvez possamos descrevê-lo no âmbito de coerências estruturais que se conservem de forma espontânea.

Todos nós, os seres vivos, pertencemos, neste instante, à mesma história de uma unidade cambiante organismo-nicho que gera linhagens por reprodução sistêmica, de forma harmônica, há 3,8 bilhões de anos. Não pode ter sido de outra maneira. Nós, seres vivos, somos conservadores. O que conservamos? O viver. Modos de viver. De distintas maneiras. A preocupação ecológica reside no fato de sabermos que, se eliminarmos um organismo particular, no âmbito da biosfera tudo se altera. Porque estamos todos entrelaçados. Em nosso conviver, nos entrelaçamos e nos transformamos coerentemente.



Os organismos deslizam não na conservação da adaptação, mas sim na conservação do viver, e o nicho ecológico se altera com eles. Não estamos nos adaptando a algo x , e sim deslizando, como esquiadores. O que estamos conservando? A harmonia. Quando esquiamos, nossa forma e nossa postura vão mudando, assim como vai mudando nosso nicho ecológico, porque, com ele, o que vemos e o que fazemos mudam. E deslizamos conservando, segundo nossa sensorialidade, a harmonia com o meio que surge com nosso viver. Nós, seres vivos, deslizamos conservando o viver, o bem-estar. E, quando o bem-estar não se conserva, adoecemos, e, se não recuperarmos o bem-estar, morremos. Quando vamos ao médico tratar de uma ferida, é o médico que nos cura? Ele não nos cura! Ele nos ajuda a nos curarmos. Sozinhos. No suceder de nossa autopoiesis molecular.

E o que o médico faz, então? Ele perturba nossa estrutura, disparando transformações nela. Isto é, ele modifica o âmbito no qual existimos, de modo que possamos deslizar na conservação de nosso nicho ecológico. Como podemos entender como vive um organismo qualquer? Deixando-o viver. Observando-o. Assim podemos ver o seu viver; explicamos seu viver com as coisas e circunstâncias que distinguimos, e vemos que elas vão mudando conosco. Vemos, por exemplo, que, quando minha ferida vai cicatrizando, tudo vai mudando, meu modo de me mover, o que falo... E que o que acontece é que o médico ajuda o paciente a ter a possibilidade de realizar seu nicho ecológico na corporalidade, no âmbito fisiológico ou no âmbito psíquico relacional.

Além disso, nós, seres vivos, nos transformamos juntos. Formamos comunidades. E, com isso, transformamos o que acontece agora no espaço relacional no qual estamos interagindo. E é ao nos transformarmos juntos que surgimos como seres humanos na história, dentro de uma família ancestral na qual a linguagem emerge como modo de conviver. Não como modo simbólico de nos referirmos a uma realidade da qual não podemos falar, mas como maneira de coordenar nosso sentir, nosso fazer e nossas emoções.

Surgimos como modo fundamental de conservar o amor e a ternura, as emoções que guiam nosso viver e conviver nas coerências e harmonias que sucederam e se conservaram na deriva natural dos seres vivos, em geral, e dos seres humanos que nos precederam, em particular. No presente histórico em que vivemos, porém, muitas comunidades humanas se veem habitando algum âmbito – não esperado nem desejado – de incoerências e desarmonias, que surgem da intrusão de ideias, noções ou teorias vindas de um âmbito alheio... ou surgindo de si mesmos, como um desejo que, esperava-se, levaria a um bem-estar contínuo, o que não ocorreu.

Se o que se espera é que se veja, feche os olhos / Com a chance de você se ver, feche seus olhos. Uma das páginas foi diagramada de olhos fechados. Ou mude os olhos: em lugar do curador e de sua equipe de especialistas, cegos, fotógrafos amadores do parque Ibirapuera e funcionários dos setores de segurança, montagem e limpeza são alguns de nossos principais guias / nossos conselheiros fundamentais para as ações. Uma funcionária da segurança do Museu do Prado me ensinou a olhar para baixo. Ela me mostrou que os sapatos de sola de plástico não só causam ruídos no chão do espaço expositivo, como também costumam riscá-lo, criando formas abstratas / formas conceituais / formas únicas logo apagadas por rodos. Os *eye trackers* são dispositivos que permitem identificar para onde uma pessoa olha mais, mas seu sistema ignora o fato de que quem olha sabe que está sendo monitorado. É preciso um pouco de arte e um ator para dar complexidade ao processo / Toma um toque de artesanato e um personagem na tela para confundir o procedimento.

Em tempos de Bienal, durante a noite, a poluição e o barulho aumentam e interferem na fauna e flora do parque. Morcegos ficam mais frenéticos do que o normal. Insetos (incluindo o *Aedes aegypti*), atraídos / seduzidos pela nova situação, se aproximam da instituição, trazendo com eles pequenos répteis predadores.

Antes mesmo da abertura, a Bienal já começou a produzir o que é para ficar / a criar o que é para permanecer. É por isso que esse projeto é também um arquivo alternativo ao da instituição: ele investiga as etapas de registro do discurso oficial da Bienal, e deixa à disposição de futuros pesquisadores um material que estimule pesquisas mais experimentais / que fortifique mais informações sobre o julgamento. Textos oficiais escritos pela curadoria nos estimulam a identificar como serão toscamente parodiados por parte da imprensa. Fotógrafos especializados em fotografar obras de arte também devem ser registrados enquanto fazem seus registros, abrindo margem para discutir o jogo / o plano de cenografia / o show / o design de uma exposição de arte e de um catálogo. É também um projeto de domínio público, sem nenhum tipo de restrição autoral / um empreendimento de área aberta, sem qualquer tipo de confinamento autoral: os diversos códigos-fonte utilizados nas pesquisas, as práticas detalhadas para chegar a incoerências reveladoras / irregularidades notáveis da prática de machine learnings, a investigação do que será publicado na internet sobre a exposição, os relatos daqueles que não costumam ser ouvidos na formação de um discurso artístico / os relatórios de honestidade dos indivíduos que geralmente não são ouvidos no arranjo de uma conversa formalmente autêntica.

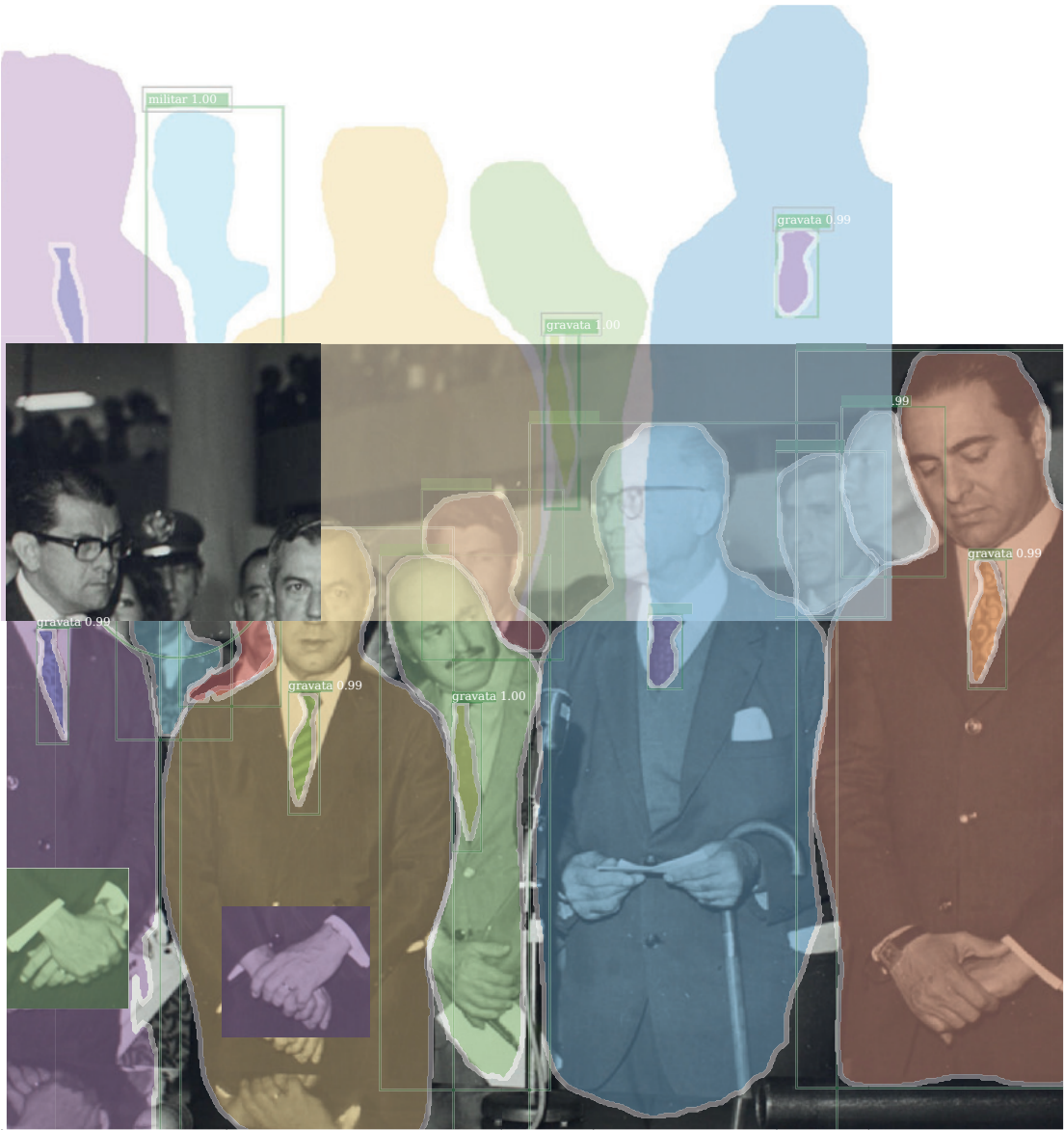
E, quando a proposta se formalizar e o atípico virar apêndice oficial da Bienal, será preciso desregular novamente as máquinas, para que surjam novas alternativas de compreensão / para fazer a desnaturalização do entendido.

CAPA: Abertura da 1ª Bienal de São Paulo (1951) com a presença de seu fundador Francisco Matarazzo Sobrinho. **2ª CAPA:** Abertura da 1ª Bienal de São Paulo (1951) com as presenças de Jarbas Passarinho, Laudo Natel, Francisco Matarazzo Sobrinho e Roberto Costa de Abreu Sodré. **P.1:** Visitante na Sala Especial dedicada ao artista Alexander Calder na 2ª Bienal de São Paulo (1953-54). **P.2:** Júri Internacional de Premiação da 1ª Bienal de São Paulo (1951): Jan van As (Holanda), Eric Newton (Reino Unido), René d'Harnoncourt (EUA), Marco Valsecchi (Itália), Jacques Lassaigne (França) e Sérgio Milliet (Brasil). / Still de filme *Circles* [Círculos] (1966), dirigido por Ricardo Bofill. **P.3:** Seção Núcleo Histórico da 24ª Bienal de São Paulo (1998) com as pinturas *Mameluca*, *Mulher africana*, *Índia tupi* e *Índia tarairiu*, de Albert Eckhout. / Imagem coletada da Internet. **P.4:** *Unidade tripartida*, escultura de Max Bill vencedora do Prêmio de Escultura para artistas estrangeiros, na sala da representação Suíça, na 1ª Bienal de São Paulo (1951). **P.5:** Sala Especial dedicada ao artista Edward Hopper na 9ª Bienal de São Paulo (1967). **P.6:** Fachada do Pavilhão da Bienal (São Paulo, 2014). **P.7:** Vista aérea do Pavilhão da Bienal (São Paulo, 2011). **P.8:** Vista geral da Sala Especial dedicada ao artista francês Marcel Duchamp, na 19ª Bienal de São Paulo (1987). **P.9:** Vão central do Pavilhão da Bienal na 32ª Bienal de São Paulo (2016) com vista para a obra de Lais Myrrha *Dois pesos, duas medidas*. **P.10:** Curador geral Walter Zanini em reunião com a Comissão Internacional para a organização da 16ª Bienal de São Paulo (1981). **P.11:** Reunião do Júri de Premiação da 14ª Bienal de São Paulo (1977) com o vice-presidente da Fundação Bienal Luiz Fernando Rodrigues Alves.

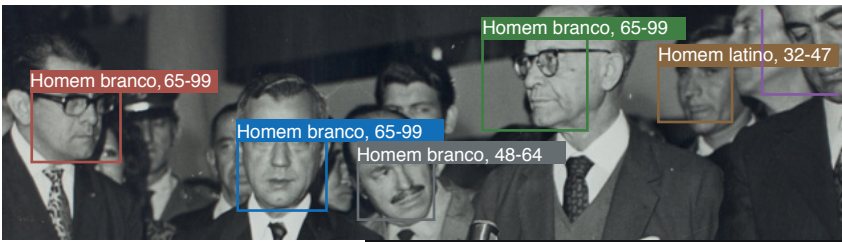
A problematização das imagens foi realizada por Gabriel Pereira e Bruno Moreschi, a partir de diversas Inteligências Artificiais.



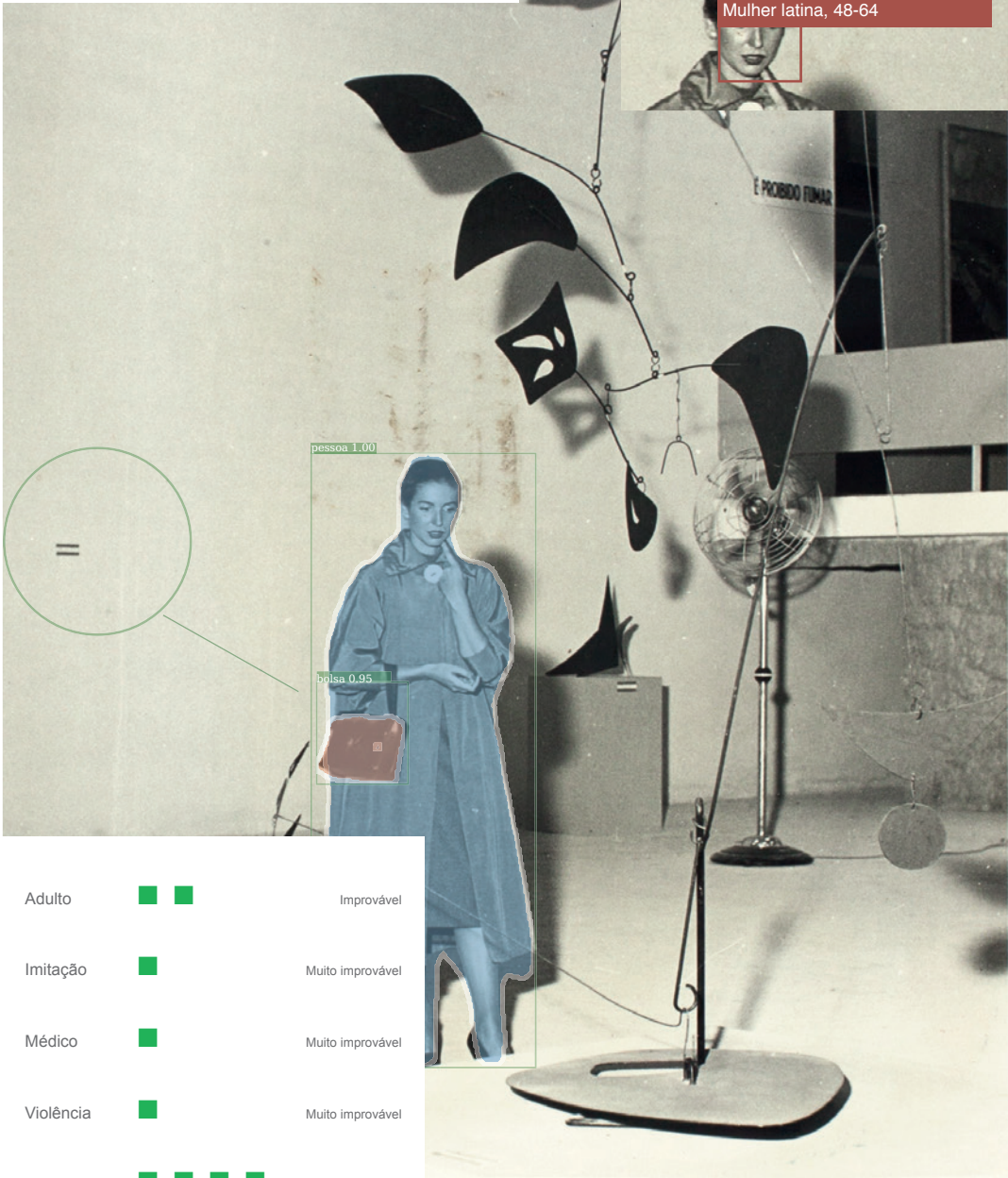
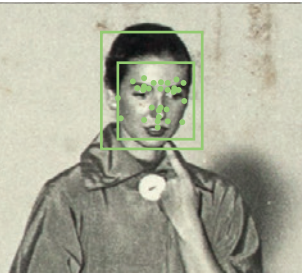
um grupo de pessoas em pé em um campo



```
},  
{  
  "meio": "/m/01g6gs",  
  "descrição": "cavalheiros",  
  "pontuação": 0.74708396,  
  "relevância": 0.74708396  
},  
{  
  "meio": "/m/01xyhv",  
  "descrição": "terno",  
  "pontuação": 0.7415419,  
  "relevância": 0.7415419  
},  
{  
  "meio": "/m/063km",  
  "descrição": "decisão",  
  "pontuação": 0.5109045,  
  "relevância": 0.5109045  
}
```



um grupo de homens (1 latino) em pé perto um do outro



Adulto		Improvável
Imitação		Muito improvável
Médico		Muito improvável
Violência		Muito improvável
Provocativo		Provável

uma mulher (latina) segurando um guarda-chuva na chuva

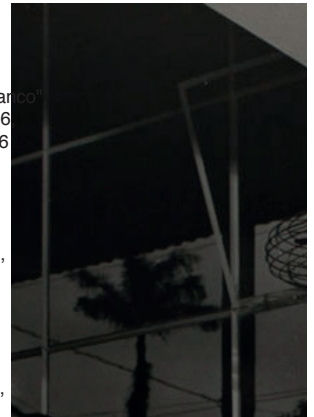
um grupo de homens em pé perto um do outro



2

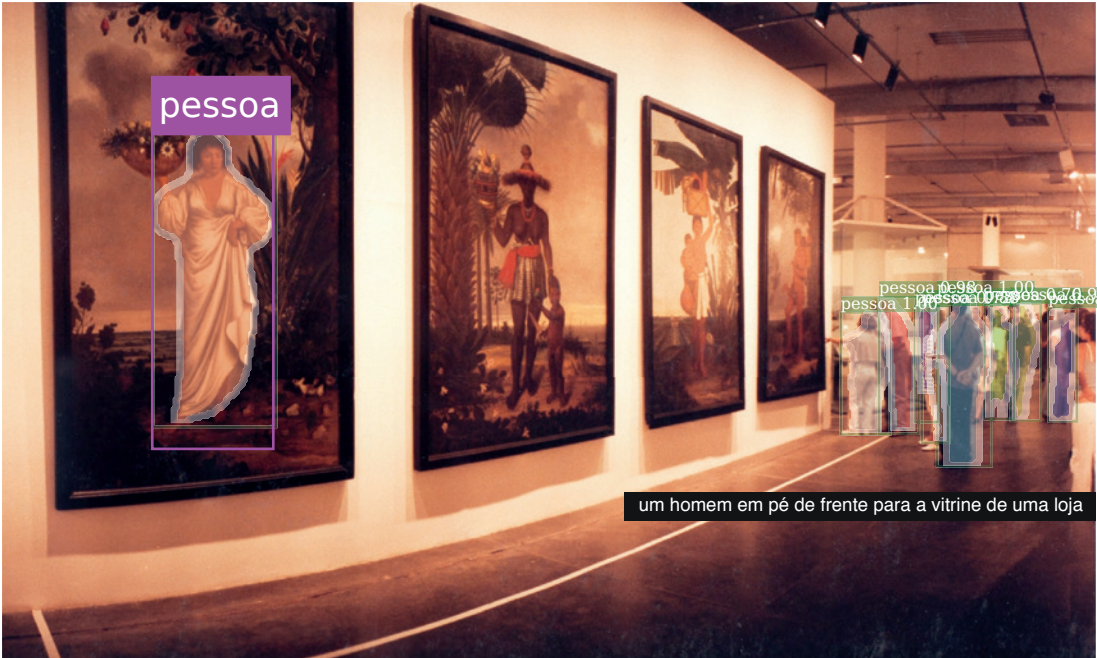


```
{
  {
    "meio": "/m/01g6gs",
    "descrição": "homem branco",
    "pontuação": 0.74708396,
    "relevância": 0.74708396
  },
  {
    "meio": "/m/01xyhv",
    "descrição": "gravata",
    "pontuação": 0.7415419,
    "relevância": 0.7415419
  },
  {
    "meio": "/m/063km",
    "descrição": "poder",
    "pontuação": 0.5109045,
    "relevância": 0.5109045
  }
}
```



Museu de arte
Artista
Canibalismo

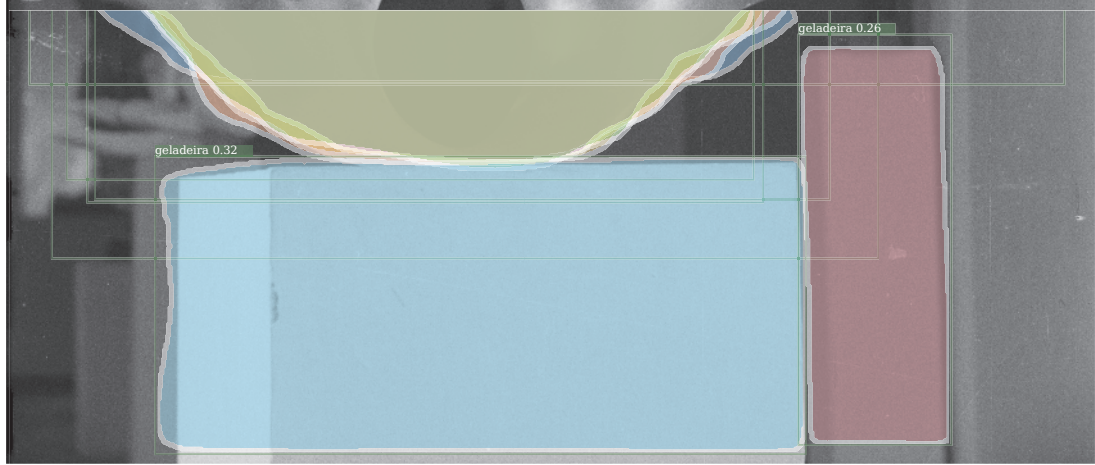
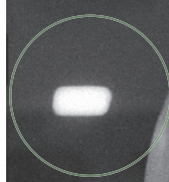
0,69075
0,6813
0,6622



um forno com um pote em cima

- uma barra de metal.
- um toalete de metal prateado.
- a roda é preta.
- a haste de uma colher.
- luzes no teto.
- uma caixa branca na parede.
- um pássaro branco e preto.
- o guidão preto da bicicleta.
- micro-ondas.
- um carro na rua.
- um pote de metal em um balcão.
- uma sacola de plástico preta.

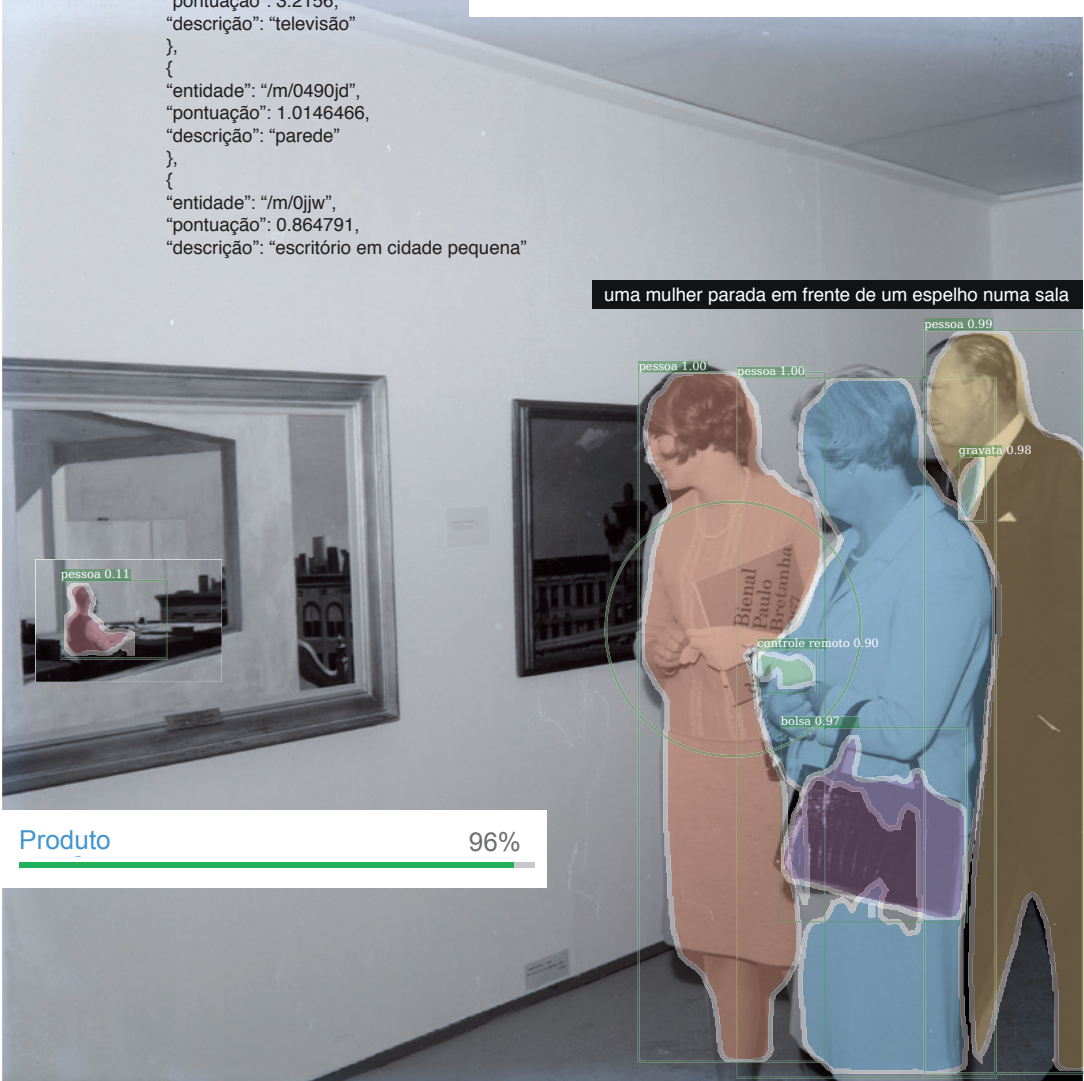
Adulto	■ ■	Improvável
Imitação	■	Muito improvável
Médico	■	Improvável
Violência	■	Muito improvável
Provocativo	■ ■ ■ ■	Possível



Galeria de arte67%

Decoração54%

```
{
  "entidade": "/m/049w5m",
  "pontuação": 3.2156,
  "descrição": "televisão"
},
{
  "entidade": "/m/0490jd",
  "pontuação": 1.0146466,
  "descrição": "parede"
},
{
  "entidade": "/m/0jjw",
  "pontuação": 0.864791,
  "descrição": "escritório em cidade pequena"
}
```



uma mulher parada em frente de um espelho numa sala

Produto96%

História55%



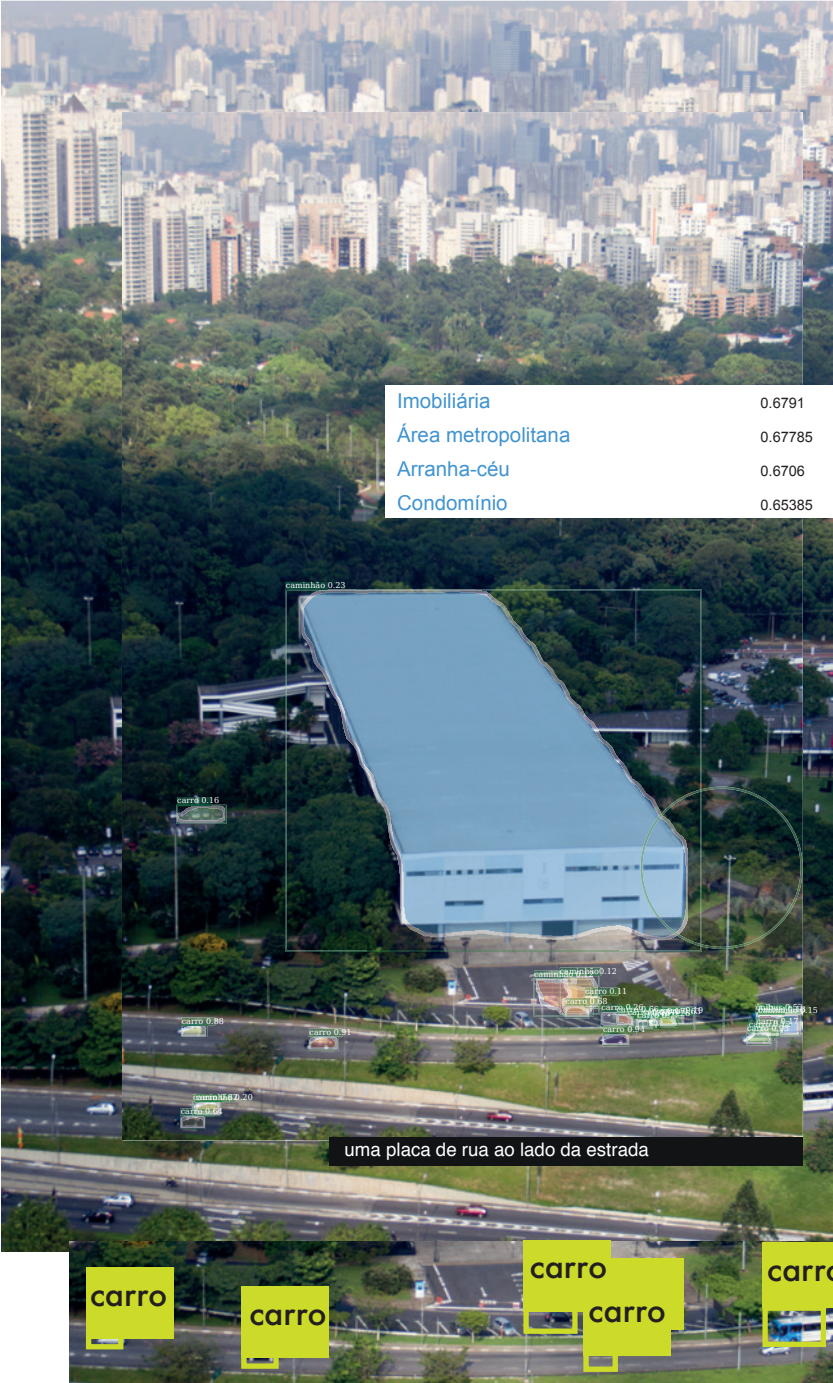


cerca



a vista de um prédio com uma janela ao fundo

```
{
  "meio": "/m/03c8phm",
  "descrição": "sede corporativa",
  "pontuação": 0.7986937,
  "relevância": 0.7986937
},
{
  "meio": "/m/0c1vxg",
  "descrição": "uso variado",
  "pontuação": 0.7778236,
  "relevância": 0.7778236
},
{
  "meio": "/m/05hg54",
  "descrição": "prédio comercial",
  "pontuação": 0.7508254,
  "relevância": 0.7508254
},
{
  "meio": "/m/01x314",
  "descrição": "segurança",
  "pontuação": 0.724076,
  "relevância": 0.724076
},
{
  "meio": "/m/037rzs",
  "descrição": "sede",
  "pontuação": 0.70451844,
  "relevância": 0.70451844
},
{
  "meio": "/m/0d4v4",
  "descrição": "estrutura",
  "pontuação": 0.68569994,
  "relevância": 0.68569994
},
}
```



uma sala com uma grande janela de vidro e uma janela

החם הבינו תם
texto oculto: "eles foram construídos"

Luz do dia 50%

Espaço 50%

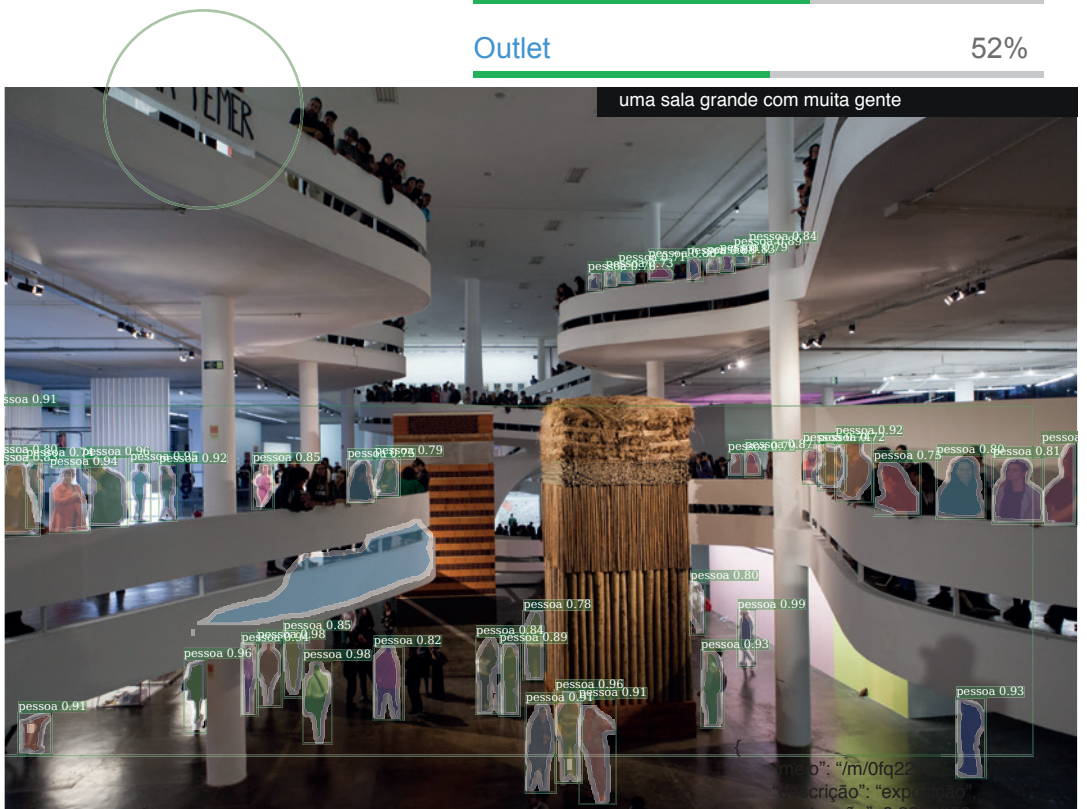
garrafa

Serviços de decoração

0.42683



Museu	66%
Varejo	61%
Shopping	59%
Outlet	52%



```

"meio": "/m/0fq22",
"descrição": "exp",
"pontuação": 0.8258358,
"relevância": 0.8258358
},
{
"meio": "/m/0pgl9",
"descrição": "atração turística",
"pontuação": 0.7867357,
"relevância": 0.7867357
},
{
"meio": "/m/02rfdq",
"descrição": "fora temer",
"pontuação": 0.7102808,
"relevância": 0.7102808
}

```



Curador
Autor

0.5506
0.3274

Alegria



10



Homem indiano, 65-99

```
{
  "meio": "/m/04yx4",
  "descrição": "homem",
  "pontuação": 0.919359,
  "relevância": 0.919359
}
{
  "etiqueta": "walter zanini",
  "detecçãoConfiança": 0.5051082
}
```



Profissional

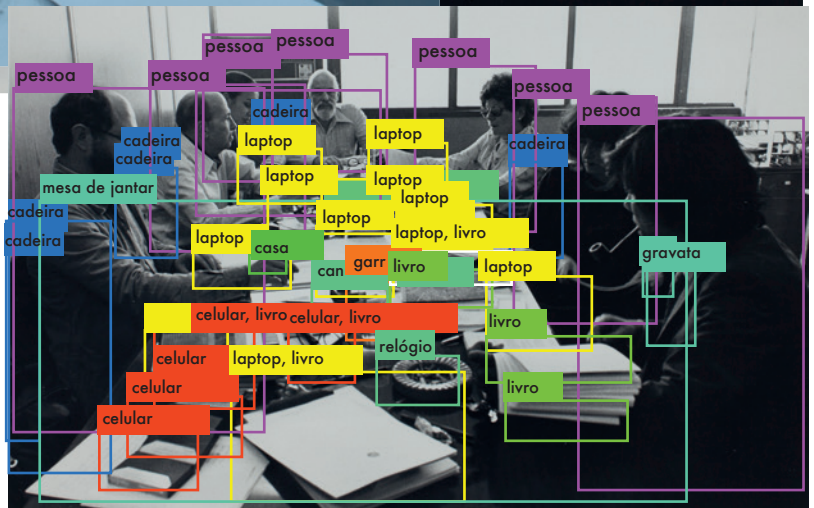
56%

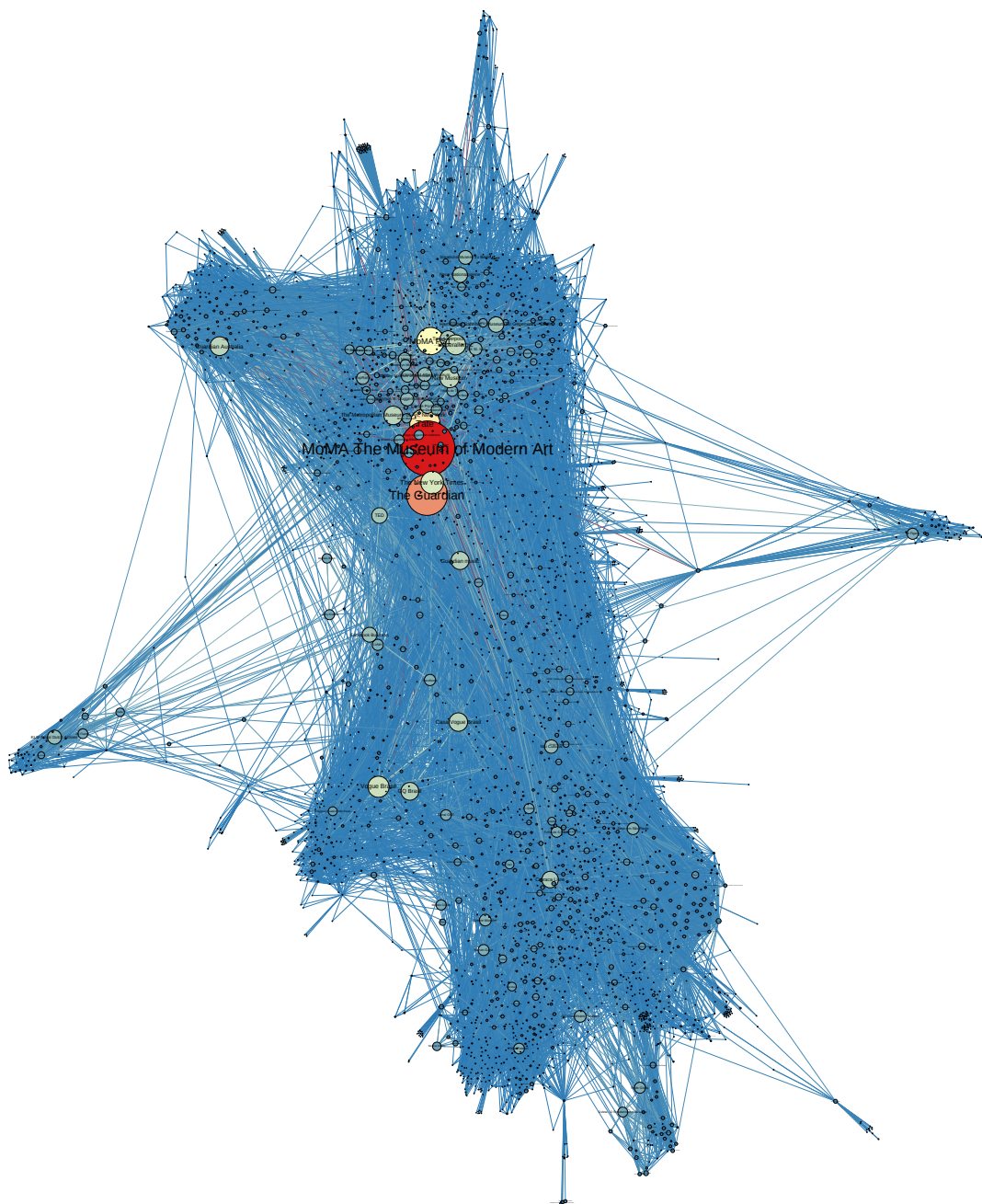
um grupo de pessoas sentadas ao redor de uma mesa com laptops



11

{
 "entidade": "/m/015fr",
 "pontuação": 0.0025072002,
 "descrição": "negócio"





Rede de relações no Facebook, a partir dos algoritmos ForceAtlas2 e PageRank: quem a Bienal de São Paulo curte, quem curte a Bienal e quem curte quem curte a Bienal.

Ações para ampliar / expandir / fazer crescer a compreensão da 33ª Bienal de São Paulo

por Bruno Moreschi, com intervenções de Gabriel Pereira (pesquisador parceiro / cientista cúmplice neste projeto) a partir de uma rede de Inteligências Artificiais que sugere modificações no texto ao usar três diferentes técnicas de *article spinning*. Procedimento semelhante é utilizado na produção de *fake news*.

Uma rede alternativa para compreender a 33ª Bienal de São Paulo foi construída a partir de métodos propositadamente diversos. Uma recusa inaugura o processo / Uma desaceleração abre o procedimento: o grande desinteresse em contemplar a exposição / o show e em seguir as instruções explícitas, típicas do edifício (abrir os olhos, ignorar guardas e extintores, não encostar nas obras etc.), e implícitas na arte contemporânea (que quase sempre estão nas etiquetas / nos acabamentos / nos rótulos).

A partir dessa restrição, quatro perguntas foram formuladas por mim e Gabriel, numa espécie de índice de ações:

O que é presença hoje?

O que os não especialistas têm a dizer?

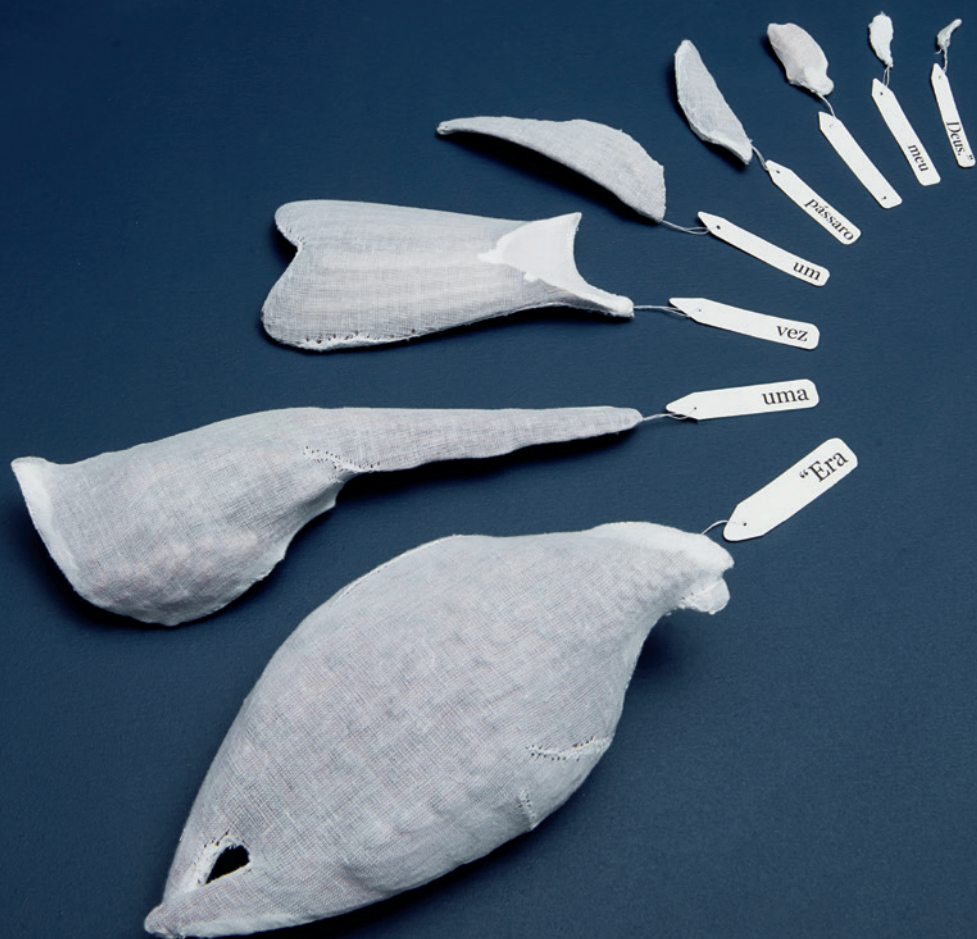
O que reverbera / O que ressoa?

E o que fica / está limpo para a História?

Se a curadoria sugere um caminho, faça dele um texto dadaísta. *Machine learnings* são ótimas para fazer plágio em trabalhos escolares, para *fake news* que ajudam políticos e divulgam discursos de ódio, e para textos artísticos. Como acontece aqui, a partir de um texto matriz, elas trocam palavras por sinônimos e expandem o discurso com suas imprecisões / a partir de um conteúdo de estrutura, elas trocam palavras por suas palavras equivalentes e estendem a conversa com seus erros / cultivam o discurso usando suas imprecisões.

Há um celular entre o público e o objeto de arte / e o protesto contra o artesanato. Um registro fotográfico surge, com uma estranha capacidade de reprodução. Excitado pelo algoritmo construído pelo homem branco ocidental, ele alimenta um imenso banco de dados que se organiza de uma maneira intrincada demais para os humanos / em rotas multifacetadas para pessoas. Os neurônios digitais erram, erram, até que seus erros se naturalizem na rede de significados / Os neurônios avançados se desintegram, se dissolvem, até a naturalização de seus erros no sistema de implicações.

Os softwares de inteligência artificial ficam cada dia mais precisos, mas ainda são primários quando tentam ler o sistema codificado da arte contemporânea. Seus erros são frestas / rupturas / quebras que revelam parte da ideologia de seus bancos de dados e índices / Seus erros são divisões que descobrem alguma parte do sistema de crença de seu banco de dados de arquivos. Mulheres costumam ser associadas a produtos de beleza e de cozinha. Muitas vezes, sua postura e seu rosto são interpretados como sexualmente provocativos, mesmo que elas estejam visitando, entediadas, uma exposição. Uma imagem tem maior probabilidade de ser lida como “negócios”, “decisão” e “poder” se mais de dois homens brancos estiverem na cena. O prédio da Bienal de São Paulo é reconhecido como um condomínio residencial de luxo / A Bienal de São Paulo é percebida como uma suíte de apartamento privado e sinônimo de extravagância. Suas vidraças, como possíveis cercas. Há também a estranha obsessão, nesses programas, por nos avisar quando um rosto parece ser de um latino. Alguns casos são singelos: é mais provável que uma pintura que representa uma pessoa seja entendida como uma pessoa pela IA do que o visitante que olha a pintura / a obra de arte de um homem pode ser compreendida pelo indivíduo mais individual do que um convidado que se engana / que o contempla / que adormece. Uma singela distração do NeuralTalk2 ocorre quando o obrigamos a ler uma situação com movimento, como uma visita a uma exposição. “Amplio horizonte” é como ele interpreta a parede expositiva branca.





























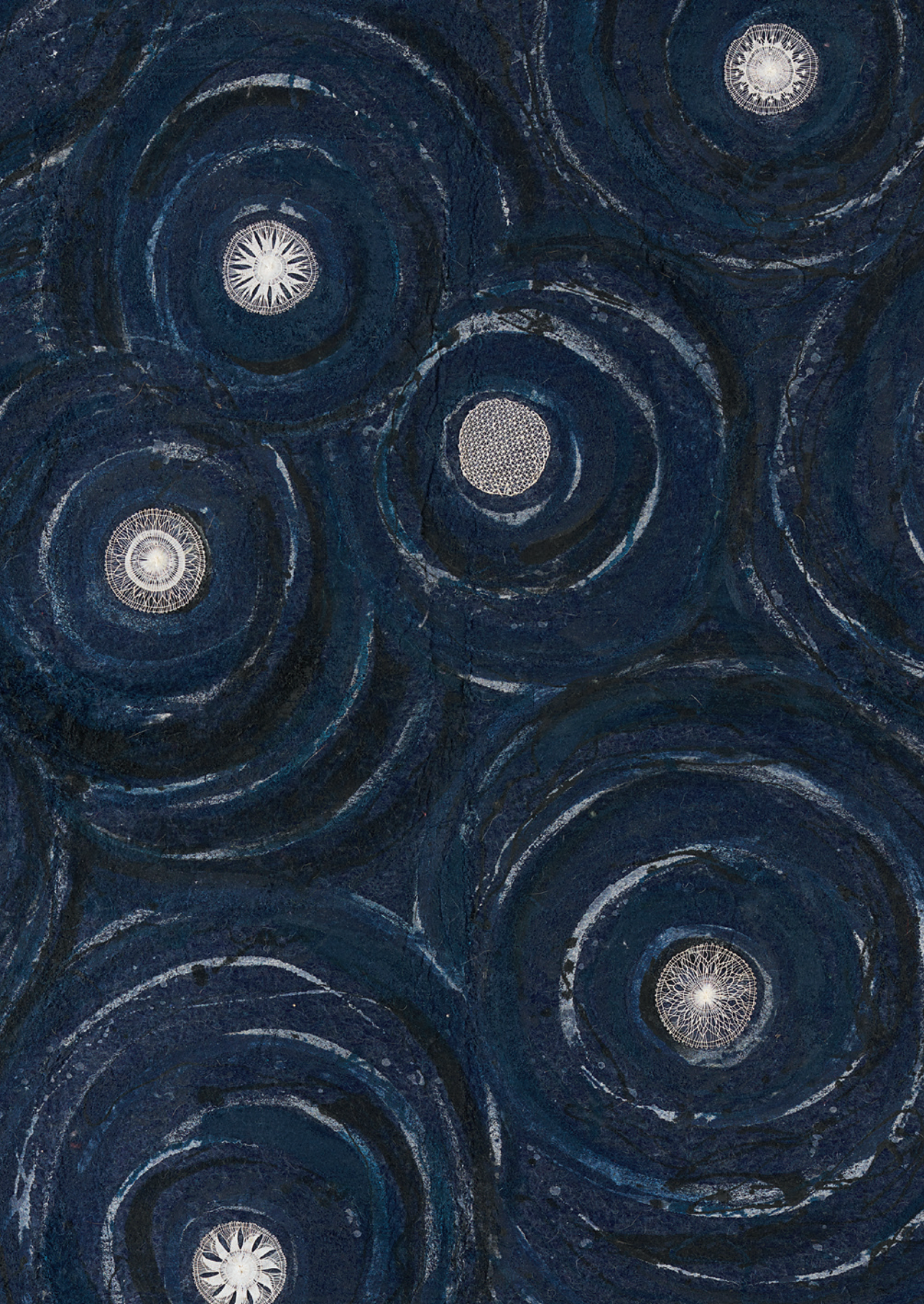






Memória





ornamento extremo

ticio escobar

A MARCA

A obra de Feliciano Centurión cresce impulsionada por deslocamentos contínuos que determinaram ao artista posições diversas, mas sem forçá-lo a descartar uma matriz visual esboçada nas origens de sua história pessoal. Esse fato requer uma nota biográfica mínima, que possibilite detectar a primeira trama de imagens, de formas e de experiências que viria amalgamar sua poética e seu repertório visual.¹ O artista nasceu em 1962 em San Ignacio Guazú, em Misiones, no Paraguai. Embora ali tenha vivido somente durante sua primeira infância, a memória desse lugar e desse período foi determinante na formação de sua sensibilidade.

Durante a década de 1960, a população de San Ignacio Guazú era fortemente condicionada por padrões tradicionais de origem rural. Embora o passado guarani-jesuítico marcasse – e ainda marque – a memória do território missionário, ela se reescreve continuamente por meio do poderoso artesanato de tecidos de lã e de algodão, que se concentra na cidade vizinha de San Miguel. A iconografia do tecido, com base não só em tons naturais do material, mas em cores intensas de origem industrial, desenvolve padrões geométricos, em geral listrados, e motivos fitomórficos que definem certa atmosfera visual missionária, intensamente presente no cotidiano dessa região. Mas, embora Centurión tenha respirado esses ares laboriosos, é em sua casa que devemos rastrear a paixão pelo tecido e por suas ornamentações. A avó Rogelia, viúva de Acosta Mena, era ótima rendeira, hábil no bordado de crochê; a mãe, Yolanda Acosta, era professora e ensinava artes e ofícios, incluindo bordados à mão e à máquina de costura, ofícios cujos saberes chegavam, diligentes, a sua casa.

¹ Para abordar esse tema, foram essenciais os dados e os materiais generosamente fornecidos por Yolanda Centurión, bem como por Verónica Torres e Damián Cabrera. As longas conversas que mantive com Feliciano também me propiciaram informações valiosas.

A sensibilidade de Centurión foi forjada em uma cena calma, guarnecida pela estética refinada da zona missionária e, muito particularmente, a de sua casa. Desse modo, seu imaginário consolidou-se alimentado pelas sutilezas e “primores” de um trabalho manual então reservado às mulheres: as encarregadas de embelezar a experiência diária com tecidos, bordados e rendas; as versadas em resumir no detalhe miúdo a pulsão das forças coletivas. Sobre a questão de como a arte poderia influir na experiência de uma vida bela, Fernando Davis traz à tona palavras de Feliciano: “Eu me esforço para produzir beleza”.² A beleza é, assim, concebida como o produto de um esforço: uma tarefa de construção. E esse conceito, crivado pelo temperamento visual *criollo*, vincula-se ao ideal guarani do *tekoporã*, a busca da “vida boa e bela”, comprometida tanto com o espaço público como com a vida cotidiana; despojada de excessos, reduzida a sinais essenciais em sua expressão ornamental: poderosos em sua concisão. (Centrada no esplendor da simplicidade, para usar uma noção de cunho heideggeriano.)

Mas a abordagem desse mundo tranquilo também deve assumir sua face noturna. Por um lado, todo ideal de beleza é recortado sobre o pano de fundo radical de seu próprio término. Centurión apurou o esplendor de seu bordado e de suas pequenas frases no gume de um tempo árduo; foi enaltecendo a delicadeza e radicalizando o sentido de seus bordados, à medida que minguavam as forças e os dias. Sem perder a leveza, suas últimas imagens-escritos têm a convicção irrefutável das verdades derradeiras. Por outro lado, a presença sinistra da ditadura (1954-1989) de Alfredo Stroessner (1912-2006) enevoava o ar dos dias da infância. É possível que o menino não tivesse consciência desse horizonte obscuro, mas as primeiras percepções são hábeis em detectar as ameaças de cada presente, em dar forma a seus sinais e fornecer imagens para as adversidades que os adultos nomeiam de forma incompreensível.

Não é por terem se tornado comuns que os nomes da iniquidade e da repressão deixavam de levantar em todo o país um muro de incerteza que provocava a contínua “travessia do rio” – um eufemismo para o êxodo paraguaio. Os tios paternos de Centurión (Arturo e Juan de Dios) foram banidos por razões políticas, assim como a família nuclear foi exilada por razões econômicas: crescia a diáspora de centenas de milhares de paraguaios forçados a fugir da repressão e da opressão da ditadura. O pai do artista, Feliciano Centurión Balbuena, professor e contador, teve de se mudar com a família para a cidade de Alberdi, localizada defronte a Formosa, Argentina, em busca de melhores condições de trabalho para si e de estudo para os filhos, que cruzavam diariamente a fronteira para frequentar a escola de Formosa. No fim, foi necessário que a família se estabelecesse diretamente na cidade, onde Feliciano terminou os estudos e iniciou sua carreira de artista.³ Durante seus estudos secundários, evidenciou-se seu talento caligráfico, que depois desaguaria em uma poética da escrita bordada, cujas palavras não apenas são dotadas de valor semântico, mas também são carregadas de significados visuais e episódios imaginários.

OS DOIS CENÁRIOS

A formação acadêmica de Feliciano Centurión⁴ se consolida e seu talento se amplia mediante sua participação no cenário portenho. Mas, em paralelo com sua inscrição nesse contexto, a partir da década de 1980, Centurión firmou sua presença no meio artístico paraguaio. Desse modo, manteve sempre seu trabalho ativo nesses dois países. Na verdade, sua primeira exposição individual foi realizada em Assunção, bem como sua retrospectiva, como se estivesse inaugurando e encerrando formalmente sua carreira.

3 Feliciano Centurión concluiu o primário na Escuela nº 1 General San Martín; cursou o secundário na Escuela Nacional de Comercio; e iniciou sua formação em “belas-artes” no Instituto Óscar Albertazzi, todas essas instituições estabelecidas na cidade de Formosa.

4 Como recém-formado ou como professor, a carreira acadêmica de Feliciano transcorreu em três escolas de belas-artes de Buenos Aires: Manuel Belgrano, Prilidiano Pueyrredon e Ernesto de la Cárcova.

Centurión eclodiu nas artes visuais de Assunção com uma pintura de veementes cores chapadas e formas enfáticas, ocasionalmente categóricas. Apesar de pouco reconhecida, essa figuração foi decisiva para situar o momento político do artista. São obras de dimensões maiores e estilo expressionista, cujo enfoque se encontra em seu mundo íntimo, e que, ao mesmo tempo, estão atentas às premências de uma história dolorosa. São pinturas graves, tensionadas entre, de um lado, a condição singular do artista, seus desejos e seus afetos e, de outro, os tempos adversos que sufocavam (que sufocam) a história regional, especialmente a do Paraguai. Centurión assume o conflito em termos de uma política pessoal: sente o peso daqueles tempos mais em suas ressonâncias no corpo, na memória e nas relações intersubjetivas do que em termos de espaço público institucionalizado ou de história concebida em grande formato.

O cenário artístico de Buenos Aires, nessa época menos circunspecto que o de Assunção, produziu, portanto, influência decisiva na iconografia de Centurión: inaugurava um momento histórico aberto à irrupção das gerações mais jovens, atento às tarefas coletivas e permeável à influência do chamado “pós-modernismo”. Descrentes das grandes utopias e do compromisso político, os artistas emergentes estabeleciam uma posição irônica a partir da qual trabalhavam novos sentidos do gosto: a valorização das estéticas periféricas permitiu considerar as possibilidades transgressivas da sensibilidade popular e de massas, e levou à detecção de alcances críticos e poéticos do esteticismo *light*. Nesse contexto, o culto da ornamentação e do artesanato doméstico adquiriu relevância (espírito do “escuelismo” e sua indulgência com os trabalhos que se baseiam em exercícios e iconografias escolares).

A sensibilidade de Centurión se encaixa muito bem nesse ambiente propício às estéticas prosaicas: poética do bordado e da costura, valorização das tarefas domésticas, nostalgias de um mundo de pequenos saberes em extinção. Após a pintura, o artista começa a trabalhar com suportes ligados tanto às práticas domésticas como aos produtos industriais. Assim, ele

produz mantas de tecido rústico, tapetes, fronhas e toalhas de mesa usadas; costura retalhos de bordados, rendas de *ñanduti*⁵ e de crochê, remendos ou fundos de telas brilhantes; adiciona tecido sobre tecido, bordado sobre bordado, escreve frases curtas que tanto sustentam sentenças definitivas como se convertem em novas imagens. Dessa forma, emprega motivos que contradizem ou afirmam a estética do suporte (grandes figuras de tigres, polvos e lagartos) ou faz intervir a geometria das mantas, relacionadas com a da estética missionária em suas cores e quadros. Ou seja, não confunde nem ignora os significados e as funções próprias aos insumos utilizados, mas os torna mais complexos e os ressignifica: enredadas com outras, as conotações de abrigo, intimidade doméstica ou adorno estão sempre presentes. Essas operações reavivam suas destrezas de infância, seu mundo de figuras e de costuras delicadas. Revela-se a reminiscência da agulha que penetra, fende, borda e sutura; retorna a inquietude do reverso da tela, desponta a ambiguidade da escrita, ecoam os saberes da escola. Em seguida, Feliciano se encaixa naturalmente na cena jovem de Buenos Aires, que lhe possibilita ativar memórias complexas e reacender imagens e práticas profundamente sedimentadas em sua própria experiência sensível.

QUESTÕES

As questões críticas levantadas pela obra de Feliciano Centurión devem ser consideradas com base em seus desajustes com o sistema de representação que a enquadrava. Esse regime era, por um lado, lastreado por remanescentes renitentes de cânones patriarcais e eurocêtricos de origem ilustrada, em suas versões tradicional e moderna. Por outro lado, dependia fortemente da estética hegemônica que, em termos de espetáculo e de entretenimento, promovia o esteticismo inconsistente das imagens.⁶

5 Termo em guarani geralmente traduzido como “teia de aranha”.

6 O fato de este parágrafo estar redigido no tempo pretérito não significa desconhecer a vigência dos mesmos condicionamentos expostos, ainda que hoje assumam outros formatos e adquiram alcances diferentes.

O trabalho de Centurión assume espontaneamente o conflito entre o artesanal, o técnico e o seriado, bem como a persistência da aura na era da reprodutibilidade, questões que obcecaram uma cultura assediada pelo excesso de estereótipos e de moldes, angustiada secretamente pelo destino da matéria elementar e do fazer primeiro. Seu trabalho promove, assim, um debate entre os desenhos de fábrica das mantas, tapetes e gobelinos, e as intervenções que ele mesmo gera através de pinturas feitas em acrílico, bordados e aplicações. Confrontados, o artesanal mais direto e a fatura industrial liberam uma constelação de significados dispersos que envolvem os modos da “boa sensibilidade” e do papel do produzido em massa, da qualidade do material e do valor do meramente decorativo. As mantas, de feitura modesta e tom *kitsch* explícito, são obrigadas a evocar as bordas instáveis do gosto e a discutir cânones estabelecidos e conceitos veneráveis. O surgimento de padrões suburbanos alternativos possibilita discutir o modelo hegemônico de um gosto superior. E, ao fazê-lo, promove a afirmação de outras sensibilidades e ativa o jogo das diferenças que, na arte, é sempre fator de criação, de recriação poética. Obviamente, durante décadas o mercado vinha assumindo as possibilidades lucrativas da sensibilidade de massas; o que buscavam os artistas dos anos 1980 e 1990 era reconsiderar essa sensibilidade em um caminho crítico e poético, na contramão da intenção puramente lucrativa. Procuravam detectar a sombra ou a falta; encontrar o oposto, o posterior ou aquilo além do próprio *kitsch*.

No trabalho de Centurión, a ironia crítica assume uma coloração pessoal: na medida em que ele não se desliga completamente do imaginário doméstico original, não alcança a distância exigida pelo olhar irônico diante do objeto. Em seu caso, para falar de ironia, é preciso entender esse conceito em seu sentido mais amplo: como um princípio da negatividade que localiza as lacunas de representação para fazer delas o ímpeto de perguntas radicais. Talvez essas perguntas não tenham respostas e o gesto irônico resida em sua própria formulação. Tomando impulso em seu imaginário primordial, Centurión ativa a memória involuntária, capaz de precipitar interrogações vez por outra renovadas. Cada ponto do alinhavo ou bordado ajuda a delinear

uma pequena flor ou traçar uma palavra que, ambas convocadas a partir de um tempo diferente, jamais serão as mesmas: a diferença entre modelos domésticos e escolares, de um lado, e os bordados em lenços ou mantas, de outro, funda um espaço, um vazio inevitável que provoca pespontos melancólicos e sentidos novos cerzidos sobre os antigos.

Mediados pela iconografia de Centurión, os motivos decorativos das telas e dos cobertores não apenas discutem o mítico princípio de legitimidade da imagem, como também parodiam o sentido heroico-dramático da arte moderna e até mesmo os pressupostos de sua representação, que evita a seriedade do discurso para enfatizar aspectos anedóticos e meramente narrativos. Mas, ao exaltar qualquer situação, toca-se um nervo humano, chega-se a um veio profundo do real: atravessados pelo desejo, oferecidos com convicção ao olhar, os objetos mais fúteis adquirem um adicional de sentido que os torna únicos. O desafio está na capacidade de prover uma aura a esses objetos, sem cair no esteticismo difuso do mercado, que busca apagar vestígios de sua materialidade, as marcas de sua produção e as arestas de sua origem. Confrontar os fantasmas da memória é um recurso da arte para contornar o fetichismo da mercadoria, o “*sex-appeal* do inorgânico”, nos termos do filósofo Walter Benjamin (1892-1940).

Por isso, deve-se descartar a inocência das imagens de Centurión, que não podem ser interpretadas por meio de figuras simples, como a celebração do lugar-comum, o culto do *kitsch* ou o esnobismo das estéticas levianas. O primor de seus bordados fende a tela, atravessa para o outro lado, estabelece densidades mínimas que desmentem o *status* bidimensional do suporte: suporte da imagem e da palavra. Suas declarações brandas devem ser lidas em uma chave visual, que inclui o conceito, mas o faz do lugar do olhar (o olhar, nunca em conformidade com os significados estáveis, arredio à transparência do denotado). Seus motivos abrigam o poder do detalhe, mas também a reserva obscura do vinco. Uma tela costurada, bordada, escrita ou adicionada a outra tela não pode deixar de ser considerada em sua dobra e seu avesso, nem desconhecida na espessura mínima de sua trama: aqui se alojam indícios de história pessoal

e alcance político, germes capazes de serem ativados de modo público. E em tal densidade se inscrevem sinais da sensibilidade inaugural, da inquietude, ansiedade e gozo (prazer e dor) de sua diferença: sua particularidade sexual, sua forma de expressar o corpo e representar o mundo; sua maneira elegante de viver e aceitar a morte.

Ligadas ao mundo cotidiano feminino e identificadas com habilidades menores, os ofícios de Feliciano se defrontam com o prestígio do sistema visual hegemônico, não só com base na problemática das estéticas paralelas, mas também de uma perspectiva de gênero, que incita o desrespeito ao regime patriarcal e heteronormativo, o qual fixa lugares, determina papéis e estabelece hierarquias. A prevalência desse regime havia crescido em detrimento da dimensão política pessoal, exilada do solene caminho da forma culta. As críticas da modernidade fomentaram o surgimento de forças pujantes, oriundas do saber do corpo, da experiência subjetiva e do desejo. Nesse contexto, o trabalho sobre o banal e o decorativo, o superficial e o lúdico adquire uma dimensão micropolítica, capaz de absorver questões monopolizadas por meio de uma visão hierárquica e vertical da ordem pública e da vida política.

Mas como se vincularia com aquelas forças pujantes uma estética leviana pronta a desfazer-se em um círculo lânguido que, mantido na ronda do mero jogo, parece incapaz de explicar a intensidade do real? Uma das últimas obras de Centurión trabalha o “brega” e o trivial a um extremo que acaba em uma posição, sem dúvida, radical. Os pequenos fragmentos de rendas e tapeçarias são bordados manualmente com breves legendas que falam de amores ideais, medo da solidão, despedida e esperança. São feitiços triviais, lugares-comuns reabitados pela verdade de uma situação-limite que os torna vibrantes e extremos, quase circunspectos. Feliciano não perde o fio do humor nem abandona o jogo paródico com a linguagem, mas sua busca do brilho de um aforismo gasto o leva a vislumbrar por trás dos clichês e lhe permite conectar-se com a veia dramática que anima o menor signo, quando este é gritado com força genuína.





Inmensamente azul [Immensamente azul], 1991



Sem título, 1990



Sem título, 1993



Ciervo [Cervo], 1994





Descansa tu cabeza en mis brazos [Descanse sua cabeça em meus braços], 1995

Ensueño [Sonho], 1995



Sem título, 1990 Sem título, 1995



Gansos, 1991 Te quiero [Te amo], 1993





Cordero sacrificado [Cordeiro sacrificado], c.1996





Mi casa es mi templo [Minha casa é meu templo], 1996

casa
templo



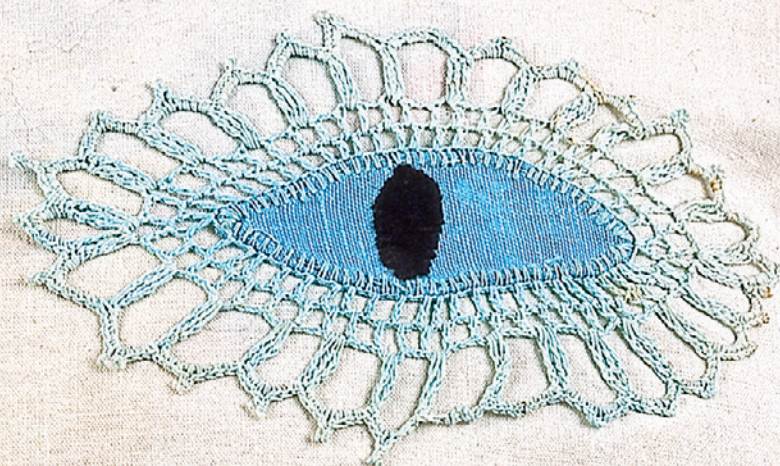




Vivir es todo sacrificio [Viver é puro sacrificio], 1996



Luz divina del alma [Luz divina da alma], c. 1996



del alma

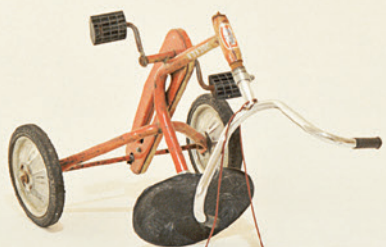


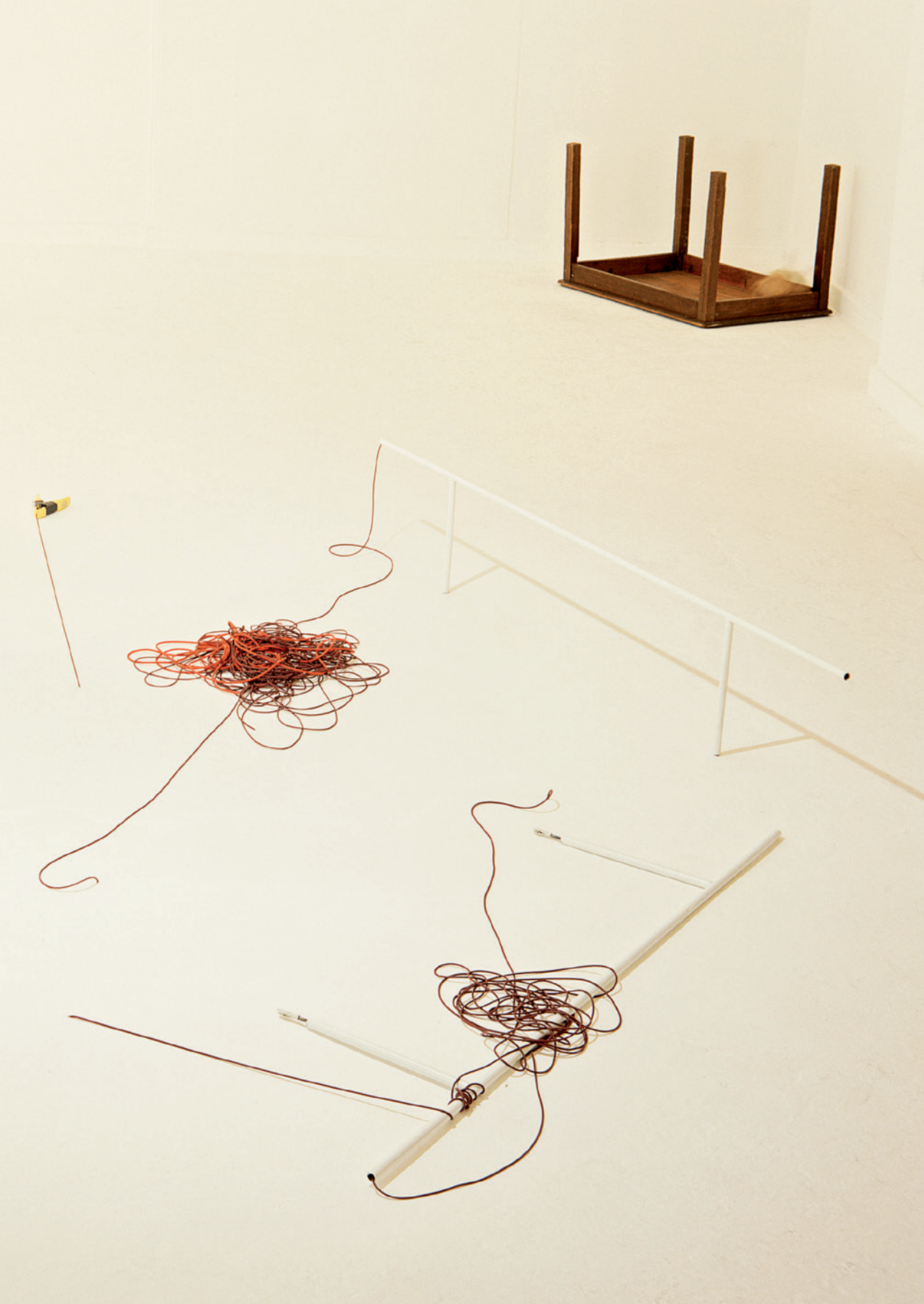
Soledad [Solidão], c. 1996



Reposa [Repousa], c. 1996 *Sueña* [Sonhe], c. 1996

lucia nogueira 33bienal/sp





mischief
1995





**as palavras
e as coisas
de lucia nogueira**

jacopo crivelli visconti

...

1992





needle
1995



A crow
has settled on a bare branch –
autumn evening
Matsuo Bashō, 1680

Assim como acontece em um poema, quanto menor o número de elementos que compõem uma instalação ou qualquer outra obra de arte, maior será o grau de atenção que ela demanda do observador para ser entendida, principalmente se, na composição dessa obra, o artista tiver utilizado elementos que foram retirados do cotidiano e ressignificados a partir da inserção no contexto simbolicamente carregado do *cubo branco*.

Nesse novo contexto, os objetos continuam sendo o que eram, e ao mesmo tempo passam a ser algo ontologicamente distintos. Para quem consegue perceber essa transformação, a mudança é decisiva, quase mística, próxima da que descreve Giorgio Agamben (1942-), citando Walter Benjamin (1892-1940):

Entre os chassidim se conta uma estória sobre o mundo que vem, que diz: lá tudo será exatamente como é aqui. Como agora é o nosso quarto, assim será no mundo que vem; onde agora dorme o nosso filho, lá dormirá também no outro mundo. E aquilo que vestimos neste mundo, o vestiremos também lá. Tudo será como é agora, só que um pouco diferente.¹

O uso de elementos prosaicos, por outro lado, faz com que a obra corra o risco de passar despercebida, ou de não ser compreendida. A concisão e a banalidade estéticas se combinam, nesse sentido, para criar uma tensão extremamente particular, o que mantém o trabalho constantemente no “fio da navalha”, ou seja, à beira do abismo da incompreensão. É nesse âmbito que acontece a obra de Lucia Nogueira (1950-1998).

¹ Agamben, *A comunidade que vem*, trad. Claudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013, p.51.

full stop
1993



Full Stop [Ponto final] (1993), por exemplo, é uma escultura feita de um carretel industrial, de madeira, e de um poste de ferro, de secção quadrada. O poste é baixo, sua altura pouco maior que a do carretel, e sua estabilidade é garantida por uma base, também quadrada, mais larga do que o próprio poste. O carretel está apoiado em seus dois lados de diâmetro maior, ficando por assim dizer numa posição vertical, num estado de movimento latente, não fosse o poste que, encostado contra o cilindro menor, central, o mantém em *full stop* [completamente parado]. No entanto, o elemento decisivo para a compreensão dessa obra é outro: *full stop*, no inglês britânico que Lucia Nogueira usou, de maneira densa e perfeitamente consciente (isto é, nunca inconsciente ou “natural”, como acontece com as línguas maternas), ao longo de toda a sua trajetória artística, é o equivalente do que, em português, é o ponto final (.). A escultura, então, é também, ou antes de mais nada, um trocadilho. Essa pequena descrição de *Full Stop* revela que nada que diga respeito às esculturas e instalações de Lucia Nogueira deveria ser considerado acessório ou acidental, principalmente a sutil ou também latente ironia – nunca totalmente explicitada – que as caracteriza. Para entender essa ironia, é importante lembrar que, para a artista, uma das qualidades que melhor definem sua obra é a tensão: “uma tensão que você não sabe onde começa e onde acaba”.² Há tensão entre as formas (ora rigidamente geométricas, ora impostas a materiais moles pelo suporte ao qual se moldam), entre os materiais (ora sólidos e comuns, ora etéreos, nebulosos, quase incompreensíveis), entre os objetos (ora apropriados do cotidiano mais prosaico, ora totalmente surreais), entre os títulos (os descritivos, os divertidos, os contraditórios, os ambíguos, os ausentes). A ironia, como se sabe, revela algo ao afirmar seu oposto, e nesse sentido ela também surge de uma tensão constante, do choque entre a negação e a afirmação e, principalmente, da possibilidade mais ou menos remota de que o que está sendo afirmado para sugerir seu oposto seja entendido em seu sentido literal, transformando

2 William Furlong, *Audio and Arts*, volume 12, número 1, lado B, aproximadamente 2'40" (“a tension that you don't know where it starts and where it ends”). Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/audio-arts/volume-12/number-1>>, acesso em: 20 jan. 2018.

o que seria uma ironia numa incompreensão. É desse risco que nasce a tensão fundamental das obras de Lucia Nogueira, suspensas entre a ironia de serem contradições nos termos e o perigo de se tornarem, na ausência de uma interpretação à sua altura, meras justaposições de objetos e materiais.

“No seu estúdio, que se tinha entretanto mudado para Bermondsey, a sul do Tâmesa, Lucia Nogueira deixou uma grande quantidade de obras cujo estatuto continua por determinar.”³ Objetos, obras ou material em estado bruto? Até quando se trata de obras acabadas, pode ser difícil diferenciar a natureza e classificar cada coisa no universo da artista. Na obra *Sem título* (1997), duas listas rabiscadas de maneira aparentemente improvisada em placas de ardósia dão uma ideia bastante clara dessa dificuldade. A primeira placa traz, entre outros elementos: “Estilingue, Bola, Lâmpada, *Boxing Ring*, *Shutters*, Sapato, Vidro c/ sangue, Meia, Dente”; na segunda aparecem: “Morcego num tronco de árvore, *Red dots*, Casa sem teto, *Black Board* c/ moldura dourada, Jogo feito com pacotes vazios”. É difícil imaginar uma maneira mais imediata de transmitir a convivência tensa dos elementos, o choque entre os idiomas e as imagens que cada palavra ou ideia carrega. Tal construção nos leva ao mesmo tempo para o surrealismo da mesa de dissecação de Lautréamont (1846-1870) (o sapato, os pontos vermelhos, a moldura dourada), para o universo infantil (o estilingue, a bola, a casa sem teto, o jogo feito com pacotes vazios), ou para um filme de terror (o vidro com sangue, o morcego no tronco da árvore, o dente), para citar apenas algumas das direções possíveis. A sensação de que é impossível extrair um sentido unívoco da justaposição de objetos ou fragmentos distintos, aparentemente inconciliáveis, é muito frequente em quem se depara com o trabalho de Lucia Nogueira, sobretudo porque cada um dos elementos, individualmente, é bastante sugestivo. A própria artista, ao descrever a instalação realizada na galeria Chisenhale, em Londres em 1990, evidencia como tudo nela parece levar a nada e como no final tudo é

3 Adrian Searle, *Sem isto sem aquilo*. Porto: Fundação de Serralves, 2007, p.20.

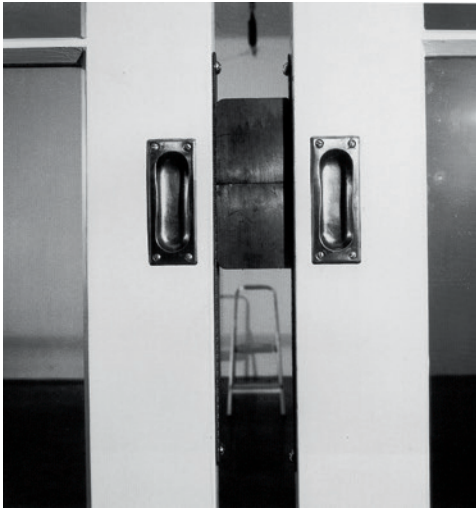
ESTILINGUE
BOLA
LAMPADA
BOXING RING
SHUTTERS
3D YELLOW BALLS
ICE RINK
DRESS ED IN RED
ARM FIGHT
SAPATO
VIDEOS C/ SANGUE
meia
LIGHT BOX
Dente

Fotografar c/ tel. mo.
Morcegos mui
tuos de arvore
Red dots
Corra sem foto
Black Band c/
modeling de arvore
Jogo fado c/ pacotes
Vozes
Cabelos c/ sacos
ESPRESSO entre o
chao
Lustre deitado mui
tapetes de floradas.

um círculo, “um círculo vicioso”.⁴ Nessa descrição, significativamente, o verbo que ela mais usa é “to suggest”: “a caixa sugere um recipiente para carregar coisas, a bolsa sugere o líquido”, tudo sugere algo diferente, mas que, afinal, percebemos não estar ali. De certa forma, ao sugerir algo distinto do que está sendo efetivamente mostrado, o trabalho opera no campo da metáfora, ou seja, quase um campo ampliado da ironia, se pensarmos que entre a metáfora e a ironia a distância é mínima. A ironia revela algo ao afirmar o seu oposto, enquanto a metáfora revela algo ao falar de outra coisa, sem, contudo, limitar-se a uma relação tão unívoca como a de oposição.

Pensando na relação entre cheio e vazio, ou entre presença e ausência, é interessante observar a frequência com que a artista utiliza, em suas esculturas e instalações, objetos como caixas, embalagens, armários, tubos, canos, fios e outros itens que podem conter, conectar ou transportar, ligar espaços diferentes, transmitir sinais ou energia. A dinâmica é, com grande frequência, entre o que está dentro e o que está fora, ou, mais precisamente, entre o que está incluído e o que fica excluído mas que mesmo assim é essencial para o equilíbrio ou o funcionamento do todo. Um dos exemplos mais claros, nesse sentido, é a instalação *Blink* [Piscar] (1996), que consiste num cabo de aço esticado rente ao teto da galeria Eugen Lendl, em Graz, na Áustria. O cabo de aço, do qual pendem duas roldanas, atravessa o espaço coligando duas salas adjacentes que são separadas por portas corrediças de vidro, entreabertas apenas o suficiente para que o cabo possa passar. Debaixo do cabo, em cada uma das salas, há uma escada de aço que “sugere” a possibilidade de subir e chegar a tocar na roldana (mas, para fazer o quê com ela?), e que por outro lado é baixa demais para permitir qualquer ação. Como se vê, tudo é mais uma vez cuidadosamente construído para criar expectativas e frustrá-las: a escada baixa demais; as portas fechadas, mas que deixam passar o cabo (e o olhar) de uma sala para a outra; as roldanas sem um uso definido. Outro trabalho, de certa maneira complementar a esse, é a pequena escultura *Sem título* (1995), composta por um

4 William Furlong, op. cit., 3’40”.



swing
1995



suporte de metal preso à parede, no qual se apoia um cubo de madeira pintado de amarelo. Sobre esse cubo está um balão de fundo chato usado em experimentos de química. Dentro do balão há uma presilha de plástico vazia, apesar de haver sido evidentemente colocada ali para sustentar algo no interior assepticamente protetivo do balão. Trata-se de uma composição extremamente elegante, quase etérea, e ao mesmo tempo paradoxal como poderia ser uma pintura surrealista de Giorgio Morandi (1890-1964) (se é que algo assim é concebível): o cubo amarelo separa o balão do mundo, o balão protege a presilha e o que ela apresenta ou oferece... mas não tem nada. Como em várias das obras de Lucia Nogueira, o que o trabalho atinge é um anticlímax, descobrimos de repente que assistimos a uma cuidadosa orquestração do nada. A criação do nada, desse vazio que a artista instala exatamente no centro do seu trabalho está longe de ser casual ou acidental: “Às vezes penso que minha obra trata apenas de hiatos”;⁵ diz ela. O hiato como signo que define a poética da artista é interessante porque indica um intervalo. Em âmbito linguístico, o hiato designa a pausa quase imperceptível na pronúncia de vogais contíguas, mas que pertencem a sílabas diferentes e demandam, portanto, uma pausa. Um corte.⁶

O haikai, ou *haiku*, é uma forma de poesia japonesa que se caracteriza por ser curta e, geralmente, inspirada por uma observação aparentemente ingênua da beleza simples da natureza. Inicialmente o haikai constituía a primeira estrofe de um poema maior (*renga*) e, a partir do século XVII, começou a ganhar vida autônoma, principalmente graças ao mestre Matsuo Bashō (1644-1694). As traduções começaram a circular no início do século XX e, no Ocidente, acabaram consolidando uma forma levemente distinta do original japonês, composta por três versos, respectivamente de cinco, sete e cinco sílabas. Uma das características essenciais do haikai é a sua extrema

5 “I sometimes think that my work is all about gaps”, Furlong, op. cit., 17’15”.

6 Em Furlong, op. cit., aproximadamente 17’-18’30”, a artista fala bastante de como o elemento central do seu trabalho é análogo a um corte que acontece na rotina da cotidianidade.



sem título

1995

pause
1992



hiato
1990



sinteticidade,⁷ o que por si já justificaria uma aproximação com a obra de Lucia Nogueira, que, apesar de ser essencialmente orgânica, é extremamente econômica na quantidade de materiais e até de ideias utilizados em cada trabalho: nada sobra. Mas o elemento do haikai que mais o torna pertinente numa leitura do trabalho da artista é o *kireji*, frequentemente traduzido como “palavra de corte”: trata-se de um vocábulo que pode ter função levemente distinta se colocado no começo, no meio ou no fim do poema, mas que aponta sempre uma quebra, uma mudança de atmosfera quase imperceptível e, contudo, essencial. Independentemente da função específica que desempenha num poema, o *kireji* é praticamente intraduzível nas línguas ocidentais, o que faz com que seja, geralmente, dissolvido em outras palavras da frase, transformado, por exemplo, em interjeição ou sinal de pontuação. Invisível e, contudo, fundamental para o ritmo, o equilíbrio e, em última instância, para a compreensão do poema, o *kireji* é análogo ao *algo* que, na obra de Lucia Nogueira, desloca tudo quase que imperceptivelmente, mas o suficiente para que as coisas deixem de fazer sentido de acordo com uma lógica convencional, ainda que mantenham a aparência do cotidiano. Em *Anchor* [Âncora] (1992), por exemplo, um velho armário de metal está num canto, aparentemente abandonado e esquecido. A porta do armário está fechada, mas preso nela, saindo para fora, há um tufo de pelos pretos. Estamos, evidentemente, num âmbito completamente distinto do de um haikai, mas, apesar disso, algumas características da obra permitem uma leitura análoga: a escultura também se constrói por versos, ou elementos, que se justapõem e se complementam, criando um contraponto que se cristaliza num objeto ou elemento que funciona exatamente como um *kireji*, isto é, introduzindo uma ruptura ou um corte na narrativa criada. É o que faz o tufo de pelos em *Anchor* ou as gavetas e as portas de armários entreabertas, recorrentes em sua obra, por onde se pode vislumbrar esse *algo* que não conseguimos decifrar totalmente, ao ponto de não entendermos a razão de

7 Na tradição artística ocidental, principalmente ao longo do século XX, a ideia de “sinteticidade” é geralmente associada ao construtivismo, concretismo e minimalismo, movimentos pautados por uma geometria bastante rígida e precisa.

anchor
1992





monosyllable

1993

without this without that

1993

dilemma

1992

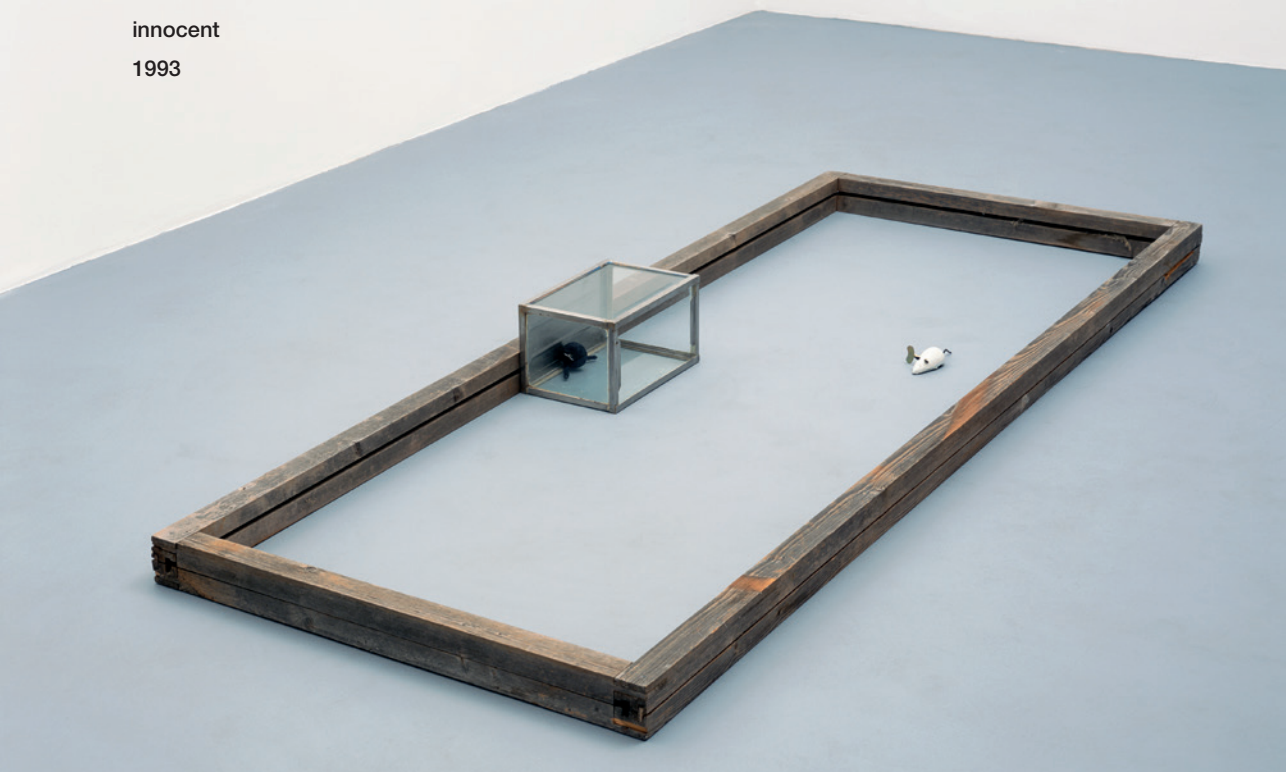


sua presença, como em *Monosyllable* [Monossílabo] (1993), ou *Whitout This Without That* [Sem isso, sem aquilo] (1993), ambos compostos por armários de madeira entreabertos, de onde saem objetos diferentes do que esperaríamos ver.

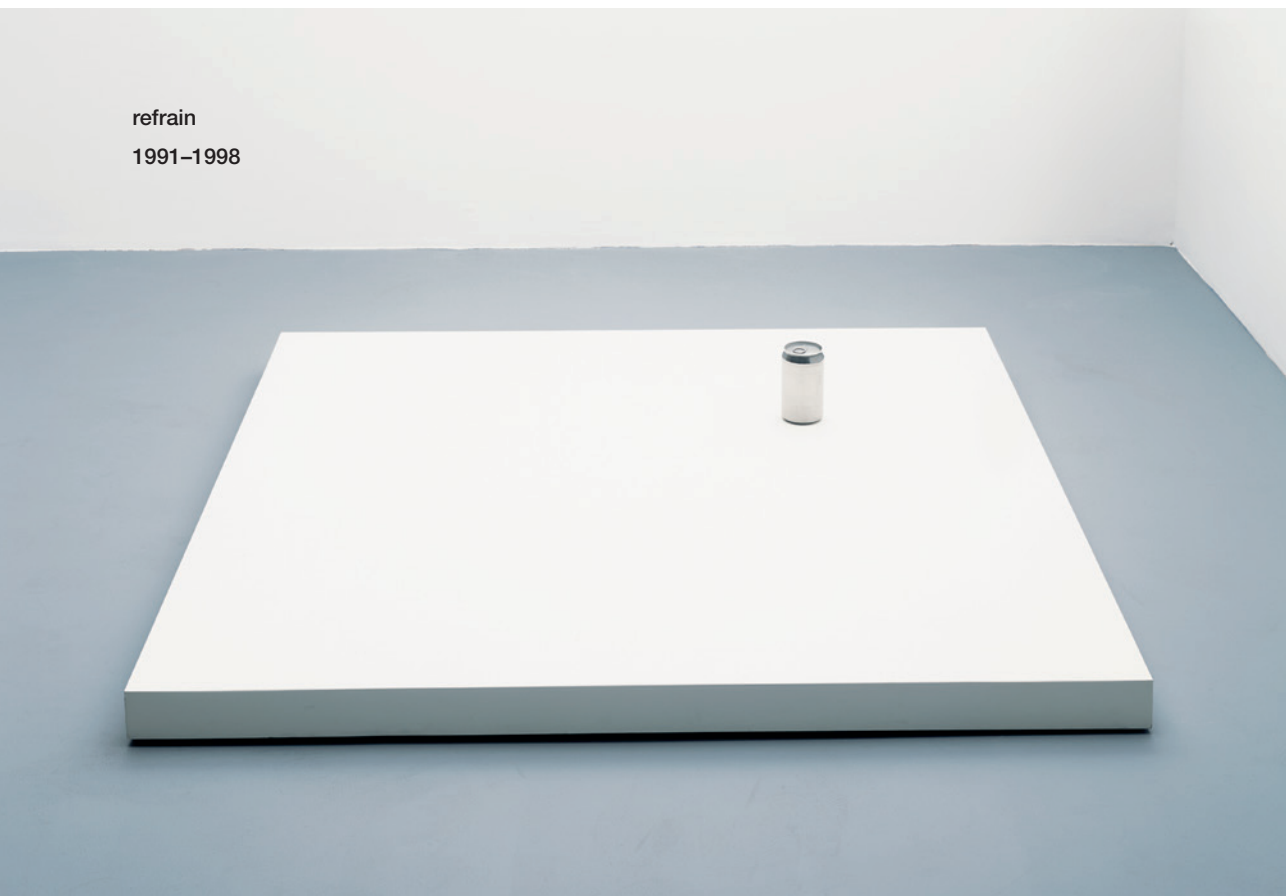
Apesar de ter deixado algumas esculturas e quase a totalidade dos seus desenhos sem título, as instalações e várias esculturas de Lucia Nogueira possuem títulos extremamente densos. Em um primeiro momento, esses títulos parecem iluminar algo de uma hipotética narrativa do trabalho, mas acabam, no final das contas, tornando a interpretação mais ambígua. Títulos como *Innocent* [Inocente] (1993), *Dilemma* [Dilema] (1992) ou *Mischief* [Prejuízo] (1995), por exemplo, sugerem a ideia de um crime e seu julgado, o que as obras em si corroboram apenas parcialmente. Em outros casos, mais do que a uma obra específica, o título parece referir-se a uma condição existencial, ou ao conjunto do trabalho da artista e à sua poética: *Pause* [Pausa] (1990), *Hiato* (1990), *Refrain* [Refrão] (1991-1998), ou ainda aludir à importância da linguagem nesse universo: *Apostrophe* [Apóstrofe], ... (1992), *Monosyllable* [Monossílabo] (1993), *Full Stop* [Ponto final] (1993), *Monologue* [Monólogo] (1995). De fato, o papel dos títulos parece ser metonímico daquele que a linguagem, de uma maneira mais ampla, desempenha na obra da artista. Nesse sentido, é revelador notar como a maioria dos críticos que escreveram sobre seu trabalho acabou por descrever minuciosamente uma ou outra obra, talvez buscando transmitir inconscientemente a equivalência entre *coisas* e *palavras* na poética da artista.⁸ O papel dos nomes na economia do trabalho não é secundário: a justaposição cuidadosa de objetos não deixa de ser também uma justaposição de palavras, no sentido de que cada elemento escolhido pela artista tem a potência que as palavras – mesmo aquelas usadas correntemente no cotidiano – adquirem ao adentrar um texto poético. Sem dúvida, essas considerações devem ser relacionadas com o dado biográfico de alguém que não usava as palavras, como dizíamos

8 Um dos textos mais interessantes, sob essa perspectiva, é o de Michael Archer (1954-), publicado na revista *Artforum*, v.34, n.3, 1995 (p.102). Esse texto traz uma meticulosa descrição de alguns dos trabalhos de Lucia Nogueira expostos na galeria Anthony Reynolds.

innocent
1993



refrain
1991–1998



sem título

1989



sem título
1995



smoke
1996



antes, de maneira gratuita ou inconsciente. Lucia Nogueira mudou-se para a Inglaterra antes de vir a ser artista, o que fez com que as condições de estrangeira e de artista se tornassem de certa forma quase sinônimas em sua prática. Para ela, morar num contexto distinto daquele onde tinha crescido requeria “estar constantemente alerta, não poder relaxar nunca [...]: se você não está na sua casa, pode sempre acontecer algo novo, e você tem que saber como lidar com isso”.⁹ O aspecto mais fascinante dessa descrição é que, apesar de totalmente autobiográfica, poderia ser entendida também como uma declaração de intenções, se aplicada ao estado de atenção constante e aguçado que a artista parece demandar do seu público, solicitado a notar os mínimos e aparentemente mais insignificantes detalhes, numa tensão que ela define, na mesma frase, como “prazerosa”, porque te leva a “pensar o tempo todo”.¹⁰

Essa maneira de se colocar em relação ao mundo como uma “estrangeira” revela uma das chaves mais férteis para o entendimento do trabalho de Lucia Nogueira, algo indissoluvelmente ligado à ideia do não pertencimento a um âmbito ou a um lugar. É por isso, mais do que pelo fato de não ter tido uma formação artística convencional ou acadêmica, que seu trabalho não pode ser facilmente reconduzido a qualquer escola, movimento ou contexto geográfico. A prática de terminar suas obras, frequentemente, no espaço expositivo e o estatuto em constante processo de (in)definição das coisas em seu ateliê também podem responder a esse mesmo desejo de viajar leve, carregando apenas o mínimo indispensável para a realização de uma obra que se mantém, como dizíamos antes, extremamente econômica. Por outro lado, tal *modus operandi* faz com que, estrangeira em qualquer lugar, sua obra esteja perfeitamente “à vontade” em qualquer contexto. Quando ocupados pelas obras de Lucia Nogueira, a galeria, o museu ou qualquer outro espaço expositivo parecem renunciar às suas características essenciais: “o ‘cubo branco’ não é apenas o local de apresentação ou um pano de fundo afirmativo para

9 Tradução livre de Furlong, op. cit., 19’10”-20’05”.

10 Ibid., 20’20”.

uma determinada técnica expográfica, mas é ele próprio parte da instalação, quase como a moldura de um quadro, dobrada em três dimensões”.¹¹ O papel, o significado e a pertinência da moldura a partir do modernismo são assuntos bastante complexos, mas o que é inegável é que a moldura toca, envolve e protege a obra, e é nesse sentido que se torna instigante pensar que o *cuvo branco*, ou, para além dele, o mundo, toca, envolve e protege a obra de Lucia Nogueira, acolhendo-a docemente, sem restrições, sem questionamentos e sem segundas intenções, como deve ser quando quem havia partido volta, finalmente, para casa.

11 “The ‘white cube’ is not just the location of the presentation or the affirmative backdrop for a historical presentation technique, but is itself a part of the installation, almost like a picture frame, folded into three dimensions.” Rainer Fuchs, *Paradox as Plausible Logic: Notes on an Exhibition of Lucia Nogueira*. Catálogo da exposição na galeria Eugen Lendl, 1996 (páginas não numeradas).

no time for commas

1993



step

1995





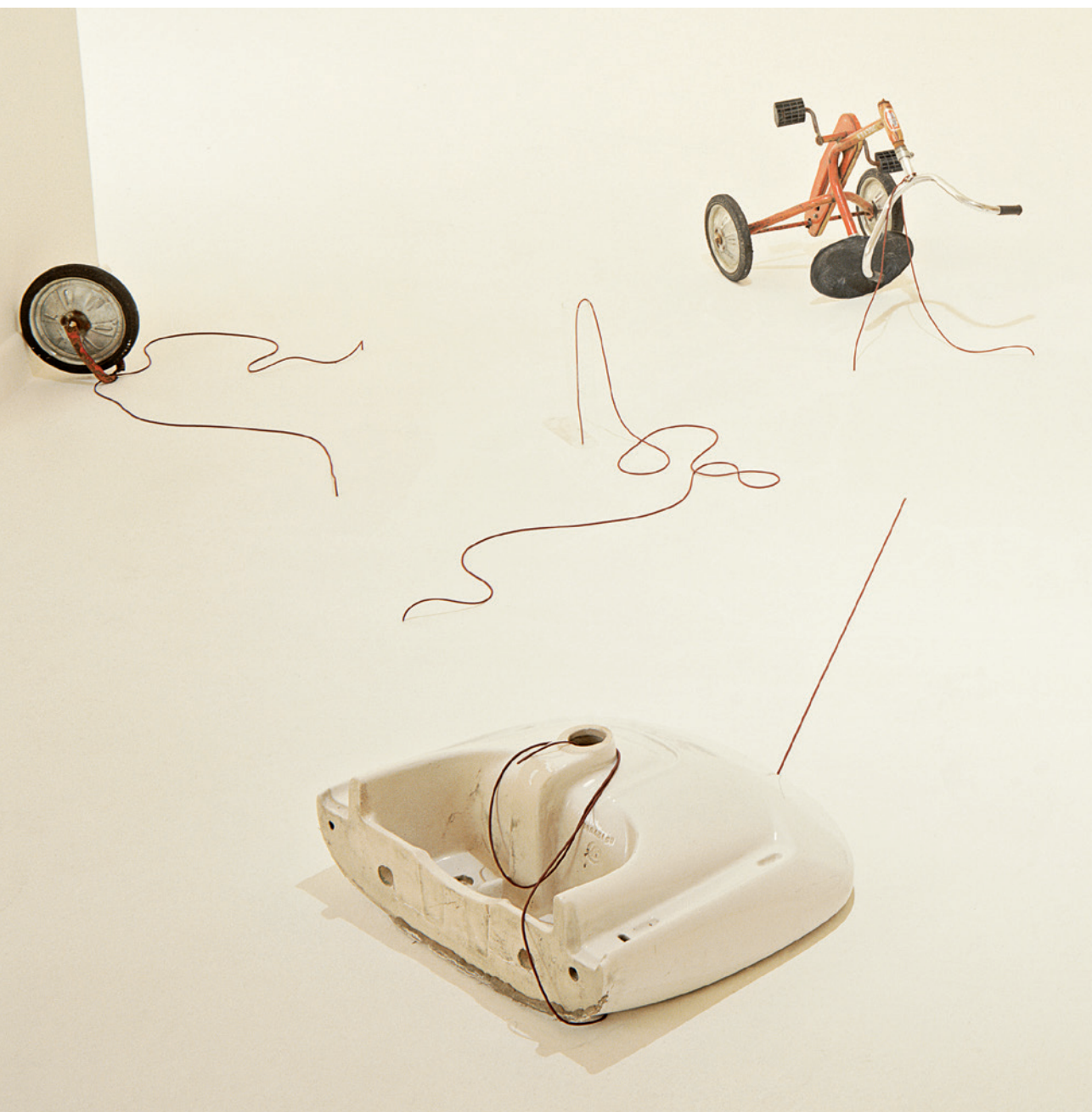
store
1992

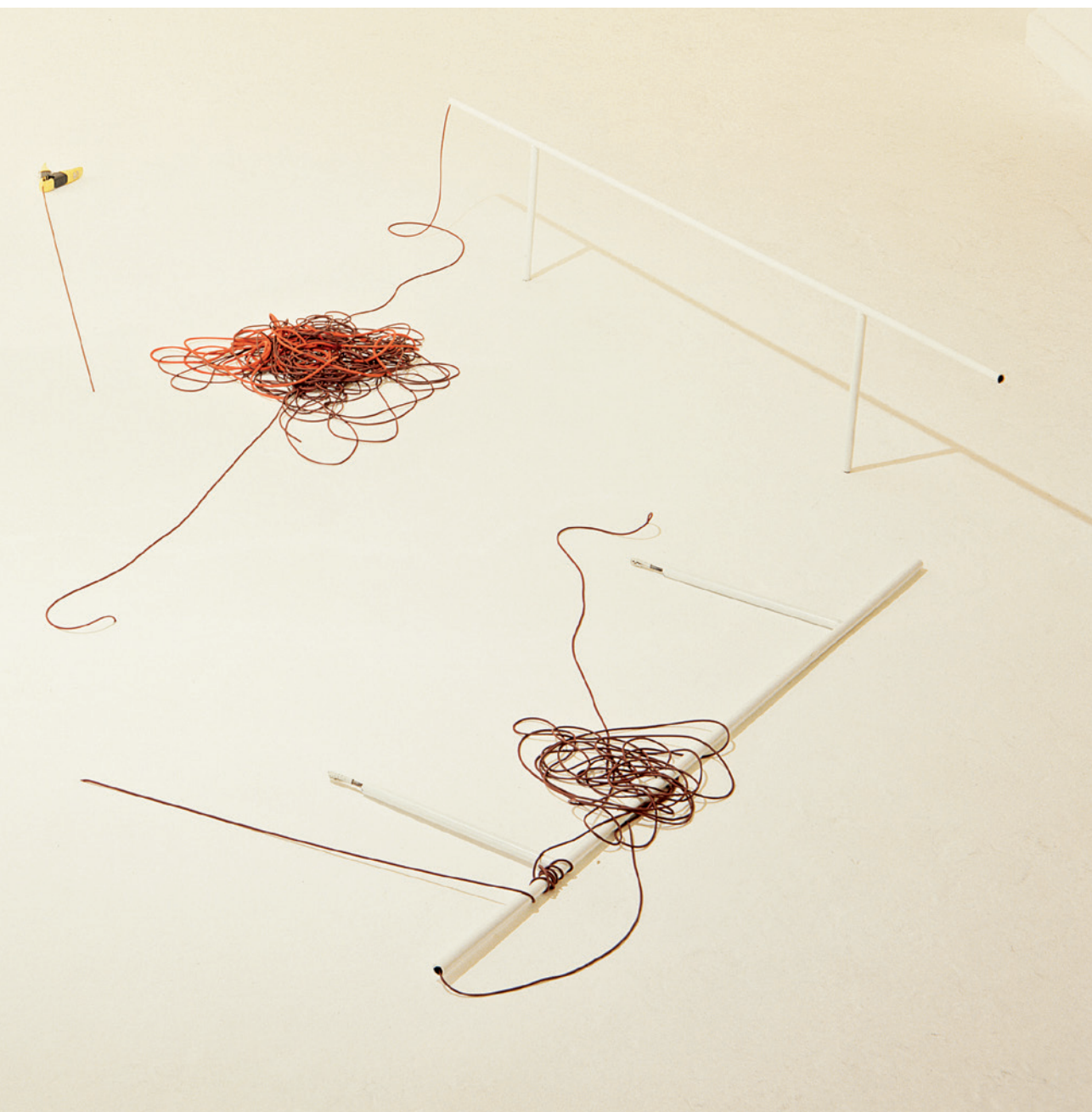


at will and the other
1989

ends without end

1993





luiza crosman 33bienal/sp

Esta publicação é parte da pesquisa *Notas em ficções institucionais e algumas hipóteses a serem desenvolvidas na prática — INDEX 1/3 NÁUSEA* e foi escrita na ocasião do projeto TRAMA para a 33ª Bienal de São Paulo.

UM ESBOÇO DE FEITIÇO: COMO E POR QUE ESPECULAR NOVAS DINÂMICAS INSTITUCIONAIS

meter =
distance light
travels in a
vacuum in
 $1/299\,792\,458$ sec.



its seen as a platform

it feels like a trap

O ESPAÇO DE ARTE COMO MANIFESTAÇÃO DE UMA MEGAESTRUTURA

Há muito mais no sistema de Arte Contemporânea do que apenas arte. Processos e dispositivos de produção, financiamento, circulação, sociais e de comunicação estão presentes e dão forma a este sistema, por meio de uma megaestrutura composta pela conexão de várias infraestruturas técnicas e sociais (urbana, educacional, computacional, legislativa, afetiva). Esta megaestrutura, portanto, se estende das relações familiares e de amizade às alfândegas e zonas francas, passando por padronizações de treinamento (formal e informal), computadores pessoais e subsídios econômicos. Logo, ela define continuamente as condições de possibilidade do sistema de arte, cujo desenho é flexível, tanto em escala local quanto global.

Por sua vez, o sistema de arte, por meio de sua economia moral, é, em si, um vetor proeminente nas políticas desta megaestrutura, constantemente instrumentalizado para modificar as infraestruturas que a compõem, quase sempre em prol de objetivos capitalistas ou liberais. Em outras palavras, o sistema de arte, na versão neoliberal — como um regime produtivo de trabalho desregulado e precário, com uma economia informal e outra de investimento, altamente financializado, instituições funcionando como instrumento no deslocamento de minorias e de prestígio geopolítico e, sobretudo, com a constante disseminação de subjetividades altamente individualizadas, competitivas e opressoras —, funciona como um agente central, ainda que dissimulado, da versão contemporânea do capitalismo.

Uso o termo megaestrutura aqui como o teórico do design Benjamin Bratton o define, ou seja, a maneira pela qual os processos extrativos, produtivos e de circulação de dispositivos de computação formam uma infraestrutura de escala planetária — portanto, uma megaestrutura — de caráter accidental (a conexão entre minas, refinarias, terminais, portos, navios, fábricas, servidores, computadores pessoais, telefone celulares, satélites). Esta megaestrutura accidental reordena formas e parâmetros dos modos de governança, tornando-se tanto meio quanto ferramenta de soberanias locais e globais.

No caso, porém, uso esta imagem como forma de pensar a distribuição de recursos, dispositivos e processos no campo da arte, e como essa distribuição se relaciona com o sistema atual. Neste esquema, o espaço de arte — suas características físicas, administrativas e conceituais — torna-se uma das manifestações físicas da megaestrutura, ao mesmo tempo produzindo e sendo produzido pelas condições de possibilidade locais e globais.

Se todos os espaços, independentemente de variações conceituais ou de escala, são manifestações da megaestrutura e de seu relacionamento com o sistema, torna-se evidente que são os aspectos infraestruturais e administrativos que possuem, de fato, vantagem nas transformações do plano sistêmico. A distribuição assimétrica de qualquer um desses recursos gera um impacto direto na rede de transferência entre capital financeiro, cultural e social — e, portanto, também no que concerne aos aspectos narrativo e histórico —, possibilitando ou restringindo, ou seja, modulando, a capacidade de ação em larga escala dentro do contexto. Dissociar Arte Contemporânea e neoliberalismo, portanto, exige um espírito de mudança epistêmico, estético, infraestrutural e administrativo.

A complexidade inerente aos componentes e à totalidade da megaestrutura desafia nossos processos cognitivos. Por isso, para reconhecê-la e atuar nela, é necessário enxergar o sistema de arte a partir de pontos de vista múltiplos. Ou seja, como artista, curador, público, educador, governante, técnico, administrador. A megaestrutura traz com ela uma náusea constante. Porém, reconhecê-la e também se familiarizar com ela, oferece vantagens estratégicas para qualquer projeto que busque uma transformação crítica do sistema. Possibilita, por exemplo, o início de responsabilização sistêmica, pelas ações violentas e de ruptura que são a base de muitas de nossas instituições — como processos de gentrificação, colonização e precarização do trabalho. Possibilita, também, multiplicar e experimentar outros formatos de espaços de arte, de forma a assegurar uma democracia espacial nas cidades, frente à concepção de espaços cada vez mais disputados como commodities. Encontrar, portanto, alternativas para os atuais formatos e conceitos de flexibilidade — temporário, pop-up, “ocupação como evento”. Cada vez mais populares, essas denominações nos dizem que o espaço urbano não é nosso para desenvolver ao

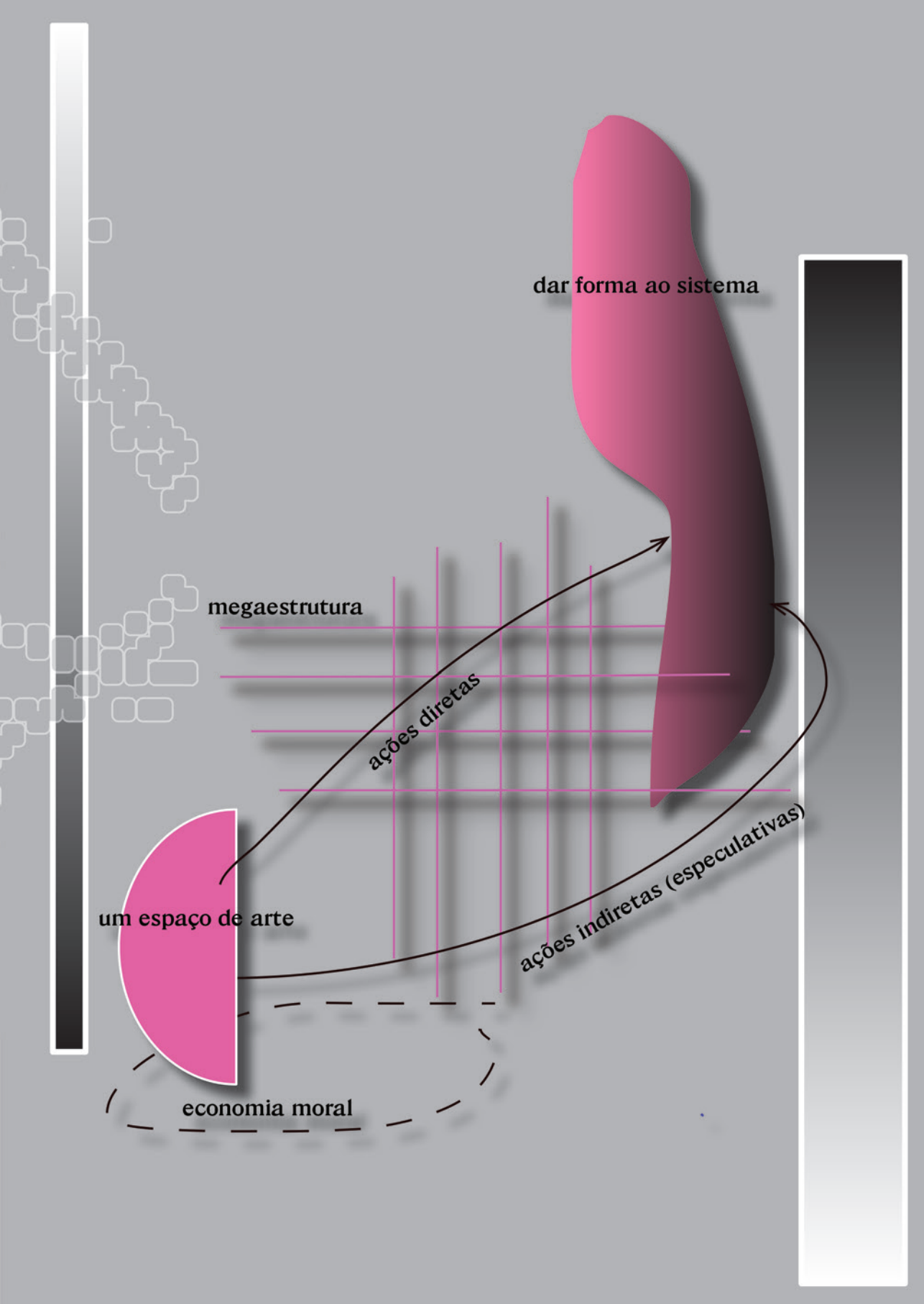
longo do tempo; e, embora se apresentem como atos de resistência, na realidade esses formatos agem apenas como reações coagidas à agenda neoliberal, sem apresentar alternativas de fato. Não se trata só de mudar o mundo através da arte, mas também de mudar o mundo da arte.

ESTRATÉGIA

Para dissociar a Arte Contemporânea da agenda neoliberal, a realização de gestos através de objetos de arte não é o suficiente. A ideia do artista como um sujeito dotado de poder individual de ação crítica na estrutura institucional é falha e irresponsável. Em seu lugar, proponho a necessidade de pensar e agir estrategicamente e de forma coletiva e colaborativa, em um plano sistêmico, focado em abolir opressões de classe, raça e gênero, e a precarização do trabalho — para além do simbólico. A criação de mundo de que precisamos no momento é de nosso mundo, aqui e agora.

Estratégia, aqui, é pensada como uma série de coordenadas teóricas e práticas que são projetadas, de forma recursiva, através de mudanças de perspectiva e intervenções especulativas. É também uma permissão para agir além do específico ou localizado — ou seja, de modo extensivo e amplo. As questões a rever, afinal, são extensivas e amplas. A proposta é reformular a capacidade de ação dos espaços e organizações de arte para que consigam mediar a criação de uma cultura e uma economia moral novas para a Arte Contemporânea. Segundo o curador e escritor Tirdad Zolghadr, uma economia moral é, resumidamente, a produção, disseminação e uso, no espaço social, de emoções, valores, normas e obrigações que caracterizam determinado grupo ou momento histórico. No sistema de Arte Contemporânea, diz respeito à distribuição, produção e demanda de uma cultura associada à não-identificação com o poder, à ambiguidade e à indeterminação (liberdade de interpretação) das obras e discursos, e à sua virtude crítica. Características que, por exemplo, dão forma a seu capital simbólico e ofuscam o modo como o seu capital financeiro é distribuído.

As coordenadas apresentadas aqui são coexistentes, complementares (mesmo que com efeitos contraditórios) e agem por ramificações potenciais que se atualizam ao



produzir sentido em conjunto. Não se trata necessariamente de saber a resposta certa, mas saber prover alternativas, diversas e contínuas, para condições que estão em movimento — um movimento cada vez mais acelerado e imprevisto. E, portanto, exercitar o rigor também na projeção de suas consequências políticas e efeitos técnico-sociais. Ao elaborar o sistema como ele poderia ser, conceber possíveis outros, outros, outros, com efeitos e diferenças determinadas, em vez de um outro vago e difuso.

DA CRÍTICA INSTITUCIONAL À ESPECULAÇÃO DE DINÂMICAS INSTITUCIONAIS

Se supostamente “somos o sistema”, por que continua tão difícil realizar mudanças e reorientar as relações de poder no sistema de arte? Em sua narrativa histórica, artistas e obras de crítica institucional romperam paradigmas ao expor o funcionamento e as problemáticas do sistema de arte e de suas instituições, mas ainda há pouco espaço ou ações voltadas a implementar, de forma concreta, mudanças críticas nas operações da megaestrutura da Arte Contemporânea. Basta ver as poucas mudanças que, de fato, ocorreram de lá para cá.

A contínua atividade deste legado, embora ainda exerça o papel de conscientizar sobre uma série de questões do sistema de arte, não possui capacidade de ação suficiente, pois se baseia sobretudo em atitudes individuais e simbólicas.

De certa forma, a crítica institucional tornou-se o próprio *modus operandi* das instituições. O sistema atual se reproduz e se expande independentemente das representações e análises críticas produzidas pelo discurso artístico e pelas obras de arte. A crítica institucional assume, então, a função de fazer uma espécie de mea-culpa em relação aos processos de opressão cultural, social ou política inscritos no próprio funcionamento das instituições; assim, é constantemente recuperada e até mesmo desejada como ato simbólico pelo sistema hegemônico. No sistema de Arte Contemporânea, é importante soar subversivo ou autorreflexivo. Assim, as instituições apontam o dedo para si mesmas e o sistema segue igual.

Para qualquer projeto motivado pelo desejo de transformação, é necessário atingir uma capacidade de ação

sistêmica, ou ainda uma agência sistêmica. Agência sistêmica, conceito proposto pela autora Victoria Ivanova, é um parâmetro para avaliar a maneira pela qual projetos diversos ganham tração no mundo pós-contemporâneo, cujos modos de governança e infraestruturas técnico-sociais são cada vez mais complexos. A ecologia pós-contemporânea é subscrita pela reorientação da própria lógica do tempo — passado, presente e futuro já não obedecem a um sentido linear, e o futuro muitas vezes age como o principal vetor de ordenação do presente. Logo, o conceito de agência sistêmica propõe operar o presente por fora de si mesmo, através do futuro, agindo de forma especulativa. A proposta de agir por meio de uma agência sistêmica demonstra, portanto, o posicionamento estratégico que espaços e organizações de arte — a esfera coletiva e infraestrutural — possuem nessa paisagem.

Para a contínua relevância da crítica institucional será preciso engajar a crítica em uma intervenção afirmativa e não apenas promover gestos de desvelamento, questionamento ou escancarar as fundações das instituições em seus paradoxos. Tornar a crítica institucional um tipo de especulação institucional capaz de promover outras dinâmicas institucionais no agora.

O ESPAÇO DE ARTE COMO ESTRATÉGIA

Na coexistência das vias micropolíticas, mas sem temer o macro e os vetores de especulação em larga escala, a proposta aqui é reorientar o sistema desde o meio — metade, mediação e ambiente — a partir de uma grandeza da qual é possível fazer frente às problemáticas complexas que engendram o neoliberalismo.

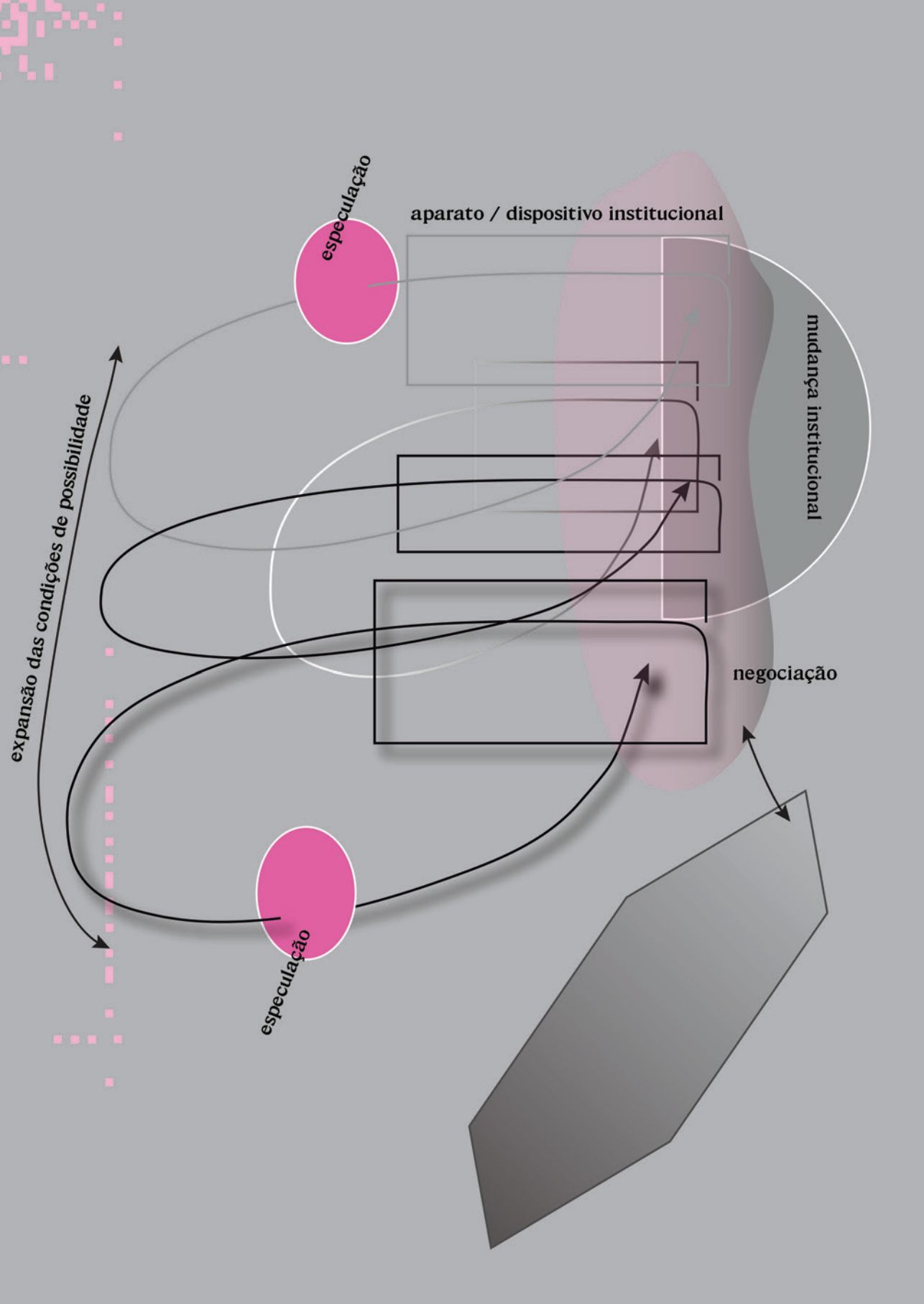
Se o espaço de arte é uma manifestação da megaestrutura, ou seja, um conjunto específico de condições de possibilidade atualizadas e moduladas de acordo com o sistema operante, a descrição da gradação dessas condições de possibilidade dá forma a uma visão mais completa e dinâmica ao que de fato é representado pelos espaços de arte em nossos bairros, cidades, países, mundo. Torna visível como, e em quais direções, se dá o processo recursivo pelo qual a megaestrutura orienta e produz o sistema; e, em contrapartida, a forma como o sistema produz e modifica essa megaestrutura. Esse é o primeiro passo

para reconhecer as modulações possíveis dos recursos presentes nos espaços de arte e capacitá-los a mediar a transformação do contexto artístico em um ambiente mais equilibrado. Onde é possível e desejável, por exemplo, agir em rede; qual tipo de rede formar; como os espaços com maior gradiente de recursos podem redistribuí-los para espaços com menos; como garantir vantagem frente a políticas públicas ou privadas; que uso fazer das tecnologias disponíveis.

Os termos *espaços* e *organizações* designam, aqui, uma diversidade de escalas e formatos, de museus e grandes instituições a espaços independentes. A denominação generalista é uma decisão estratégica. As coordenadas a investigar e reestruturar independem de especificidades localizadas. Ao ter caráter sistêmico, as proposições se tornam, inevitavelmente, pontos de encontro entre espaços e organizações múltiplos e diversos, na busca por conquistas comuns. Até porque, quando se trata de Arte Contemporânea, a diversidade de estilos, enunciados, práticas e até mesmo subjetividades produzidas — tanto no campo quanto no público — tem diferenciações mínimas.

A Arte Contemporânea, como sistema, é intrínseca e globalmente definida por uma economia moral que, pela repetição constante de uma semântica de virtude crítica, diferença (liberdade de produção), indeterminação (liberdade de interpretação) e inutilidade, prioriza efeitos políticos simbólicos, quando muito, em detrimento de mudanças de paradigma estruturais — o que contribui para a manutenção de um sistema hegemônico baseado na desigualdade de classe, raça e gênero, na precariedade e na estratificação social. Ao mesmo tempo, mantém uma concepção de si mesma como regime de exceção, um lugar onde as forças opressivas estão ausentes e é possível a criação de mundos supostamente desconectados da realidade subjacente (quando de fato, no entanto, eles são absolutamente dependentes e fincados nela).

O que é pensar um espaço de arte como estratégia de ação no sistema? É projetar e atualizar sua relação com a infraestrutura, seus enquadramentos de proposição, sua linguagem, e avaliar este projeto frente a sua agência sistêmica, ou seja, não só em âmbito local como também em larga escala. Como tornar visíveis e, principalmente, reestruturar as condições do sistema de arte



por meio de uma programação cultural? Como os desafios de financiamento podem erguer uma nova cultura financeira? Como os protocolos de um espaço podem se relacionar com a diversidade urbana? Como a ideia de futuro que a própria existência de um espaço como tal proporciona afeta nosso presente? Qual narrativa está sendo criada? Como manipular o fato de que os espaços de arte e organizações são, por princípio, reguladores e mediadores do sistema? O objetivo não é diminuir nem rejeitar as associações e os efeitos de poder dos espaços e organizações de Arte Contemporânea. Mas compreender que são performativos, e que essa performatividade delimita suas condições de possibilidade. Portanto, aprender a performar esse poder na direção que desejamos, de forma inventiva e determinada.

PERFORMATIVIDADE ESPECULATIVA

Performatividade — tanto em sua concepção pelo linguista J. L. Austin com os “enunciados performativos”, quanto no desenvolvimento do conceito através da teoria *queer* por Judith Butler — diz respeito a enunciados, atos de fala ou gestos que agem no mundo e produzem efeitos em situações ou sujeitos por sua repetição e imbricação em acordos e relações sociais. Resumidamente, para J. L. Austin, um enunciado é performativo quando se comporta como um ato de fala, onde a ação de enunciar é inseparável da ação que enuncia dado o contexto apropriado. Por exemplo, o ato de prometer (“eu prometo”), nomear (“eu nomeio”), ou casar (“eu aceito”). Para Butler, performatividade diz respeito ao processo de produção de gênero no sujeito que, por meio da repetição de gestos e normas associadas a determinado gênero, incorpora e “performa” este gênero. Por exemplo, a exclamação “É uma menina!” no nascimento de um bebê de sexo feminino faz colapsar sexo e gênero e dá início a uma identidade social deste sujeito. Logo, performatividade é uma característica de atos que engendram uma transformação, seja pela repetição e acúmulo de gestos ao longo do tempo, seja pelo colapso entre uma enunciação e uma realidade.

Este esboço estratégico incita ações de caráter pragmático — a criação de ferramentas, protocolos e táticas que possam ser postas em prática com o que está a mão.

Enquanto esperamos situações ideais para agir, ficamos cada vez mais imbricados e coagidos pela força neoliberal. É possível promover mudanças por meio das muitas interfaces já existentes entre os agentes do sistema, os espaços de arte e o próprio sistema, por exemplo, exposições, palestras, mediações educativas, redes sociais e produção de trabalhos de arte, entre outras. E fazer delas uma espécie de performatividade especulativa — tática pela qual, a partir de ações e intervenções mediadas por espaços e organizações de arte, torna-se possível agir, no presente, através de protocolos e ferramentas orientados para o futuro.

Em outras palavras, performatividade especulativa é a aplicação de protocolos e ferramentas recursivas que, mesmo temporárias, mediam ou atualizam a relação entre determinado espaço de arte e o sistema. Esses protocolos e ferramentas funcionam como experimentos que podem vir a ser instituídos. Mas, mesmo antes disso, já estão agindo, na negociação com seus contextos e ao gerar alternativas e expandir as condições de possibilidade iniciais. São atos de imaginação política que extrapolam a si mesmos. Como feitiços, agem como eventos no mundo. Para realizar atos de performatividade especulativa, deve-se considerar as mais variáveis dinâmicas — presentes e futuras — que um espaço de arte pode ter em seu meio, ao mesmo tempo que considerar o dinamismo do próprio meio. E, a partir disso, conceber tramas de informação, sentido e ação capazes de direcionar ou adaptar-se a circunstâncias urgentes, mas também imprevistas.

Como artista, vejo ser deste modo — atuando como mediadores, negociadores, inventores, contrabandistas — que podemos agir mais efetivamente. Quais ferramentas e protocolos são esses? Como devem ser implementados e por quanto tempo? Como se projetam no futuro para agir no presente? Ou, ainda, como, desde a formalização de um futuro desejado, podem agir no presente e multiplicar possibilidades de futuros? A interação entre táticas diversas, agindo em vários espaços, visando problemáticas diferentes e, sobretudo, a partir de uma orientação de tempo não-linear, ou seja, especulativa, vai ampliar a capacidade de reestruturar o sistema a partir dele mesmo. Essa estratégia deve-se tornar também, portanto, uma espécie de rotina dentro do sistema, sendo projetada

e redesenhada conforme for necessário, modulando o volume de seus efeitos e testando diferentes parâmetros. O princípio é que agentes do sistema e seus espaços adquiram a habilidade de gerar alternativas para uma série de condições que mudam com o tempo, previstas ou não e, acima de tudo, possam modelar e modular suas próprias possibilidades de futuro.

Por mais que esteja claro que não é possível criar uma mudança sistêmica agindo apenas nesta via — é preciso uma conjunção de processos educacionais, midiáticos e governamentais —, pode-se, desde já, identificar e agir em três frentes: na prática artística, modificando o que configura crítica institucional para especulação de dinâmicas institucionais; na plasticidade dos espaços de arte, ajudando a reconhecer suas disposições (aquilo que é determinado por sua infraestrutura e, portanto, suas possibilidades e impossibilidades), além de verificar sua real disponibilidade para ser um agente de transformação; e, no conjunto de condições de possibilidade do sistema como um todo, pontuando frentes e formatos de ação com potencial para gerar novas metodologias e recursos para o sistema artístico.

COORDENADAS

As questões e problemáticas descritas até aqui são extensas e complexas. Qualquer proposta de ação a partir delas é, portanto, necessariamente provisional, incompleta e aberta à revisão. É o esboço de um diagrama que demonstra algumas das potencialidades contidas em espaços de arte imbricados em um contexto neoliberal. Essas potencialidades podem, por exemplo, por meio das coordenadas abaixo e de suas inevitáveis interações, vir a consumir processos de precarização ou, com sua transformação e com resistência coletiva, garantir uma democracia espacial urbana e do próprio campo da arte. Portanto, mais do que nunca, prática e crítica devem andar juntas. Assim, em meio a essas coordenadas técnico-políticas, há ainda a possibilidade de magia: quando palavras se tornam ações, ações instigam palavras e o mundo se transforma.

1 — FICÇÃO: Manipular a narrativa de larga escala do sistema de arte para criar consequências político-sociais desejadas. Rever a política de total transparência, geralmente associada a projetos com responsabilidade social, e agir de forma camuflada, para contrabandear. Para operar a criação de novas consequências, é preciso manipular a narrativa que elas geram e a forma como essa associação se dá. Nesse caso, a discrepância entre o que é feito e o que é dito, tão recorrentes na Arte Contemporânea, pode se tornar uma vantagem.

2 — NEGOCIAÇÃO: Redistribuir recursos (capital financeiro, simbólico e cultural) e tirar proveito de plataformas com potencial para ampliar a projeção de efeitos. Nem toda ação precisa ter uma consequência imediata; algumas podem assumir um caráter indireto e fomentar um terreno possível para ações futuras. Um passo que permita outros passos. Ampliar o escopo de ações de recusa (boicote) e intervenção (ocupações).

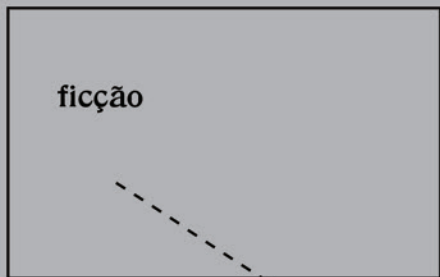
3 — REGULAÇÃO: Agir coletivamente e de forma transparente para regular o regime produtivo do sistema de arte. Expor falhas sistêmicas a partir da proposição de outros modos de operação. Criar e exigir padrões, modelos e contratos que visem desprecarizar o campo. Criar familiaridade com legislações. Afinar possibilidades entre estruturas hierárquicas verticais e horizontais para impedir que hierarquias informais — baseadas em redes de sociabilidade — continuem sendo a regra. Advogar por e praticar uma agenda feminista interseccional.

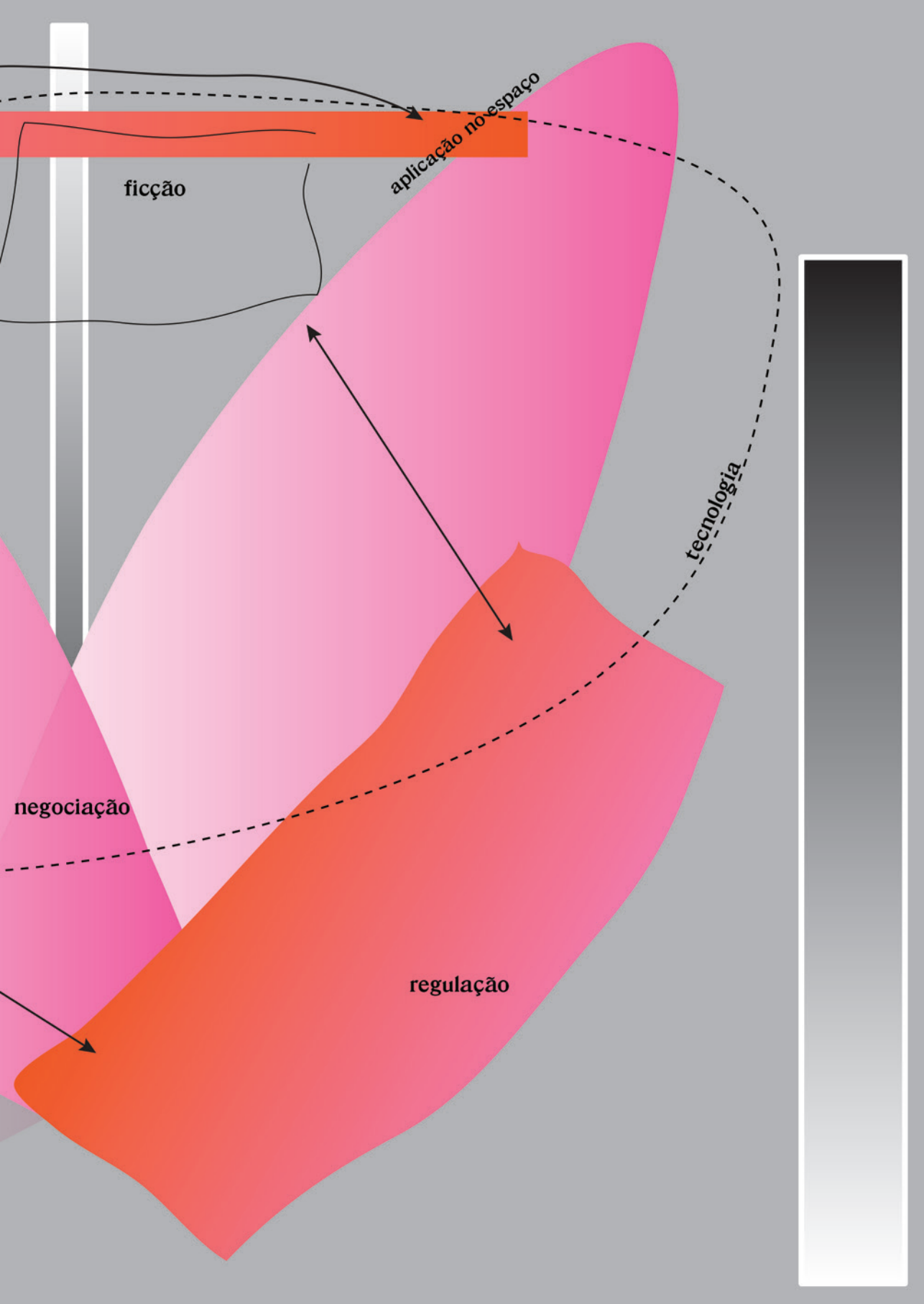
4 — TECNOLOGIA: Fazer uso de ferramentas tecnológicas e de seu repertório tanto técnico quanto conceitual. Criar plataformas e dispositivos que possibilitem a comunicação entre usuários e a circulação de conteúdos *opensource* e *copyleft*. Usar criptomoedas, contratos inteligentes, visualização de dados e *machine learning*, entre outras ferramentas, para propor alternativas. Atentar para as relações de poder e para a biopolítica engendrada na manipulação dessas ferramentas. O uso de ferramentas de tecnologia é sempre político e, portanto, as relações de poder e os modos de governança que elas engendram estão em constante disputa.

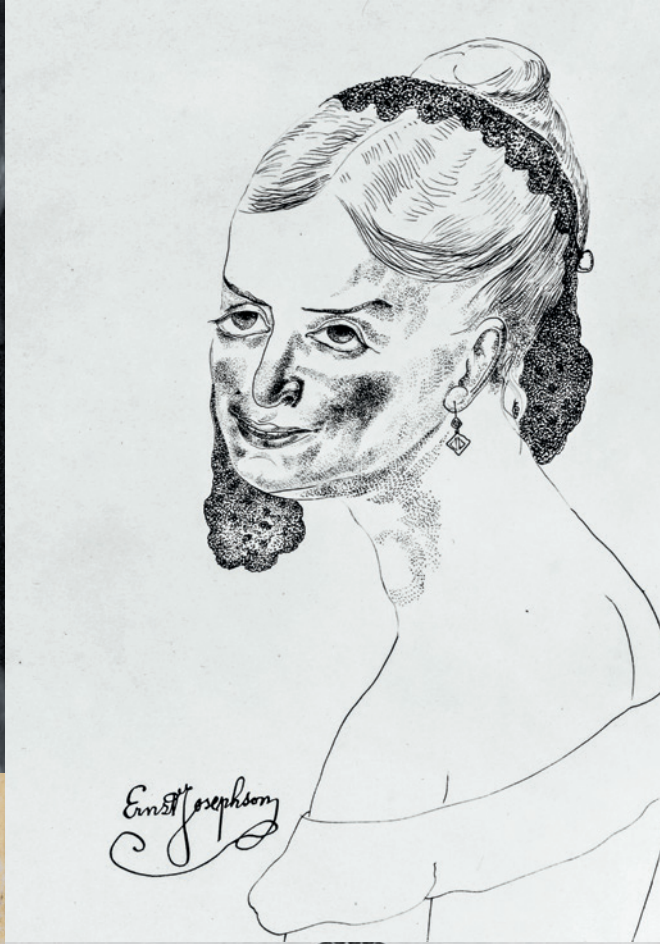
performatividade especulativa

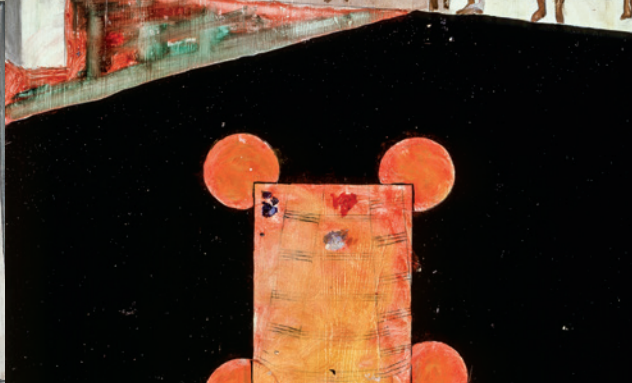
aplicação no tempo

ficção









RINGA GUD







Mamma Andersson (1962-)

Underthings [Roupa íntima], 2015, óleo sobre painel, 83 x 122 cm



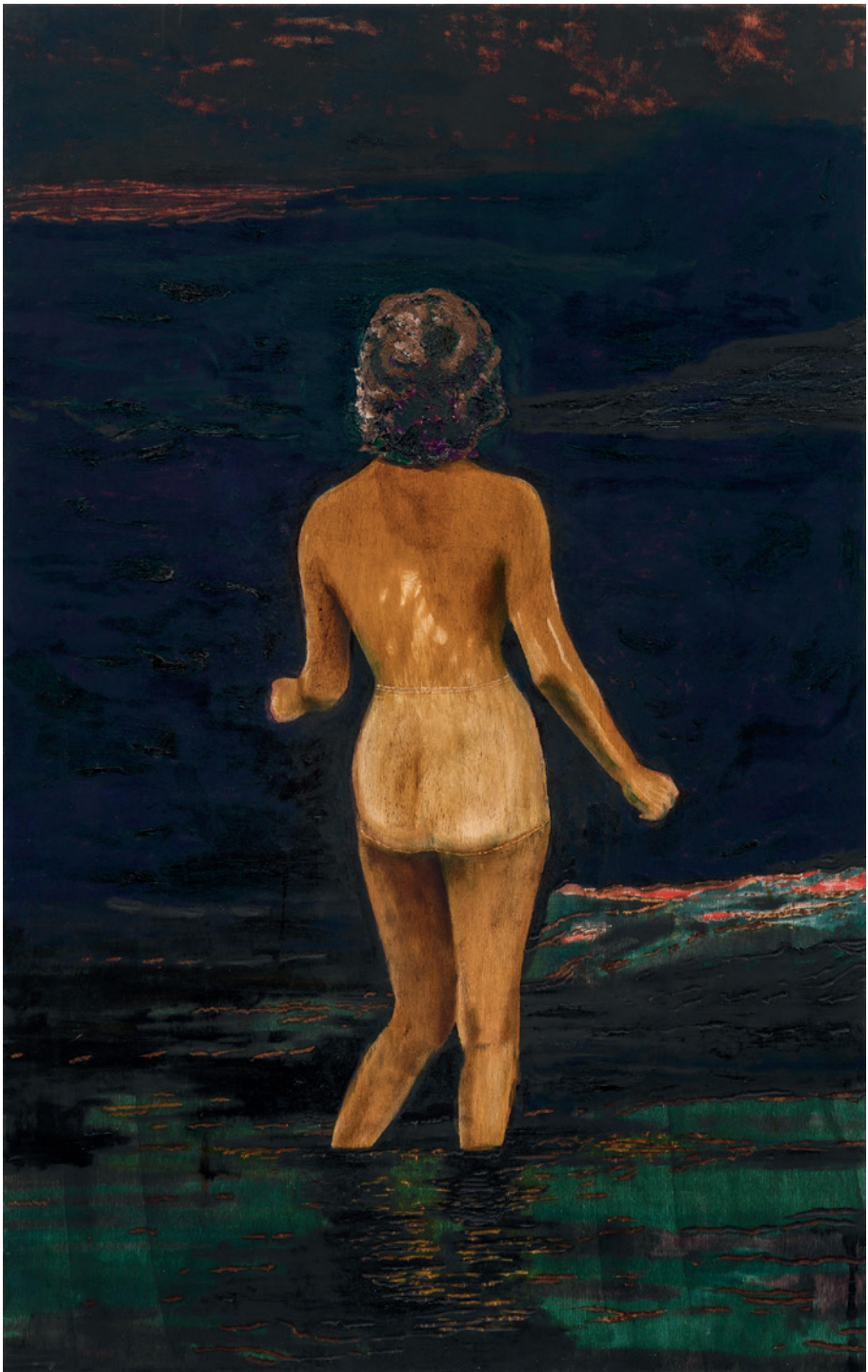
Gunvor Nelson (1931-)

My Name is Oona [Meu nome é Oona], 1969, still de vídeo, 10 min



Dick Bengtsson (1936-1989)

Venus och Cupido med sko [Vênus e cupido com sapato], 1970, óleo sobre painel, 125 x 113 cm



Mamma Andersson (1962-)

You and the Night [Você e a noite], 2012, óleo sobre painel, 160 x 100 cm



Mamma Andersson (1962-)

Humdrum Day [Dia monótono], 2013, óleo sobre painel, 112,5 × 108,5 cm



Mamma Andersson (1962-)

Hangman [Pendurado], 2014, óleo sobre painel, 125 x 125 x 2,2 cm

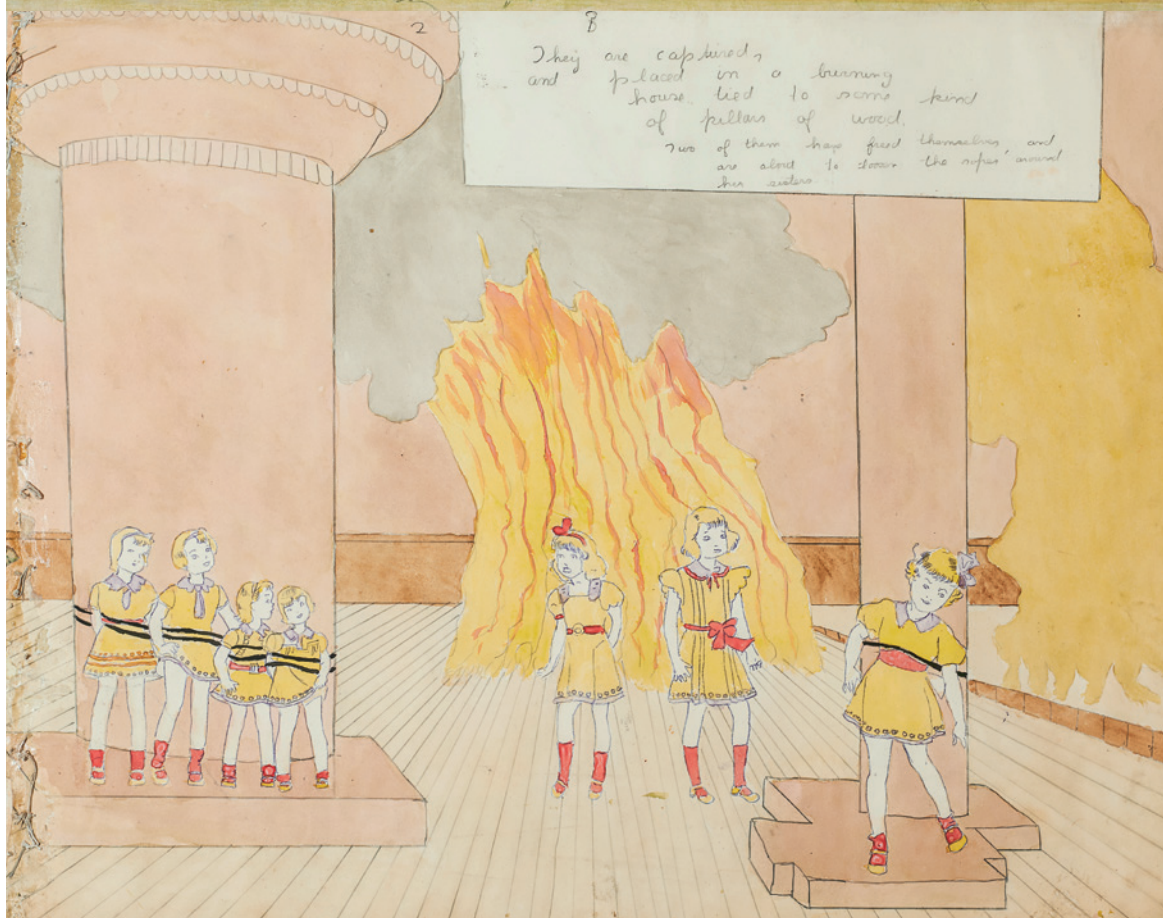


Bruno Knutman (1930-2017)
Den sista timmen [A última hora], 2014,
óleo sobre tela, 74 x 60 cm

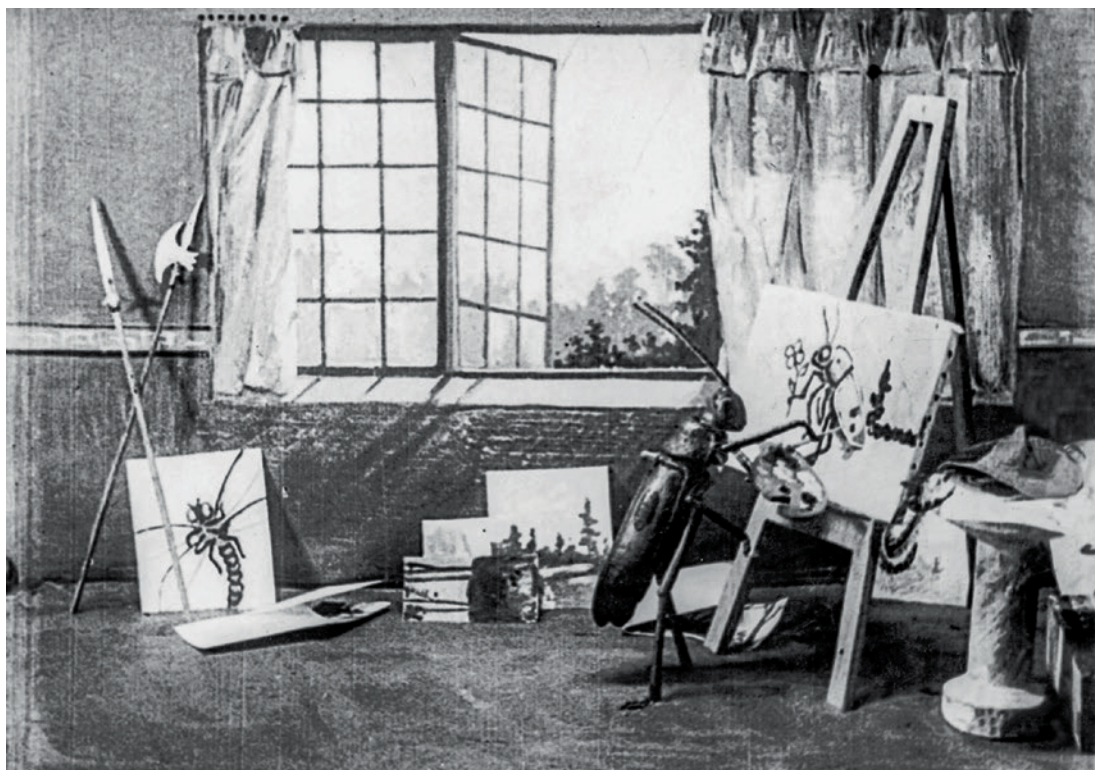
Henry Darger (1892-1973)
Sem título, c.1940-1960, papel impresso (frente e verso),
papel carbono, aquarela, lápis sobre papel, 48 x 180,41 cm



8
They are captured,
and placed in a burning
house, tied to some kind
of pillars of wood.
Two of them keep feeding themselves, and
are about to devour the other animal
from within.







Arcanjo Miguel com os santos Flor e Lavr,
c. 1575-1625, ícone do norte da Rússia, óleo sobre
tela, 105 × 80 cm

Ladislav Starewitch (1882-1965)
La Revanche du Ciné-opérateur [A revanche
do cameraman], 1912, filme de animação
stop-motion, 2,35 min



Mamma Andersson (1962-)

Dog Days [Dias de cão], 2011, técnica mista sobre painel, 99 × 184,5 cm





Ernst Josephson (1851-1906)

Porträtt av herr Jones [Retrato do senhor Jones], 1889-1893,
óleo e pastel sobre tela, 201 × 53 cm

Mamma Andersson (1962-)

Lovelorn [Apaixonada], 2014, óleo sobre painel, 93 × 61 cm







Carl Fredrik Hill (1849-1911)
Utan Titel (Gran vid Vattenfall) [Sem título (Pinheiro e cachoeira)], 1883-1911, giz de cera sobre papel,
36,5 × 22,7 cm

Mamma Andersson (1962-)
Crib [Berço], 2014, óleo sobre painel,
104 × 122 cm



Miroslav Tychý (1926-2011)
Sem título, impressão em gelatina de prata colada em
papel, 25,5 × 17,7 cm



Mamma Andersson (1962-)

Glömd [Esquecido], 2016, óleo e acrílica sobre painel, 103 x 126 cm





Imagens da capa (detalhes)

Henry Darger (1892-1973)

Ícone russo

Mamma Andersson (1962-)

Lucas Cranach (1472-1553)

Bruno Knutman (1930-2017)

Dick Bengtsson (1936-1989)

Lim Johan (Johan Erik Olsson) (1865-1944)

Giorgio de Chirico (1888-1978)

Phillip Guston (1913-1980)

Bruno Knutman (1930-2017)

Vincent van Gogh (1853-1890)

Ernst Josephson (1851-1906)

Miroslav Tychý (1926-2011)

Artista coreano desconhecido

Francisco de Goya (1746-1828)

James Castle (1899-1977)



Imagens da quarta capa (detalhes)

Vilhelm Hammershøi (1864-1916)

Carl Fredrik Hill (1849-1911)

Vera Nilsson (1888-1979)

Paul Gauguin (1848-1903)

Sidney Nolan (1917-1992)

Edvard Munch (1863-1944)

Hercules Segers (1589-1638)

Piero della Francesca (1415-1492)

Pierre Bonnard (1867-1947)

Gunvor Nelson (1931-)

Ernst Josephson (1851-1906)

Carl Fredrik Hill (1849-1911)

Mamma Andersson (1962-)

Lim Johan (Johan Erik Olsson) (1865-1944)



Design, Valentin Nordström
Arte final, Eric Moretti

Karin Mamma Andersson
33ª Bienal de São Paulo, 2018





nelson felix 33 bienal/sp

UM SÓ TRABALHO
(PASSAGENS)

CONCERTO
PARA ENCANTO
E ANEL

MÉTODO POÉTICO PARA
DESCONTROLE DE
LOCALIDADE

CRUZ NA AMÉRICA

ESQUIZOFRENIA DA FOR
EXTASE

A ESQUIZOFRENIA REBATE A CR

OS PAÍSES
O PAÍS
O CONTINENTE E O
MUNDO) IMANTA E CONSTRÓI
LOCALS POR DESENHO, UMA
IMANTAÇÃO POÉTICA PELO
DESENHO. USO COMPULSIVO DO
DESENHO.

1. CRUZ NA AMÉRICA / CONCERTO PARA ENCANTO E ANEL
- CRUZ NA AMÉRICA
- CONCERTO PARA ENCANTO E ANEL - DESENHO NO MUNDO → REBATIMENTO DO CENTRO DA CRUZ NA AMÉRICA. CONSTRÓI O RETÂNGULO DO DESENHO NO MUNDO
2. CONCERTO PARA ENCANTO E ANEL / MÉTODO POÉTICO PARA DESCONTROLE DE LOCALIDADE → O RETÂNGULO DO DESENHO NO MUNDO DO CONCERTO PARA ENCANTO E ANEL, GERA O RETÂNGULO NUM PAÍS (DO MÉTODO POÉTICO PARA D.L.) (4 CANTOS), DEPOIS O RETÂNGULO NUMA CIDADE (UM CANTO PARA ONDE NÃO HÁ CANTO). O RETÂNGULO SE REDUZ A UMA LINHA, UM SÓ LADO NO CONTINENTE (VERSO) E O OUTRO LADO (OUTRA LINHA) NO MUNDO, NOVAMENTE - TRILHA PARA 2 LUGARES -

VOCÊ NÃO ESTÁ SÓ AQUI

MA E DO

U. Z. NA AMÉRICA E ESTABELECE UM RETORNO, TORNANDO O TRABALHO CIRCULAR.

3. MÉTODO POÉTICO PARA DESCONTROLE DE LOCALIDADE

. LOCAIS DE IMANTAÇÃO - DEFINIDOS PELO ACASO
ESQUIZOFRENIA DA FORMA DO ÉXTASE ←
. LOCAIS DE ESCOLHA - AMPLIAÇÃO DO ATO DE ESCOLHA, A
REALIZAÇÃO COMPOSIÇÃO COMO O ÚNICO MOTIVO
DE SE DESLOCAR AO LOCAL

4. ESQUIZOFRENIA DA FORMA E DO ÉXTASE / CRUZ NA AMÉRICA

NA AMPLIAÇÃO DO ATO COMPOSITIVO, O ATO, EM SI, SE TORNA SUJEITO E
SE CONSTITUE EM POESIA. O ATO, NO LOCAL, E, TAMBÉM, SE TORNA POESIA

A SÉRIE GENESIS

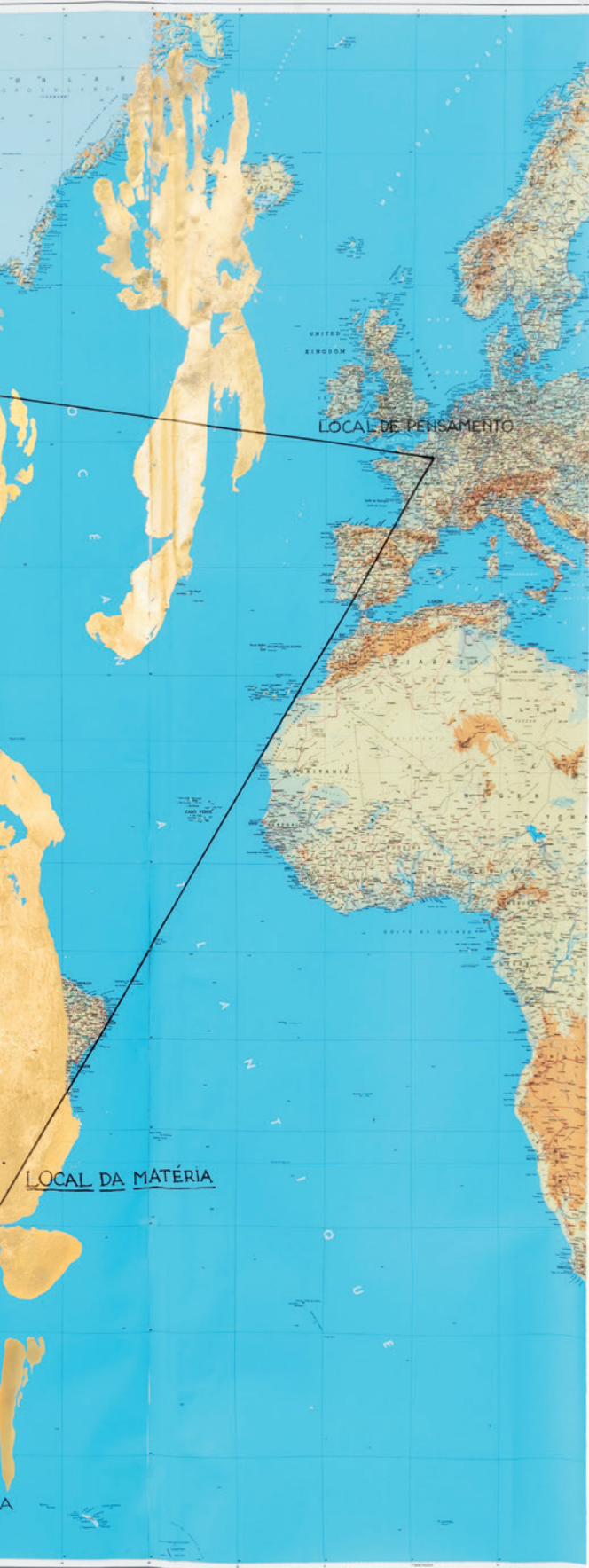
PERPASSA TODO O TRABALHO, COMO UM BLOCO ESTALADO NA DURAÇÃO DO TEMPO.



LOCAL DE ESCOLHA

ESQUIZOFRENIA DA FORMA E DO ÉXTASE

LOCAL DE ESCOLHA



ACRUZ NA AMERICA ENTRA NO CONCERTO PARA ENCANTO E ANEL

RETÂNGULO NO MUNDO DO
CONCERTO E FEITO BELO
REBATIMENTO DO CENTRO DA CRUZ



PERENIA DA FORMA E DO ÊXTASE

3 ATOS PARA AMÉRICA:
ESPANTO, EUFORIA E ÊXTASE



USHUAIA - LOCAL DE ESCOLHA
SOLSTÍCIO DE INVERNO
21 JUNHO 2018 - 7.07h

SÃO PAULO - LOCAL DA MATERIA • USHUAIA - LOCAL DE ESCOLHA

Funções da Pirâmide em ouro
BASE = inscrita no FORAMEN MAGNUM
ATUANDO NO FORAMEN MAGNUM e PINEAL

FORAMEN MAGNUM
propriedade da
mãe e do pai
colega



MÉTODO POÉTICO PARA
DESCONTROLE DE LOCALIDADE

Método poético para
MÉTODO POÉTICO
descontrole de
PARA DESCONTROLE DE
LOCALIDADE

IMPREGNAÇÃO
DE LOCAIS

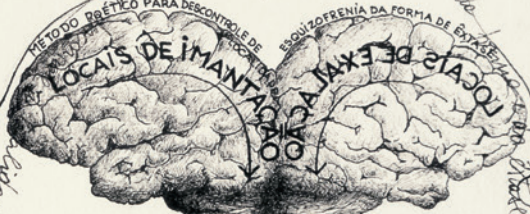
INSPIRAÇÃO EXPIRAÇÃO

PASSAGEM

LOCAIS DE
ESCOLHA

ESQUIZOFRENIA DA
FORMA E DO ÊXTASE

Esquizofrenia da
ESQUIZOFRENIA DA
FORMA E DO ÊXTASE



MÉTODO POÉTICO PARA DESCONTROLE DE LOCALIDADE

ESQUIZOFRENIA DA FORMA E DO ÊXTASE

LOCAIS DE ESCOLHA

ATRAÇÃO EXTERNA BATO COMBUST

ENTRE OS ALVOS
O CRIALHA MAZ E AGRA DO
EM OITO ESPECTRO

PASSAGEM DO MÉTODO POÉTICO PARA DESCONTROLE DE

LOCALIDADE PARA ESQUIZOFRENIA DA FORMA E DO ÊXTASE

immo focty 19/10/2019

LOCAL DE ESCOLAS

ANCHORAGE

PARIS
NETTE
RUE A TORNA

• OUTROÇO (NOTEMPO) - POR OUTRO LA
CIA DA OBRA. O TEMPO QUE ESTE ES
SO, CRIAM OUTRO DESENHO - AORA
IMPREGNADO DE GRAFISMOS (TRAC
À PEGA, ADERE À OBRA QUANDO
E UNE ESTRUTURA MENTAL E COM
QUANDO EXPOSTO, É SINTÉTICO; A

SAD PAULO → MARACATÁ 4.100

USHUAIA E ANCHORAGE



A ESCULTURA ESTA AQUI E É VISTA AQUI, COMO TODO OBJETO PRESENTE EM SUA TOTALIDADE FÍSICA. PORÉM, SUA ESTRUTURA EXPOSTA, INCORPORA A SUA COMPOSIÇÃO CONSTRUCTIVA E DEIXA, ASSIM, UM LATEJAR QUE DUVIDA DA EXISTÊNCIA ÚNICA DO TEMPO IMEDIATO. MUITO DO DESENHO É PRÓPIO DO POEMA (GRANDE PARTE DA BELEZA DESSAS LINGUAGENS, A MEU VER, SE ENCONTRA AÍ) RESIDE NA PRESENÇA DE UM ESFORÇO EM VÃO. DESDE O PRINCÍPIO ESTA CLARO QUE NÃO É POSSÍVEL, MELHOR DITO, QUE NÃO É DA NATUREZA DO DESENHO OU DO POEMA ABRACAR TOTALMENTE UMA IDEIA, DEIXA-LA CLARA E LIMPA, POIS ALGO DE CARACTERIZAÇÃO DA IDEIA LHE ESCAPA, PROPOSITIVAMENTE, NA DUBIEDADE DA POESIA. O QUE VEJO HOJE, COMO ESCULTURA, TRAZ ESSA INTENCIONAL IMPOSSIBILIDADE, TRAZ A NECESSIDADE DE ESTAR CIENTE DE VÁRIOS LOCAIS SIMULTÂNEOS, DE REVERTER SOBRE TEMPOS DILATADOS, MESMO QUE SÓ SENSÍVEIS, MAS, NÃO, MENOS REAIS. ESSA TRAMA, NEM SÓ CONSTITUÍDA DE MATÉRIA, ME LEMBRA SEMPRE O FAZER NA PINTURA DE ROTHKO. MUITAS VEZES A COR ERA OBTIDA POR 20, 30 CAMADAS DE TINTA. É NOTÓRIO QUE ELE SABIA QUE NÃO SE PERCEBERIA A TOTAL NUANÇA DESSA INTERAÇÃO DE CORES. CREIO QUE SÓ SEJAM APREENHIDAS, TALVEZ, AS ÚLTIMAS 5 OU 6 CAMADAS, MAS ACREDITO TAMBÉM, QUE TALVEZ A PINTURA NÃO EXISTISSE SENÃO ESTIVESSE IMBUÍDA DESSE PROCEDIMENTO, DESSA QUANTIDADE DE PINCELADAS E CAMADAS. O CONSTANTE ENVOLVIMENTO CRIA "OUTRO PENSAR" QUE, MESMO FEITO RIGOSAMENTE, É CONFUSO E FLUÍDO. EXISTE EM ROTHKO UMA COMUNHÃO ENTRE TRABALHO E PINTURA. O INTENSO EXERCÍCIO EMPREGADO E A TENTATIVA DE TRADUZIR-LO EM LINGUAGEM PELO DESENHO, FAZEM DO CONTÍNUO CONVÍVIO COM A OBRA UM PROCESSO DE PENSAMENTO-GRÁFICO, NO QUAL A FORMALIZAÇÃO FINAL, OU DEFINITIVA, NÃO SEJA A META PRIMEIRA. NO EMARANHADO DESSA CONSTRUÇÃO DESSA COMPOSIÇÃO, É ONDE ESTÁ O FINAL OU O INTERESSE. NUM INTERMITENTE ESTADO ENTRE O PENSAR, PRÓPRIO DO DESENHO, MOVIMENTO E AS AÇÕES, NESSE EXAGERO DE ELEMENTOS ARTICULADOS, NASCE A NOÇÃO DE QUE A PAISAGEM E O LOCAL SE TORNAM ESTRUTURAS DA RELAÇÃO ENTRE: ESPAÇO NATURAL E OPERAÇÕES POÉTICAS E ESPAÇO "CONSTRUÍDO".

ACREDITO QUE PARA CONSTRUIR UM ESPAÇO PARA ARTE, NÃO SEJA DE SUMA IMPORTÂNCIA SÓ DELIMITAR-LO OU INSTALAR UM OBJETO, MAS MOVER-SE CONTÍNUAMENTE ATÉ UM PONTO DE VISTA, E AQUI O DESENHO É FUNDAMENTAL, QUE SUBSANCIE UMA PRÁTICA, E ESTA ABSORVA E CONTEMPLA O PRÓPRIO LUGAR DA ESCULTURA. OS RESESOS, ESSES, QUANDO OBSERVADOS, AFINAM E ENRIQUECEM O OLHAR, DESCARACTERIZAM A POSSIBILIDADE DE UMA FORMA, OU ATÉ MESMO, DE UM ESPAÇO, ÚNICO E SEMALMA.

TODO ESTE PENSAMENTO PARA UM TRABALHO EXTERNO COM O TRABALHO EXTERNO EM PINTURA, FOTOGRAFIA, AÇÕES, DESLOCAMENTOS PROCURAM CONSTRUIR OS CACTOS VASO BRONZE, UMA IDEIA DE VASOS E DORMIDELAS, O PRECISO DE VASOS BRONZE, UMA IDEIA DE ESPAÇO, QUE RECORRE AO PRÓPRIO LOCAL DO TRABALHO, DITO PRONTO AO ESPAÇO GLOBAL.



Cruz na América

PASSAGEM

ESQUIZOFRENIA DA
FORMA E
DO EXTASE

trabalho aqui a
centro e cruz
início e fim se cruzam

grande Bradhe

no centro, como poesia

LOCAL DE ACASO

Vazio. Conção
Dito

Vazio. Conção
Litoral

UTC = Universal Time Coordinated
de tempo de Portugal
para Brasil - 3h

8

LOCAL DE ESCOLHA



EM USUARIA E ANCHORAGE ESCOLHER
A POSICAO
MESA

DA PEÇA EXTENSA DE SAO PAULO
MAR DESENHAR ATE
DO ESQUADRO PORTUGAL
LOCAL (TIPO DA CORDILHEIRA)
UMA AÇÃO POÉTICA.

outubro 2017

REBATIMENTO DOS TRABALHOS
COMO PASSAGEM E RETORNO

(constituição de um ciclo com todos os trabalhos)
simboliza e estabelece um
seu trabalho. Mas a definição

Atos = grande busca, obra, objeto concreto e
deserto
→ locais de acaso

USO DE COORDENADAS / EIXO DO SOL
o barulho da possibilidade de composição
como mote poético

CRUZ NA AMERICA

ATO → local de escolha

Ampliação do ATO COMPOSITIVO
(O EXAGERO COMO MOTE POÉTICO)

ESQUIZOFRENIA

TODO O TRABALHO SE FUNDA NA ATITUDE DE
ESCOLHA, QUE AGORA REBATE A ATITUDE DE
ACASO, USADA NA CRUZ NA AMERICA - VISA
TRANSFORMAR O ATO DE ESCOLHA - COMPOSI-
ÇÃO POÉTICA. AQUI ELE É, E GERA POESIA. _____ LC

LOCAL DE ESCOLHA

ESTAR NO TEMPO DE JANÓO

LOCAL DE ACASO

LOCAL DE ACASO









césio rua 57

siron: coincidências, fatos e circunstâncias

charles cosac

Em algum tempo anterior a 1987, na cidade de Goiânia, em Goiás, região Centro-Oeste do Brasil, uma cápsula de um letal produto químico odontológico – o césio 137 –, foi abandonada de forma inconsequente em um terreno baldio na rua 57, no Bairro Popular.

O país vivia um momento particular. 1984 foi o ano do término de duas décadas de regime militar no Brasil. Nessa década de 1980, primeiro no hemisfério Norte, depois no Sul, a pintura reconquistava o *status* perdido nos anos anteriores para a arte conceitual e outros ismos.

Fundada em 1933, Goiânia foi uma cidade planejada para ser a nova capital do estado de Goiás, sucedendo Goiás Velho – anteriormente, Vila Boa. O Bairro Popular, como já é chamado e se propõe a ser, foi planejado para as famílias de baixa renda. Essa é, portanto, uma área ríspida da cidade, de panorama árido e monótono, repleta de habitações similares e precariamente construídas. Casas térreas com quintal, que vão se individualizando com o tempo e a degradação.

Siron Franco, vindo de Goiás Velho, coincidentemente, residiu com sua família no Bairro Popular, à rua 74, entre 1950 e 1970, dos 3 aos 23 anos. A despeito dos três primeiros anos passados na pitoresca Goiás Velho, pode-se dizer que o Bairro Popular foi o verdadeiro cenário de quem viria a se tornar um dos maiores pintores de seu tempo.

Dito isso, conclui-se que, além da aspereza desse bairro, foi também em meio a um ambiente político e intelectualmente hostil que Siron iniciou sua trajetória de pintor, em 1967, com uma pequena exposição de desenhos no saguão de um hotel em Goiânia e, em 1968, com a sua participação na segunda edição da extinta Bienal da Bahia, em Salvador, fechada na primeira noite pelo regime militar. Se, de um lado, a ditadura significou uma poda na produção cultural do país, de outro, o pronunciamento da morte da pintura também haveria de ter sido um enorme desestímulo a um jovem artista que sonhava em pintar, ou seja, foi em meio a duas ditaduras que Siron Franco desenvolveu, dos anos 1960 ao início dos anos 1980, a sua obra pictórica.

Em contraste com a ocorrência com o Césio, foi também em 1987 que Siron Franco, então aos 40 anos, no ápice de sua trajetória, participou, com destaque, de duas importantes exposições coletivas itinerantes de arte brasileira realizadas nos Estados Unidos e na França: *Art of the Fantastic*,¹ em que o artista expôs as obras *O analista* (1980) e *O apicultor* (1984); e *Modernidade – Arte Brasileira no século XX*,² na qual apresentou a obra *Proibido* (1984).³ Como será visto adiante, para a época, essas duas exposições foram fundamentais para difundir no exterior a arte feita no Brasil.

CÉSIO: O ACIDENTE E A SÉRIE

Em 1987, a cápsula de césio 137 foi indevidamente abandonada em um terreno baldio na rua 57 e posteriormente aberta. Algumas pessoas passaram no corpo a substância mágica, um pó que vinha de uma pedra e, durante o dia, reluzia prata e, à noite, azul fosforescente. Sucedendo o trágico acidente ocorrido em Chernobyl, Rússia, em 1986, Goiânia e o estado de Goiás

1 Realizada em 1987-1988 nas instituições: Indianapolis Museum of Art, The Queens Museum, em Nova York, e Center for Fine Arts, em Miami, Estados Unidos.

2 Realizada em 1987-1988 no Musée d'Art de la Ville de Paris, França, e no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP).

3 Museu de Arte Contemporânea da Universidade São Paulo (MAC-USP).



Rua 57

1987

estavam ante uma crise de radioatividade que gerou a morte de cinco pessoas,⁴ um cão, a amputação por contaminação de partes do corpo de centenas de pessoas e, até hoje, vítimas sobrevivem em estado de saúde precário. Um caos econômico e social para uma sociedade agrícola rural e uma grande hostilidade nacional. A contaminação da terra e seu possível alastramento para os estados vizinhos tornaram-se um assunto internacional. O Bairro Popular foi cercado, os residentes das ruas próximas ao local onde houve os primeiros contatos com o material radioativo foram isolados. A partir da abertura da cápsula e de seu posterior uso, a rua 57 tornou-se o núcleo de vários círculos concêntricos que irradiavam, em prata e azul, o horror e o medo do contágio: a rua 57, o Bairro Popular, as áreas próximas ao bairro, as pessoas do bairro, a cidade, o estado, o país, o continente e o mundo. Frequentemente e por alguns anos, goianos eram recusados em hotéis de outros estados. Nada oriundo daquele estado era consumido.

Profundamente indignado com a imprudência da clínica dentária que teria abandonado a cápsula, o pouco caso das autoridades no que tange à inspeção de terrenos baldios na cidade,

4 No ano do acidente, houve quatro vítimas fatais. Dez anos depois, em 1997, viria a morrer a quinta vítima.

o controle do lixo, a desinformação e os tantos efeitos colaterais que esse descuido causou, Siron praticamente rompe com a sua “obra em progresso”, que seria brevemente retomada em 1989, com a série *Peles*, e produz o que é comumente conhecido como série *Césio*, ou *Rua 57*.

Composta de 23 pinturas e um conjunto de trabalhos em guache produzido concomitantemente, a série *Césio* foi exposta na Galeria Montesanti [atualmente Galeria Nara Roesler], em São Paulo, um mês após o acidente. Os frutos da venda das obras seriam doados às vítimas. Embora a série em tela tenha, ao longo dos anos, se tornado motivo de disputa entre os sironistas, à ocasião nenhuma obra fora vendida. O que se passou?

O acidente radioativo causado pela abertura da cápsula de césio, que veio a resultar na série *Césio*, ou *Rua 57*, foi definitivamente o verdadeiro momento de ruptura de Siron Franco com todos os preceitos e os possíveis postulados de sua educação informal e autodidata, com os esperados e prováveis traumas de infância e adolescência, com as visíveis influências de artistas nacionais e internacionais, do barroco e da pintura europeia. A partir desta série, inúmeros elementos, como o grafismo, o metálico, a textura, o empasto, a colagem, a terra como pigmento, o caligráfico, o inacabado, o *bad painting*, o *painting for paintings's sake*, o *all over*, passaram a habitar as obras do artista. Conclui-se que a série *Césio 137* iria determinar toda a sua produção dos anos 1990, e de 2010 até a contemporaneidade.

Em recente conversa telefônica com o artista, ele confessou que não teria se envolvido tanto como o fizera, tivesse o acidente ocorrido em outro bairro.

SIRON SEM CÉSIO

Revendo a obra pregressa de Siron até 1987, quando se deu a exposição *Césio, Rua 57*, nota-se um progresso estilístico cadenciado, mas talvez demasiadamente coerente para ele próprio. De 1970 a 1987, ainda jovem, Siron conquistou, com unanimidade, a crítica vigente, o público e o mercado de arte. Marco e momento



Goiânia rua 57 Outubro
de 1987
1987

importantes da consolidação dessa conquista foi a exposição *Semelhantes*, realizada no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (MASP) em 1980. Até o ano de 1987, o artista produzira sinceras obras-primas de efeito sedutor, se não sedativo. As obras dessa fase recorrem a efeitos pictóricos típicos dos anos 1970, mas transformados em uma linguagem mais arrojada, colorida, estruturada e corajosa, em que o sombrio dá vazão a uma verdadeira explosão de cores, que ostentam um léxico visual exclusivamente sironiano. São obras “prontas” e “finamente” acabadas, por exemplo, as pinturas realizadas entre os anos de 1980 e 1985 e apresentadas nas exposições *Modernidade* e *Arte do fantástico*, também de 1987.

Siron era frequentemente comparado ao artista irlandês Francis Bacon [1561-1626]. Tal comparação, provavelmente fruto do pouco conhecimento acerca da obra do pintor britânico no Brasil, poder-se-ia aplicar superficialmente a algumas pinturas da década de 1970, mas isso seria insuficiente para decifrar a obra do artista goiano. Diferentemente de Bacon e muito mais em direção ao artista alemão radicado na Inglaterra, Lucian Freud [1922-2011], Siron Franco – como Freud – materializa de maneira cruel e definitiva o ser humano. Nas obras de ambos a pessoa retratada perde sua identidade, seu nome, sua origem para se transformar em um dos tantos personagens banais e

comuns ao século 20. Seres humanos são desumanizados, reincorporados e rotulados em figuras de executivos, prostitutas, travestis, madonas, amantes, noivas, anãs, generais, impotentes, monstros, fantasmas, vítimas, sem-tetos e, sobretudo e com recorrência, o retrato de si mesmo. Sobre a pintura de Siron Franco, disserta a crítica inglesa Dawn Ades na primeira monografia sobre o artista, *Siron Franco, figuras e semelhanças, pinturas*,⁵ de 1995:

Esta exposição [*Art of the Fantastic*] permitiu que eu e muitos outros não brasileiros conhecêssemos a obra de Siron Franco. [*O analista* e *O apicultor*] eram quadros cheios de força, inconfundíveis, ao mesmo tempo que contribuíam de forma nova e importante para uma pintura capaz não só de externar opiniões como também de dar uma resposta às situações políticas e à experiência humana individual sem lançar mão, por um lado, de dogmas e propagandas, e, por outro, da bombástica linguagem expressionista. O que havia de novo e vigoroso neles era o fato de não estarem presos às gastas dicotomias em que se debatia boa parte da pintura norte-americana e europeia.⁶

O CÉSIO E SUAS VICISSITUDES

Pretexto ou pré-texto para obra que o artista viria a desenvolver a partir da década de 1990, entender a série *Césio* torna-se elementar para a compreensão das diversas vias que Siron viria a adotar nos anos seguintes, e às quais retorna com plena liberdade e coerência. Fato crucial foi o uso da terra refinada como pigmento pictórico.

Embora, como qualquer artista brasileiro, Siron buscasse reconhecimento nas grandes metrópoles nacionais e internacionais, sempre teve uma relação umbilical com seu estado natal. Discursa, com eloquência e propriedade, sobre diversos aspectos

5 Dawn Ades, *Siron Franco, figuras e semelhanças, pinturas 1968-95*. Rio de Janeiro: Índex, 1995.

6 Ibid., p.41.



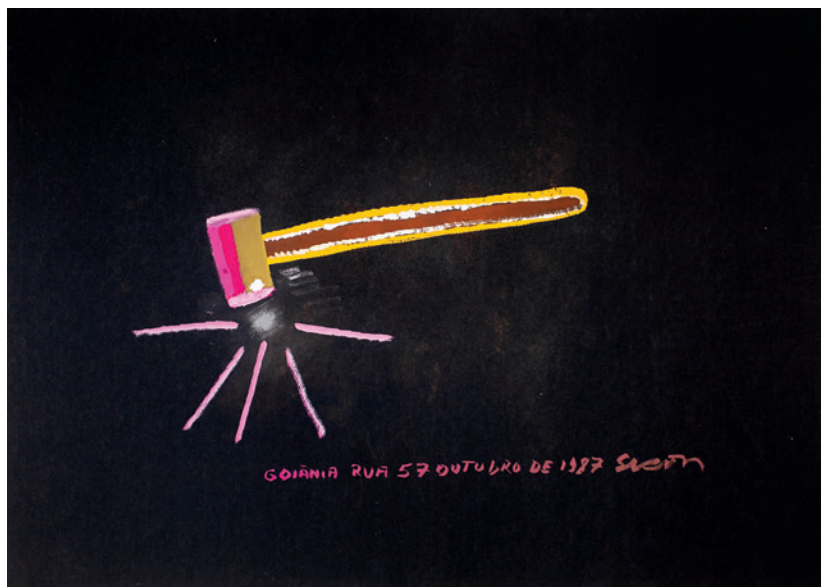
Goiânia rua 57 Outubro
de 1987
1987

do Brasil, como a fauna, a flora, a água, os indígenas, o colonialismo e afins. Traz em sua alma, suas palavras, suas atitudes e sua arte grande estima pelo país e seus habitantes. Como não deve ter sido saboroso, para ele, que vivia refém das dificuldades de acesso às boas tintas europeias, passar a usar a terra de seu próprio solo e, por meio dela, obter nuances inomináveis entre o vermelho e o quase preto, cores jamais vistas, tampouco qualificadas? A terra contaminada teria “contaminado” o artista sobremaneira.

Outro elemento com o qual o artista flertou há algum tempo, e que veio à tona com respeitável impacto na série *Césio*, foi o uso da cor prata, fosse ela aplicada com pincel ou mesmo com *spray*. Como as cores que o pó letal emanava eram prata e azul fosforescente, a partir desse ponto Siron mergulhou em um universo “metálico” de tal maneira que isso lhe permitiu, nos anos 1990, produzir telas com extensas áreas, ou totalmente, prateadas. O grande mérito nesse fato, a meu ver, é que, mesmo trabalhando com a não cor, ou seja, com o metálico, com o prata, o artista tem êxito ao produzir (com ou sem o uso do azul) imagens fortemente expressionistas e, às vezes, ilusórias ou mágicas. A cor prata é muito presente na vida de pessoas que não residem em metrópoles em função da presença de vaga-lumes – esses “mosquitos” prateados que se misturam livremente com as próprias estrelas do cerrado.

Ainda na série *Césio*, o artista incluiu os títulos dos trabalhos na própria obra. Embora muitas vezes ele o tenha feito ao usar a sua assinatura, na frente, como “elemento” da obra (Siron recorrentemente assina seu nome em cores díspares), essa foi a primeira vez em que ele fez tal registro, incluindo o nome da série, como se vê nas obras *Segunda vítima* e *Quarta vítima*. Às vezes, *Rua 57* alude ao local do acidente, mas com frequência nos leva a pensar que, talvez, a própria obra tenha sido executada nesse local.

Já mencionado anteriormente, Siron “qualifica” seus personagens, assim como Lucian Freud o fizera. Na série *Césio*, Siron alcança o ápice desse seu hábito, ao reduzir quatro seres humanos a seus fatais e lamentáveis destinos. Apesar de haver alusões e particularidades acerca de cada uma das vítimas, nesta série, os personagens são simplesmente o que eles, verdadeira e involuntariamente, se tornaram: primeira, segunda, terceira e quarta vítimas. Sem nome, sobrenome, datas de nascimento e de morte, nem mesmo o que os teria vitimado.



Goiânia rua 57 Outubro de 1987

1987

QUATRO VÍTIMAS INDESEJÁVEIS

É fato que Siron teve a oportunidade de conhecer essas quatro vítimas. Em verdade, o artista possui um depoimento gravado, de mais de cinco horas, com a primeira vítima, mãe da segunda vítima, esposa da terceira vítima e prima da quarta vítima.

Enterradas em caixões de chumbo, elas e seu cão tornaram-se cinco totens deitados e profundamente submersos, inseridos no solo goiano, por eles acidentalmente contaminado. Dignas de pena por terem morrido em função da própria ignorância, vítimas do dentista que teria criminalmente abandonado a cápsula próximo a suas casas, vítimas de sua própria curiosidade por abrirem uma cápsula cerrada e espargirem o pó nela contido, mas também responsáveis pela contaminação do solo, a contaminação e a amputação de membros de seus vizinhos, pelo desastre socioeconômico desencadeado por esse acidente. Portanto, são vítimas mesmo, porque nunca alcançarão o *status* de heróis ou mártires pela própria ambiguidade e futilidade de suas mortes. São vítimas mesmo, porque hão de ser esquecidas e seus restos são indesejáveis e letais, cerrados perpetuamente como haveria de ter sido com a própria cápsula de cério.

Na série *Césio* há um conjunto de quatro telas que representam as quatro vítimas. Há outras telas em que o cão ou mesmo a menina, ainda viva (*Segunda vítima*), são os protagonistas. Há outras em que se veem mapas aéreos ou mesmo a familiar silhueta de uma casa do Bairro Popular, pelo qual o artista demonstra ter, ainda, tanto apreço. Afortunadamente ainda juntas em uma coleção particular, o conjunto das quatro telas é poderosíssimo, todavia, não expressa indignação alguma. São telas silenciosas, secas e rotuladas em ordem de falecimento.

Na primeira tela, ao incluir um vestido, supostamente o vestido da vítima (embora não o seja), Siron aproxima-se da noção do relicário e do *memento mori*, assim como revela o gênero do personagem. A dúvida sobre a origem do vestido causa temor, assim como todos os demais quadros feitos com a terra de Goiânia, que poderia estar, ou não, contaminada. A caminho de São Paulo, em busca da vida, a primeira vítima é retratada atada

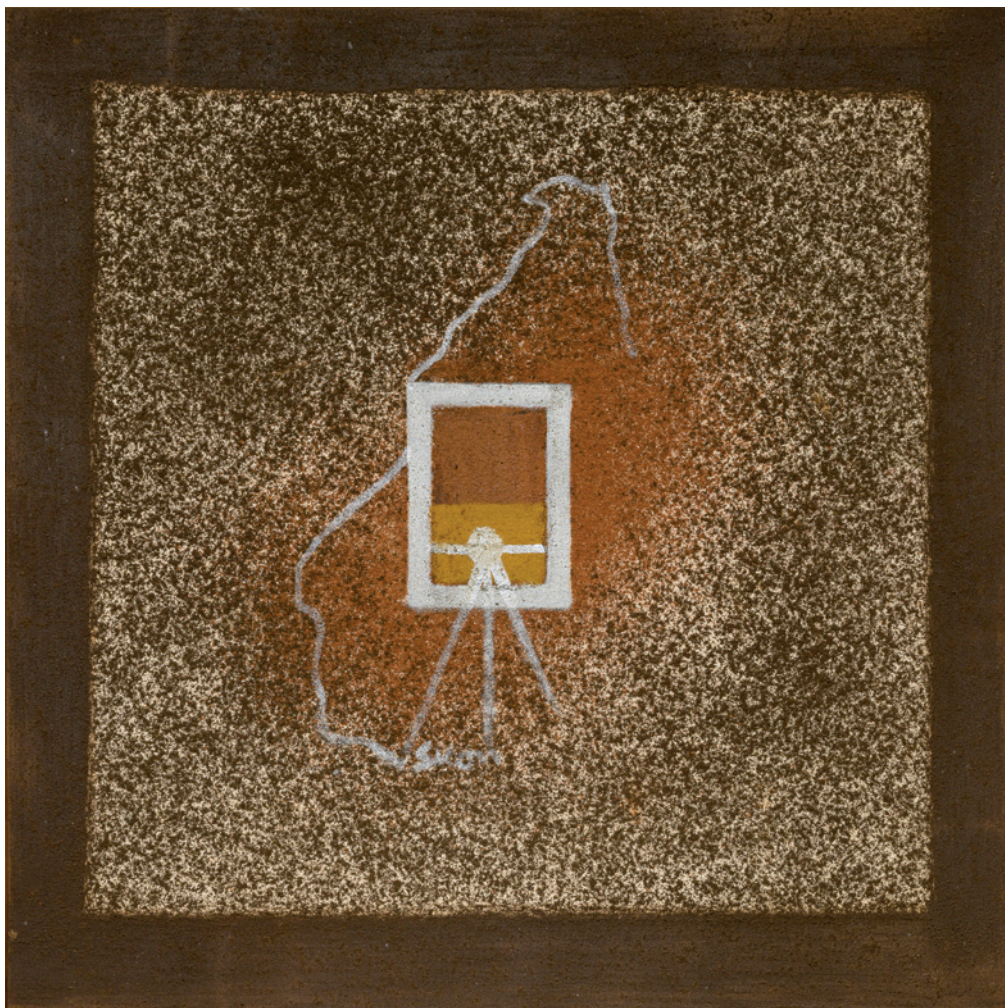
como uma múmia, com o perfil direito e parte do olho esquerdo expostos. A noção de uma cabeça, aliada à presença do vestido [corpo], faz-nos crer que estamos diante de um ser humano. As listas negras intercaladas por faixas marrons são as turbinas do avião que a levaria para o seu destino. Ao fundo da obra o artista cria um horizonte de uma terra cor de prata e de um céu cor de terra, como se tivesse invertido o mundo de ponta-cabeça. Sobre uma das turbinas, lê-se: “1ª Vítima” e o símbolo da radioatividade.

A segunda vítima é também um ser feminino. Nota-se que é uma criança, pela silhueta infantil e pelas pernas atrofiadas. Acima do corpo da menina, dois pés são “pictoricamente afixados” por duas áreas mais claras, que talvez representem dois cravos sobre o corpo de Cristo crucificado.

Sabe-se que a segunda vítima é filha da primeira.

A terceira vítima é um ser ambíguo. Poderia ser feminino ou masculino. Sabe-se que é um homem por conta de depoimentos do artista. O crucifixo azul fosforescente, à direita, jaz no colo da primeira vítima, mas Siron deliberadamente o transportou para a terceira, que também tem seu corpo “tatuado” por manchas prateadas, cujas silhuetas relembram vistas cartográficas, como talvez o mapa do estado de Goiás. A terceira vítima fora casada com a primeira e era o pai da segunda, a menina, que também falecera. Aqui, extingue-se toda uma família, mãe, pai e filha. De uma maneira ou de outra, todos foram deificados e, apesar da pesada tumba de chumbo, subiram ao céu.

Da quarta vítima não se sabe bem o parentesco. Pelo expressionismo do rosto, vê-se que é um ser do sexo masculino. Seu prolongado busto flutua em um lugar incerto. Nota-se que estaria dentro de uma casa, pois o artista delineia na parte superior da obra o perfil de uma casa do Bairro Popular. Como na segunda vítima, a quarta também traz o endereço, o local do “crime” ou do acidente: rua 57 Goiás. A quarta obra encerra o conjunto totêmico e monolítico. Quatro pessoas e um cão se foram, centenas ficaram feridas ou condenadas. Eis aqui as vítimas do césio 137.



Mapa de Goiás

1987



Primeira vítima

1987



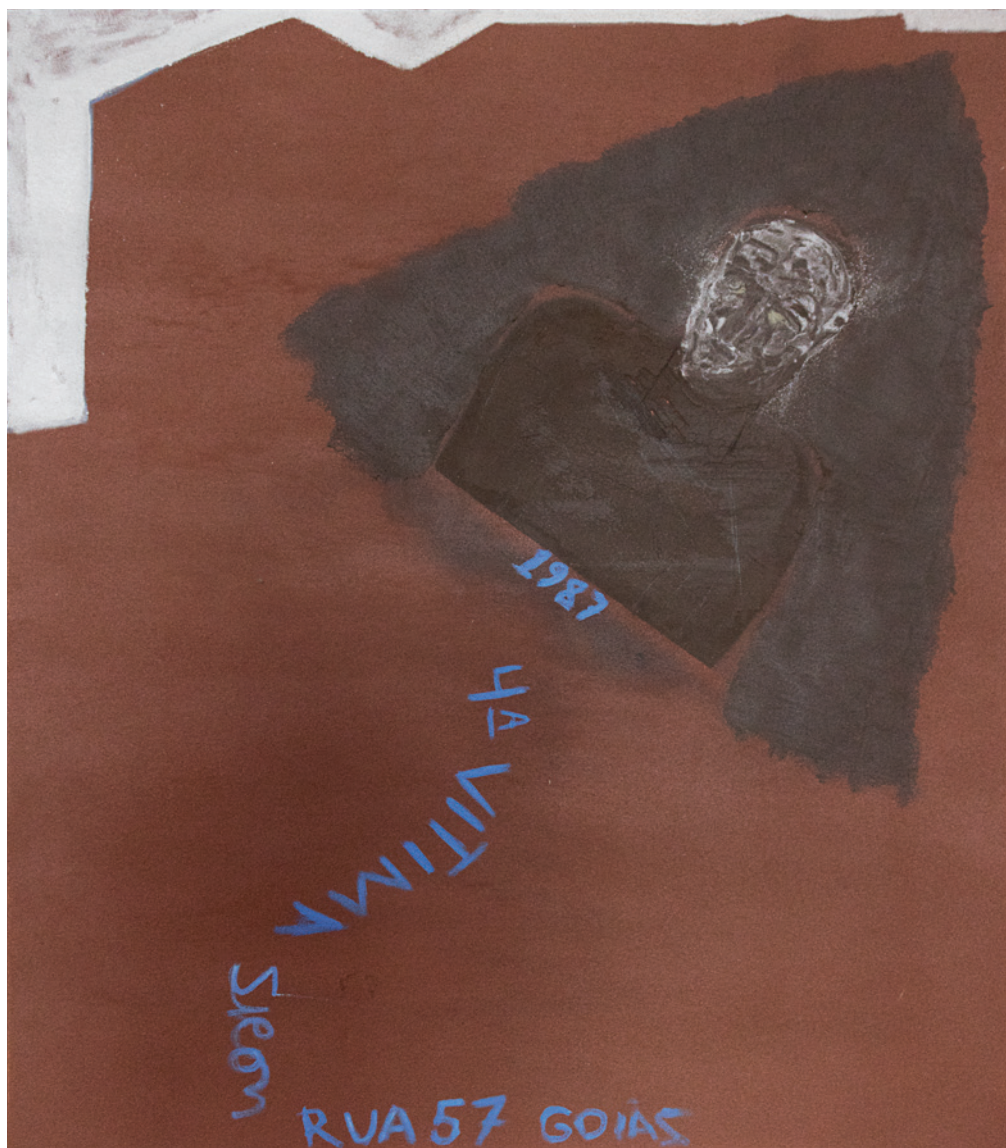
Segunda vítima

1987



Terceira vítima

1987



Quarta vítima

1987

INDIGNAÇÃO E TRIUNFO

Obras de indignação e triunfo estão presentes na história das civilizações há muitos séculos. Qualquer arco do triunfo sucede um dado período de indignação, injustiças e opressão. Os obeliscos são totens gigantes que conferem a dada cidade o *status* de ser esta dada cidade. Os túmulos dos soldados desconhecidos são uma reverência àqueles que, talvez, tenham morrido por nós, alguém a quem devemos grande gratidão, mas não os conhecemos. Desde sempre, artistas representam diásporas, carnificinas, fugas por sobrevivência, retirantes, massacres e afins. Pablo Picasso pintou a *Guernica* [1937] e ainda determinou o destino dela enquanto obra física e móvel. O artista plástico paulistano Nuno Ramos criou a instalação 111, que denuncia o massacre de 111 prisioneiros no presídio do Carandiru, em São Paulo.

As quatro vítimas, todavia, encontram-se em um lugar inconfortável e dubio, pois sua condição de vítima é inconfortável e dubia. Imoladas pela própria ignorância, fica no “ar” aquilo que, de fato, as vitimou. Não se sabe propriamente quem seria o seu carrasco ou mesmo por que teriam sido condenadas à morte. Tudo o que se sabe é que morreram porque estavam vivas.

Pela primeira vez, talvez a última, a única, e sem aviso prévio, a rua 57 sai de sua obscuridade, de seu anonimato, de sua triste condição de ser uma rua popular dentro de um bairro popular e brilha prateadamente para o mundo, como uma estrela, mas, infelizmente, uma estrela do mal, da qual ninguém quer se lembrar.



[illegible][illegible]

A black and white photograph of a large, dark, textured rock formation, possibly a cave entrance or a large rock overhang. A person is standing on a ledge in the foreground, looking out towards the rock. The rock has a rough, uneven surface with many cracks and crevices. The lighting is dramatic, with strong highlights and deep shadows.

[illegible]



O ENSAIO / THE REHEARSAL

Seria um evento impar... O caixão, o defunto falante, o emplastro, os soluços das amantes, as falas baixas dos homens, o barulho da chuva nas folhas da moita.../It would be an exceptional event... the coffin, the dead man speaking, the medicinal plaster, the sobbing lovers, the murmuring men, the sound of rain on the shrubbery leaves...

um filme de / a film by
Tamar Guimarães

com / with
Isabél Zusa
Germano Melo
Kéner Macêdo
Camila Mota
Julia Ianiña
Sílvio Restiffe

e a participação de /
and the participation of
Carolina Cordeiro
Danilo Machado
Dorinha Santos
Elaine Fontana
Elaine Medeiros
Francisco Restiffe
Gabriel Pérez-Barreiro
Ivo Mesquita
J. Pombo
Josefa Gomes Lopes
Lucidêna Pereira de Santana
Luiza Proença
Nayara Maria Ayres de Oliveira
Olivia Tamie
Otávio Rodrigues
Pablo Lafuente
Rayssa Fötzer
Rita Marinho
Suely Rolnik
Thiago Gil

elenco de apoio / supporting cast
Alvaro Razuk
Bianca Volpi
Carolina Carvalho dos Santos
Claudia Medeiros
Edgar
Helioisa Bedicks
Juan Manuel Pereira Saeta
Laura Cosendey
Lorena Cascallana
Luiz
Luiz Epitácio de Aguiar
Manoel Borba
Marcio Harum
Maria Chianetti
Mauro Restiffe
Monica Hollander
Pedro Guimarães
Pipa Ambrógi
Sergio Silva
Vitor Delaqua
Vivian Gandelman
Yusuf Etman

produzido para a 33ª Bienal de São Paulo
com apoio da / produced for the 33rd
Bienal de São Paulo with the support of
Fundação Bienal de São Paulo
Danish Arts Foundation
Fortes D'Aloia & Gabriel, São Paulo
com assistência de / with the
additional assistance of
Dan Gunn Gallery, Londres

roteiro / script
Tamar Guimarães, Melissa de Raaf, Lillah
Halla, com a colaboração dos atores e
equipe / with the collaboration of cast and
crew. Baseado na leitura de *Memórias
póstumas de Brás Cubas*, de Machado
de Assis / Based on a reading of *The
Posthumous Memoirs of Brás Cubas*, by
Machado de Assis

produção executiva /
executive production
Luiz Krihs
Maria Chianetti

direção / directed by
Tamar Guimarães

assistentes de direção /
assistant directors
Lillah Halla
Patrícia Monegatto

assistente de roteiro e preparação de
elenco / casting and script assistant
Dayse Barreto

preparação de elenco / casting
Helena Albergaria
com a colaboração de /
with the collaboration of
Janaína Leite

direção de fotografia / cinematography
Bárbara Alvarez

1º assistente de fotografia /
1st cinematography assistant
Wlissa Esser

2º assistente de fotografia /
2nd cinematography assistant
Daniel Upton Martinez

ligger
Flora Correia

gaffer
Luiz Paulo Xein

assistente de elétrica /
lighting assistant
Everaldo Cicero dos Santos
Leandro Rocha

cartaz / poster still image
Mauro Restiffe

trilha sonora original /
original soundtrack
Arto Lindsay

som direto / live sound
Rubén Valdes

assistente de som / sound assistant
Rodney Blanco Ancheta

diretor de produção / production director
Luiz Krihs

assistente de produção /
production assistant
Francisco Miguez

produção de set / production on set
Amanda Carvalho
Danilo Seemann

produção na / production at
Fundação Bienal
Helioisa Bedicks

consultoria de pesquisa / content advice
Ivo Mesquita
Luiza Proença
Maria Chianetti
Pedro Andrade
Pablo Lafuente

direção de arte e figurino /
art and costume direction
Dayse Barreto

assistência de arte e figurino /
art and costume assistants
Lucas Andrade
Maria Fernanda Simonsen
e a colaboração do elenco e equipe /
with the collaboration of cast and crew

maquiagem / make-up
Guilherme Funari

montagem / editing
Tamar Guimarães
Beatriz Pomar

consultoria de montagem /
editing consultant
Virginia Flores

desenho de som e mixagem /
sound design and mixing
Rubén Valdes

finalização / post production lab
Quanta

gravação de ensaios /
rehearsal recording
Francisco Miguez

transcrição de ensaios /
rehearsals transcript
Carolina Cordeiro

alimentação / catering
Comedoro

motoristas / drivers
Gilson No Ocho do Furacão
João Paulo dos Santos
Marcio Novak

locações / locations
Cemitério da Consolação, São Paulo /
Consolation Cemetery, São Paulo
Região do centro da cidade de São Paulo /
Inner city streets, São Paulo
Pavilhão da Bienal de São Paulo, Parque
Ibirapuera, São Paulo / Bienal de São Paulo
Pavilion, Ibirapuera Park, São Paulo
Auditório do MASP, Museu de Arte de São
Paulo / MASP Auditorium, Museum of Art of
São Paulo

Filmado em São Paulo, em julho de 2018 /
Filmed in São Paulo in July 2018

agradecimentos /
thanks to
Adriano Pedrosa
Alessandra d'Aloia
Alexandre Gabriel
Bel Lischer
Brenda Koschel
Carol Gesser
Corinne Werner
Dan Gunn
Danish Arts Foundation
Denise Pencas
Elana Guimarães Farhat
Equipe Cemitério da Consolação
FAAP - Fundação Armando Álvares Penteado
Fundação Bienal de São Paulo
Gabriel Pérez-Barreiro
João Paulo
Juliana Coelho
Kasper Akhøj
Kwame Yonatan Polli dos Santos
Lize Borba
Lois Quenda
Márcia Fortes
Márcia Vaz
Marcos Moraes
MASP, São Paulo
Roberto Schwarz
Will Martins
Yusuf Etman

O ENSAIO

SERIA UM EVENTO ÍMPAR... O CAIXÃO, O DEFUNTO FALANTE, O EMPLASTRO, OS SOLUÇOS DAS AMANTES, AS FALAS BAIXAS DOS HOMENS, O BARULHO DA CHUVA NAS FOLHAS DA MOITA...

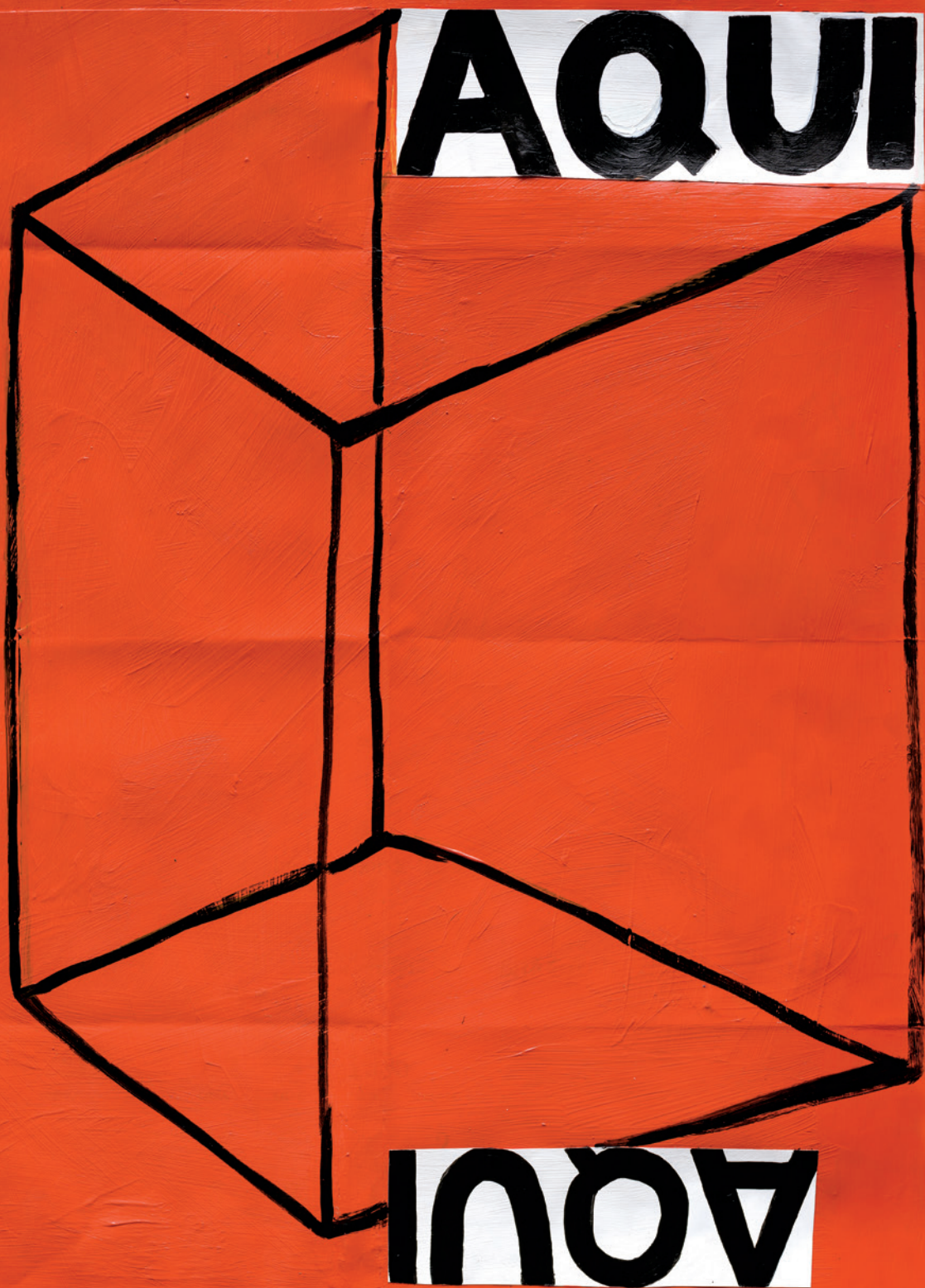


O ENSAIO / THE REHEARSAL, um filme de / a film by Tamar Guimarães, com / with Isabel Zúas, Germano Melo, Camila Mota, Julia Iapina, Keiner Macêdo, Silvio Resatife e a participação de / and the participation of Carolina Cordeiro, Danilo Machado, Dorinha Santos, Elaine Fontana, Elaine Maderros, Francisco Restiffe, Gabriel Pérez-Barreiro, Ivo Mesquita, J. Pombro, Josefa Gomes Lopes, Lucidene Pereira do Santana, Luiza Proença, Nayara Maria Ayres de Oliveira, Olívia Tami, Otávio Rodrigues, Pablo Lafuente, Rayssa Fozzer, Rita Marinho, Suely Rolnik, Thiago Gil
roteiro / script Tamar Guimarães, Melissa de Raaf, Lilah Halla, com a colaboração do elenco e equipe / with the collaboration of cast and crew produção executiva / executive production Luís Krihns, Maria Charetti trilha sonora original / original soundtrack Arto Lindsay direção de fotografia / cinematography Bárbara Alvarez

EU

VOCE





- 1 RODIN, 1995 [foto Wilton Montenegro]
- 2 COM MORANDI, 2005 [foto Vicente de Mello]
- 3 OBJETO PARA MIRA SCHENDEL, 1985 [foto Wilton Montenegro]
- 4 RODTCHENKO, 2004 [foto Vicente de Mello]
- 5 OJOS DE ZURBARAN, 2017 [foto Jaime Acioli]
- 6 A EXPERIÊNCIA MONDRIAN (TV), 1978 [foto Miguel Rio Branco]
- 7 GIACOMETTI, A MESA, 1998 [foto Wilton Montenegro]
- 8 FONTANA, 2016 [foto Jaime Acioli]
- 9 NATUREZA DE MORANDI, 2006 [foto Vicente de Mello]

DA ARTE

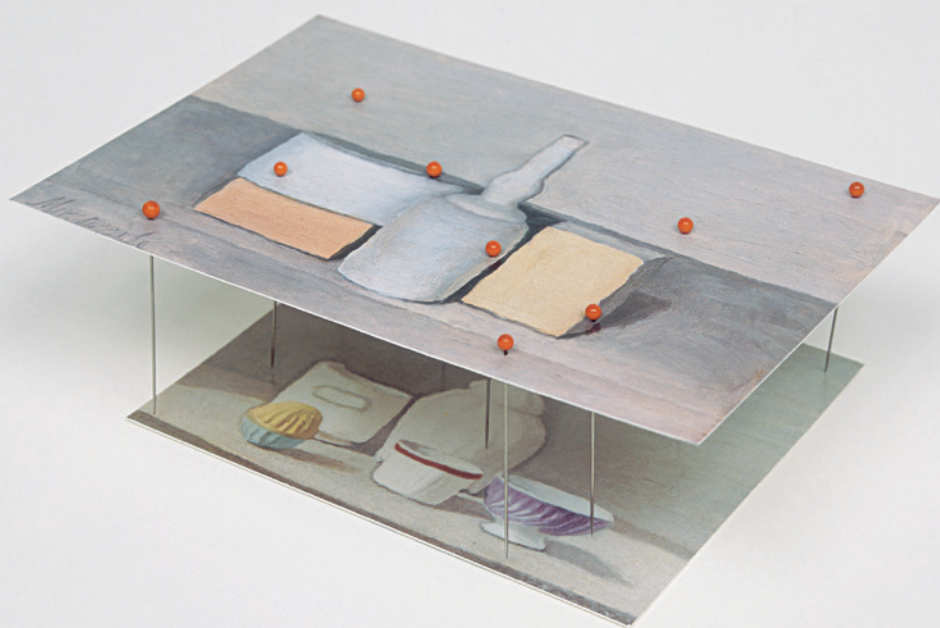
As coisas pensam todas ao mesmo tempo.

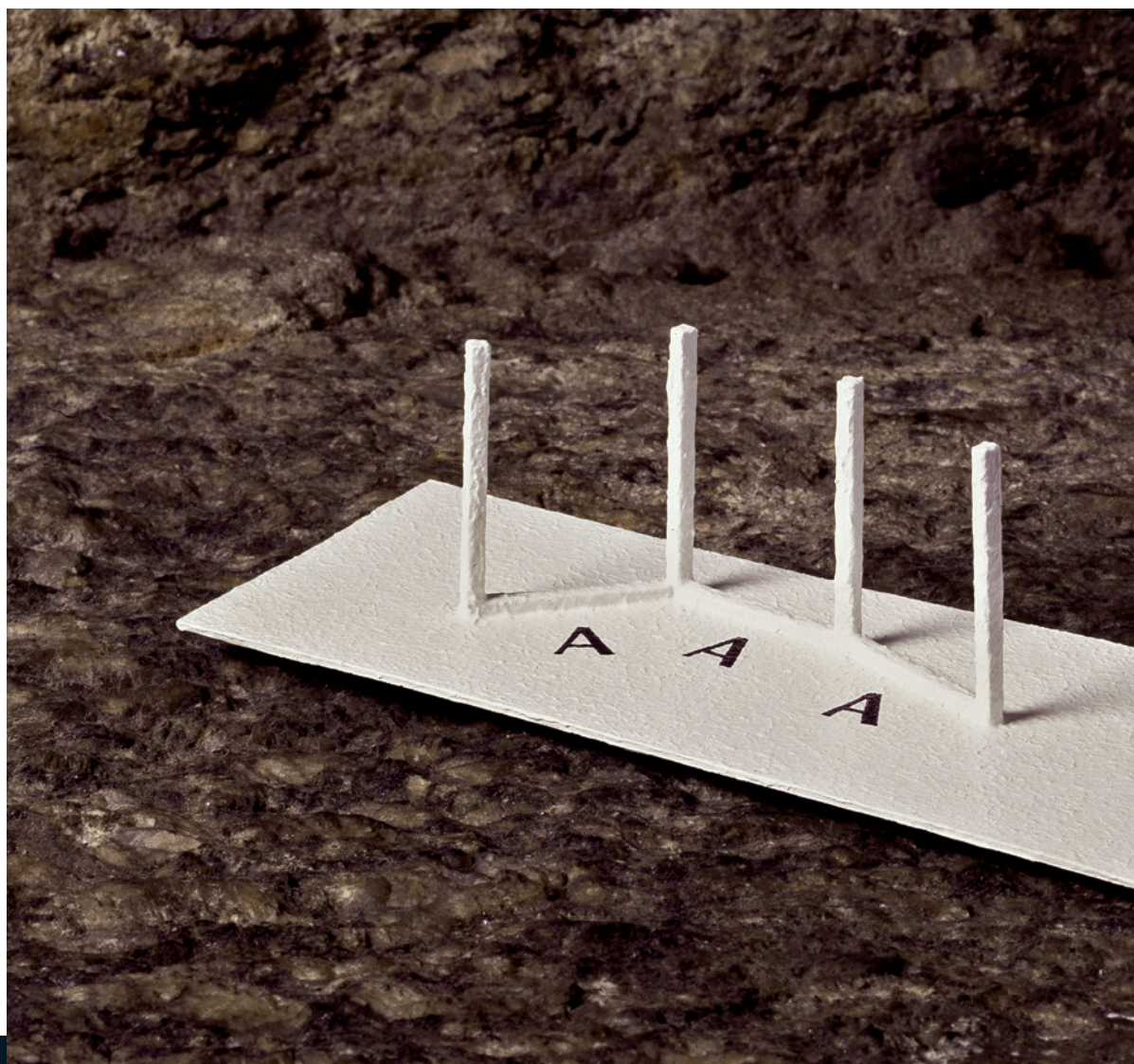
HERBERTO HELDER



Não basta o silêncio, é necessário também o seu invento.

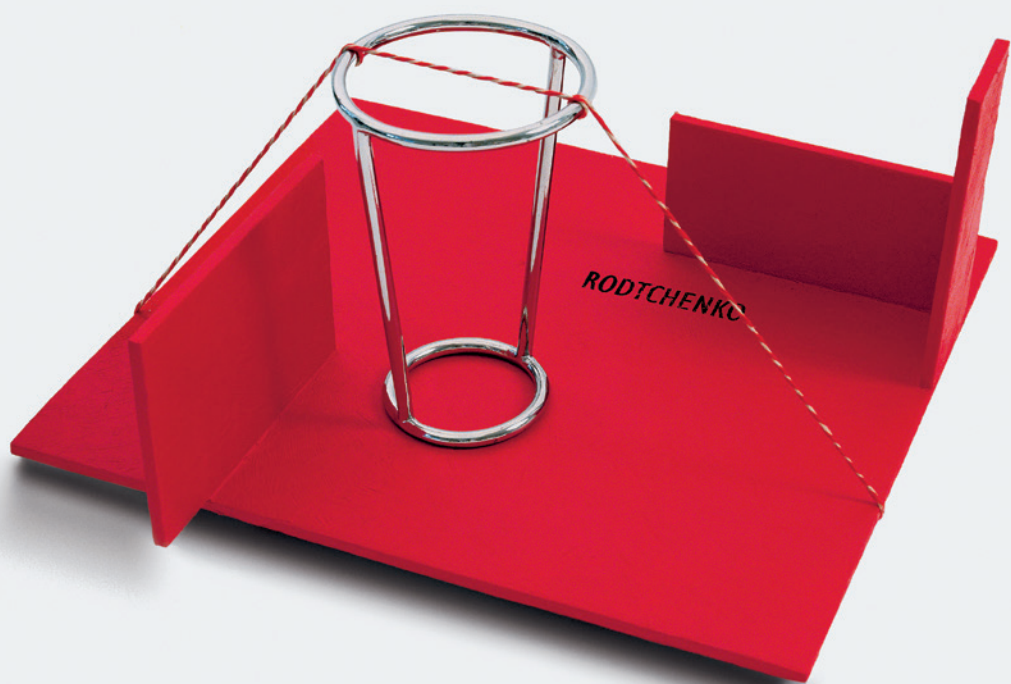


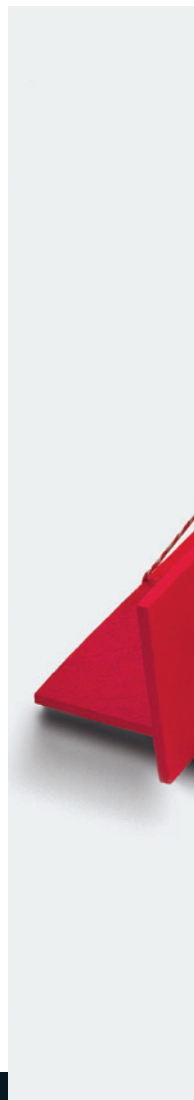






O que sempre surge nos objetos contínuos?





Caminha pelas imagens como um cego em sua própria casa.

Estava o tempo a desimaginar seus olhos quando a medida sumiu.



MONDRIAN

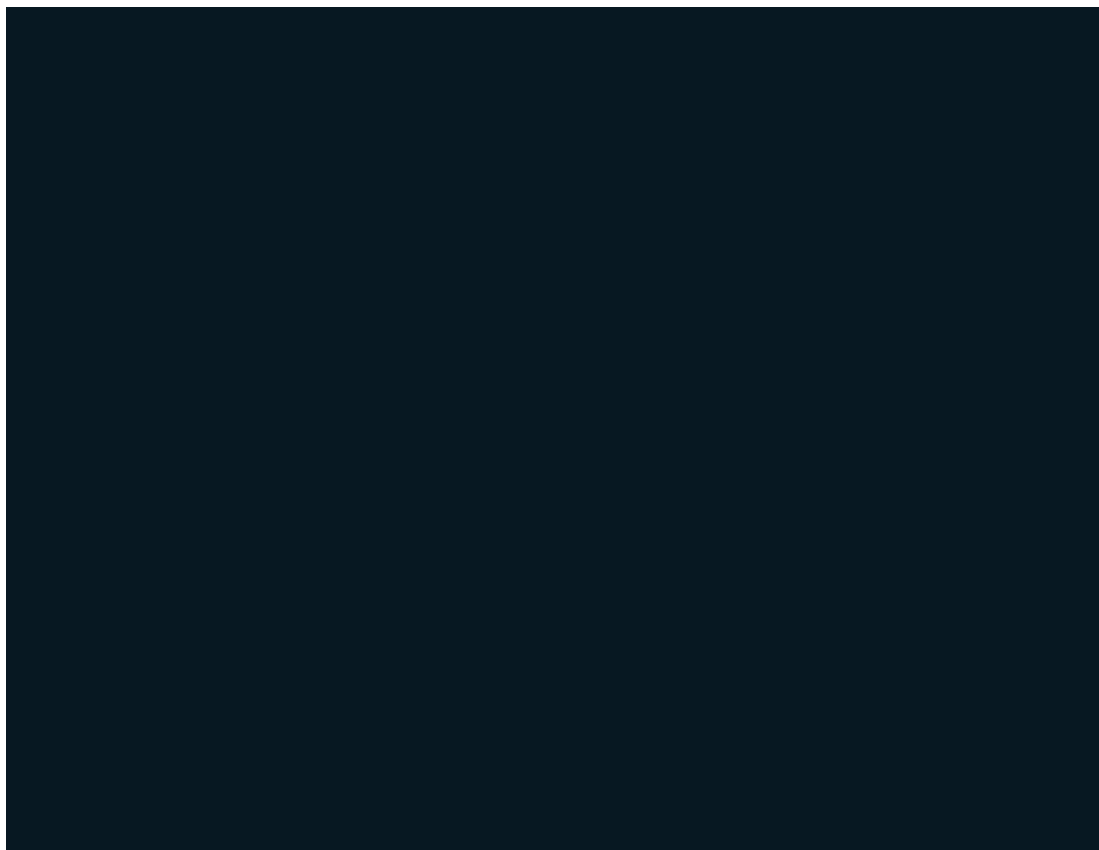
O que sabe o azul do que acontece?

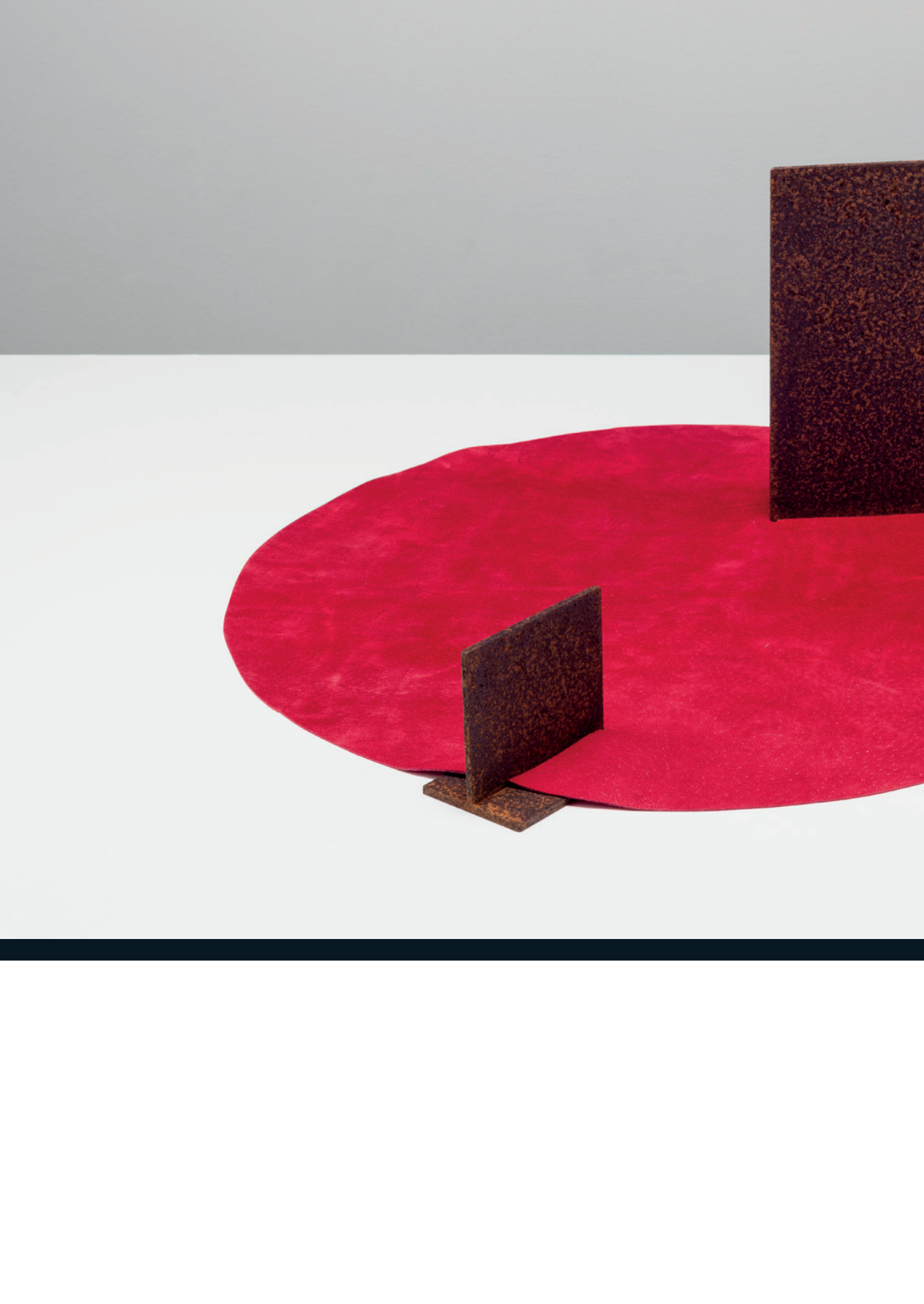




Uma estátua sem figura e ossos transparentes.

Errata: onde se diz imagens leia-se onde.





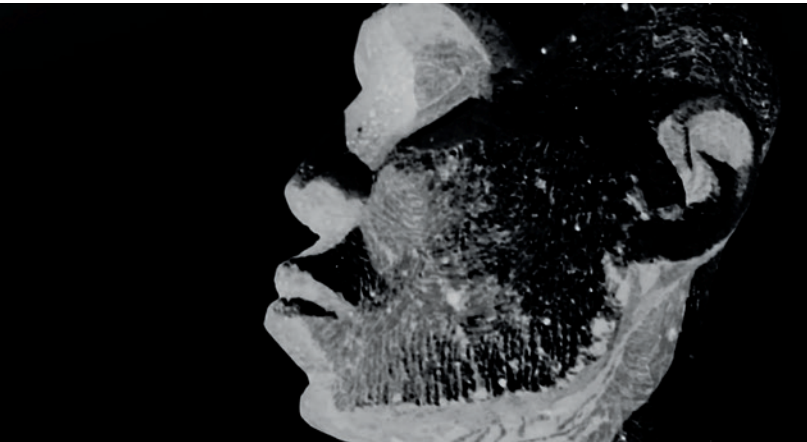


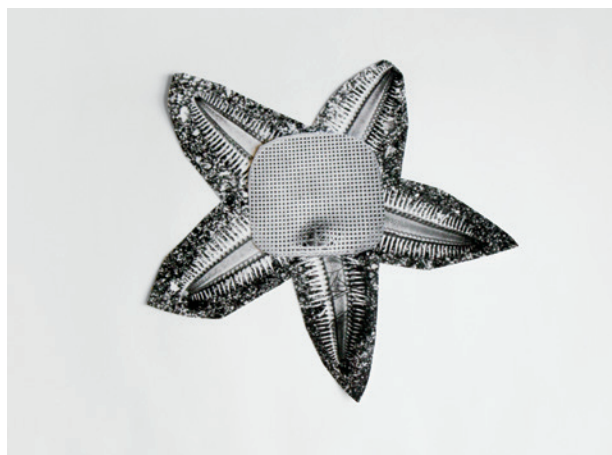
Sonhamos na segunda vez como se quase, o quando.



Se há muito e não o vemos, não há?

13
NATURA MORTA (1947)





Conversas

Lhola Amira

Mame-Diarra Niang

Nicole Vlado

ruby onyinyechi amanze

Wura-Natasha Ogunji

Youmna Chlala



As artistas ruby onyinyechi amanze, Nicole Vlado, Youmna Chlala, Lhola Amira, Mame-Diarra Niang e Wura-Natasha Ogunji apresentam na Bienal trabalhos novos, que exploram o espaço e o lugar em relação ao corpo, à história e à arquitetura. Suas investigações criativas abrangem do íntimo (corpo, memória, gesto) ao épico (história, país, cosmos). Em um diálogo aberto e contínuo entre artistas, seus projetos e práticas individuais atravessam ideias e questões mais amplas sobre coragem, liberdade e experimentação como aspectos centrais do processo do fazer artístico.

A história e a experiência pessoal são apenas uma camada do que essas artistas realizam no mundo. Elas são de origem sul-africana, nigeriana, porto-riquenha, libanesa, marfinense, senegalesa, francesa, norte-americana e cigana. São profundamente afetadas pelas relações mutáveis, complexas e por vezes contraditórias com as terras, os lugares, os países e os territórios onde se encontram. Os modos nuançados com que sua experiência informa sua prática artística coletiva lhes permitem conectar, experimentar, confrontar e desafiar. No entanto, o que é revelador não são suas origens ou países natais, mas as rupturas nessas narrativas, os movimentos para

além delas. Suas obras abraçam as interrupções como aberturas necessárias para a criação.

É esse lugar intermediário, esse não saber, que se torna um portal e, nesse sentido, algo essencial ao modo como essas artistas criam, constroem o espaço e encontram sua presença no mundo. Elas adotam a fissura, a falha, o nó, a costura, a espinha dorsal, a fresta, a dobra, a aparência, o não território. **amanze** cria desenhos em papel que se dobram, suspendem e avançam para o espaço. **Vlado**, artista e arquiteta, concentra-se em captar os espaços que se criam entre os corpos, como um molde de gesso apertado por um punho. Quando **Lhola Amira** entra em um espaço com suas Aparições [*Appearances*], ela invoca o passado e o futuro. **Chlala** considera a espinha dorsal uma representação da conexão entre presciência e memória. As fotografias e os vídeos de **Niang** constituem, ao mesmo tempo, territórios novos e não territórios. Os desenhos de **Ogunji**, bordados dos dois lados da folha, revelam uma beleza estranhamente familiar em seu avesso. São essas fissuras que se tornam o terreno fértil para experimentos intensos, traduções claras e concisas e um profundo respeito por tudo o que elas não conhecem.

Nicole: Wura, adorei isso: “revelam uma beleza estranhamente familiar em seu avesso”. É isso que eu admiro em seus trabalhos com bordados, e é uma coisa que exploro em minhas impressões e estudos do espaço negativo. Será que é uma mera questão de enxergar o que não pode ser visto? Adoraria pensar sobre isso com você e o resto do grupo, porque isso pode repercutir como um tema muito maior – não apenas em termos formais, mas existenciais, da nossa existência.

De modo similar, a frase “um profundo respeito por tudo o que elas não conhecem” me faz pensar em humildade, algo que adoro, mas também acho que somos curiosas com relação à audácia. Adoraria refletir, também, sobre como a audácia se encaixa no que fazemos.

ruby: Assim como a Nicole, também estou muito interessada na dicotomia entre audácia e humildade, que acho que está presente nos nossos trabalhos. A palavra humildade, para mim, se associa à sutileza visual, ao modo como a mão de alguém marca uma superfície... algo relacionado à pressão física de deixar uma marca, ou à área da superfície contida por essa marca, ou à opção pela omissão ou pela reserva. Mas não de um modo que pareça suave ou tímido, e talvez seja aí que entre a audácia.

Em nosso caso, acho que não vemos essas ideias como contrárias. Mas, então, como algo pode ser simultaneamente audacioso e humilde? Essas duas coisas coexistem quando há uma expectativa externa de que o criador seja de uma determinada maneira ou faça um certo tipo de trabalho? Por exemplo, no meu trabalho, se escolho deixar metade do espaço do papel em branco, quando existe uma expectativa cultural a meu respeito, como pessoa de origem africana, de que eu sature o espaço – será aí que a sutileza se torna audaciosa? Ou a Nicole... preenchendo uma fresta – que de outro modo ficaria esquecida e seria pisada – com latão brilhante? Wura, o que é o avesso quando os dois lados são iguais? Quando os desenhos ficam pendurados no espaço, ainda assim existe o avesso?

Nicole Vlado

Wura: Sempre me comoveu muito sua relação com a arquitetura e Nova York, a cidade onde você cresceu. E o modo como essa relação é moldada pela proeminência das escadas de entrada dos prédios, como um lugar que você transformou em seu. Você pode falar do pensamento e do processo desse trabalho que está preparando, e em particular sobre sua relação com esse espaço específico do pavilhão de Niemeyer?

Nicole: Tenho uma linda lembrança de estar trabalhando sozinha na Bienal e ver o que parecia uma dança sendo feita por acaso ou em segredo. Havia seis, talvez dez, embora parecessem dezenas de mulheres e homens vestidos de preto, com vassouras, caminhando pelo espaço à minha volta e me evitando cuidadosamente. Seus passos e vozes ecoavam pelo espaço. Fiquei nervosa por estar no caminho, mas eles não pareciam incomodados comigo. Era como se não me vissem.

Alguns dias antes, tínhamos visto, no parque, homens varrendo o chão com enormes vassouras de palha de coqueiro – lembro do som da palha seca raspando no concreto. Era primavera e havia pétalas por toda parte. Fiquei muito interessada nesse esforço de preservar à perfeição tanto a Bienal quanto o parque. Isso me fez lembrar que a arquitetura não é apenas experimentada, mas é feita (construída por trabalhadores) e mantida (limpada por trabalhadores). Os modernistas, como Niemeyer, agregam um desafio de contar com o imaculado: o piso preto de concreto polido evidencia a poeira. Revela rachaduras e manchas, palmas de mãos suadas, pegadas. Parece um quadro negro deitado no chão, sempre mostrando as marcas do que foi apagado, mesmo depois de limpo.

Eu adoro superfícies arranhadas e os mundos que elas formam. Passava muito tempo em meu apartamento quando era criança. Eu não explorava florestas, a natureza; em vez disso, minha imaginação e meus dedinhos exploravam cabeças de pregos que se erguiam acima do nível dos tacos do piso, o linóleo formando dobras na cozinha, a topografia de décadas de camadas de tinta nas paredes, a porta do velho elevador da cozinha, fios elétricos trançados. Quando saía, eu tocava os degraus lisos de granito da entrada

do prédio, observava maravilhada as manchas escuras de chicletes velhos nas calçadas reluzentes, meus olhos acompanhavam as frestas da calçada, que se revelavam verdadeiros cânions. Agora que sou adulta e arquiteta em Nova York, meu trabalho continua a ser uma exploração de interstícios – o espaço entre os edifícios, entre os ambientes.

O pavilhão da Bienal é um emblema da doutrina modernista, e o que é possível fazer em um espaço com janelas em fita, desguarnecidas, dando para uma fileira de árvores, uma floresta de colunas, tetos imensamente altos, uma rampa expressiva de concreto e aquele mar de cimento queimado com suas delicadas juntas de dilatação de latão? Fiquei atraída pelo piso, que parece a superfície da Lua, um momento libertador da especificidade do lugar e da escala em uma vasta colonata.

Eu sabia que faria moldes do piso. Adoro imaginar os visitantes deitando de barriga no concreto frio, explorando-o à sua própria maneira, mas isso era muito improvável e pouco prático! Em vez disso, o meu trabalho incluirá moldes de espaços negativos tirados do piso e também do meu corpo – o trabalho se torna uma dança entre mim e o piso de Niemeyer! Essa dança expressa não só a intimidade do toque, algo que aparece em muitos trabalhos meus, mas também a intimidade da limpeza, uma referência à equipe do pavilhão e suas vassouras, uma alusão a Mierle Laderman Ukeles e a Janine Antoni. Lavar o chão, lavar Niemeyer, lavar um amante, ser uma trabalhadora, amar o trabalho.

Younna Chlala

Wura: Estou muito interessada em seu processo de criação, naquilo que poderia ser chamado de processo de pesquisa e em sua prática artística. Você é artista e escritora e tem uma relação importante com a arquitetura.

Younna: Houve um tempo em que eu estava desiludida com a linguagem como modo de expressão, de contar histórias, ou mesmo como afirmação de direitos, possibilidades e mudanças. Encontrei na teoria da arquitetura um modo de expor a vitalidade do espaço, as construções

espaciais e a forma como corpos e objetos se situam nesses espaços. Um dos primeiros livros que li e reli está diretamente relacionado a esse projeto – *Por que os edifícios ficam de pé?*, de Mario Salvadori. Talvez não possamos chamar de teoria, mas de um modo de ver. Não por acaso o autor, que é engenheiro, arquiteto e professor, também traduziu Emily Dickinson para o italiano. Os poemas e formas de linguagem de Dickinson são estruturas mínimas, minimalistas, móveis. No prefácio, Salvadori usa palavras como amor e beleza, raramente encontradas em um livro de arquitetura.

Wura: Adoraria ouvir você falar sobre a relação de seu corpo com esse espaço expositivo em particular, mas também sobre o modo como o seu corpo e a visceralidade aparecem em sua prática artística como um todo.

Younna: O que mais me impressionou no pavilhão desde o início foi o modo como ele faz o interior e o exterior desaparecerem e aparecerem conforme você se desloca nele. A escala imensa parece dialogar com o parque, parece tentar (e às vezes fracassa, de um jeito bem humano) envolver a natureza em seus próprios termos (embora o parque em si tenha as mesmas qualidades). O vazio para a circulação, no centro, me deixou atordoada, feliz e curiosa. Não era um poço de luz, mas um modo de se mover. Reparei nos pássaros construindo ninhos nos parapeitos das janelas. Um gesto pequeno e familiar, dada a vastidão dos volumes. Rapidamente os pássaros eram expulsos, quando as faxineiras vinham com um pano retirar a poeira, a fuligem do tempo e as marcas dos galhos.

Reparei nos fantasmas das máquinas. O que mais poderia ocupar uma escala tão grandiosa? Gostei de saber que, no uso original do prédio, aqueles espaços eram destinados a equipamentos agrícolas. Mais uma vez, não há nenhuma pretensão de que a natureza, o crescimento, o desejo e a fome não existam naquele edifício, ao mesmo tempo que as instalações rotativas, as luzes e as trocas monetárias e de objetos tentam impor uma espécie de feira coberta, encontro ou reunião.

Reparei no modo como os corpos se moviam ao ar livre e tocavam o edifício quando

alongavam seus membros contra ele, usavam sua sombra, subiam correndo a rampa, deslizavam pelas bordas em skates, pressionavam as mãos contra o vidro para abrir portas. O concreto emudecia a música barulhenta que serve de estímulo aos grupos que se exercitam e se alongam em direção ao Sol.

No interior do edifício, as colunas pareciam estar em perpétuo diálogo umas com as outras. Nós éramos os corpos intrusos, movendo-nos delicadamente na floresta, perguntando sobre tempo, ar, crescimento, luz e as possibilidades de vida selvagem.

Então, quando sentávamos, nos levantávamos, deslizávamos, passeávamos e contemplávamos o espaço, os momentos mais comoventes para mim tinham a ver com duas ou três pessoas caminhando juntas. Esses momentos me revelaram não só que havia muitas camadas de trocas acontecendo, mas também significavam uma espécie de abertura do espaço. Os próprios corpos criavam essas rupturas.

Adoro fazer trabalhos que estimulem mais rupturas e aberturas, conexões. A namoradaira supõe que a proximidade seja um dos nossos modos de amar. A forma como penso sobre esses assentos também tem a ver com o que acontece quando vemos as coisas juntos. Quero considerar o modo como nossos corpos inteiros experimentam um momento e, ao mesmo tempo, lembram de momentos anteriores. Um modo não linear, múltiplo e simultâneo de ver ou prever, como uma planta fora do pavilhão poderia experimentar o tempo e o espaço.

Wura: Quais perguntas você formula quando está criando?

Youmna: O que é uma espinha dorsal? Quando ela é múltipla? Por que uma estrela-do-mar demora um ano para regenerar um braço? Como a memória e o tempo se emaranham espacialmente no oceano abissal? E se as múltiplas espinhas dendríticas de um neurônio não emergissem de um centro, mas surgissem juntas, uma na direção da outra? O que é sentar? O que é proximidade? O que é um assento imperfeito? Como amamos quando nos sentamos? O que é uma coluna? Por que ela se curva por dentro, secretamente? As vértebras podem existir sem

o todo? O que as formas e os materiais futuros nos dizem sobre o modo como criamos espaço, agora? O que está sendo tecido? Como ele pode ser destecido? Se guardamos a memória da dor em nossas espinhas dorsais, o que acontece quando nos curamos? As lombadas, espinhas dos livros, guardam alguma espécie de memória? Uma curva pode ser um corte? O que podemos encontrar em uma curva livre? E em três curvas livres, próximas umas das outras?

ruby: Adorei essas perguntas! E as idas e vindas entre as referências ao oceano e à água e à espinha dorsal enquanto estrutura – espinha como arquitetura – espinha como continente de memória. Fiquei pensando na imagem da espinha como um espaço diferente dos espaços *entre* que alguns outros trabalhos abordam. Ela me parece mais concreta – como uma armadura, aquela que define os parâmetros de todos os outros espaços. Mas você fala dela quase como se fosse efêmera. Fiquei intrigada com isso.

Lhola Amira

A artista Lhola Amira nasceu do corpo da curadora e acadêmica Khanyisile Mbongwa. Ambas as Womxn [mulher/es] compartilham uma existência plural, coabitando o mesmo corpo. É por esse motivo que a prática de Lhola Amira é descrita como uma “Aparição”.

Wura: Como seu projeto começou a tomar forma em São Paulo?

Lhola: Minha relação com o espaço é a intersecção entre passado, presente e futuro. É uma questão de tempo, daquilo que está sempre se revelando no tempo. A presença estrutural e física do tempo nos edifícios, objetos e, é claro, o tipo de tempo contido nas localidades geográficas. O espaço, para mim, é multidimensional; tem camadas do que podemos ver a olho nu e da presença mística, espiritual e ancestral.

Tenho me perguntado, “o que estou olhando e o que estou vendo?” À primeira vista, olhar parece uma tarefa muito simples. Primeiro precisei remover a casca daquilo que trago comigo quando olho, para depois olhar de novo. Existe uma energia ancestral que eu capturo, e é essa

energia que tenho usado como guia. Sempre me pergunto, “por que fui convidada para esse lugar? O que eles estão me pedindo para fazer?”. Preciso ficar muito atenta para ouvir claramente; é importante ir ao encontro do propósito para o qual fui chamada. Minha prática se interessa pela ferida e pela cura. Estou interessada em ver o que é a ferida, do que ela é feita, o que a sustenta, o que tem sido usado para cobri-la – e então, por meio disso, começar a fazer gestos para curá-la.

Para o Brasil, as imagens que me vinham eram: lavar lençol, roupa de cama; limpar latão, talheres. Eu via água, mar, riachos, rios. Via pés caminhando, parando, dançando, pisando, perambulando, correndo, amarrados, feridos, cansados, envelhecendo, voando, nascendo. Queria saber a quem pertenceriam esses pés, então comecei a pesquisar sobre o Brasil e sua história – ainda quero saber onde reside a pressão.

Imagino criar um lugar para descansar, para respirar, para aproveitar um momento e lembrar, um lugar para ouvir a si mesmo e à sua gente – e, espero, poder chegar a alguma cura. Quero criar um espaço onde eu possa chegar até os outros e fazer gestos de cura.

Wura: Ao descrever seu trabalho, você escreveu: “A prática da Aparição se vale do espiritualismo nguni sul-africano, que sugere existências plurais em um corpo, mas também de um entendimento da noção zulu de *ukwela*, que contextualiza a existência de uma pessoa em relação a narrativas históricas e futuras. Confrontando a precariedade histórica e contemporânea dos corpos negros, a Aparição como prática decolonial se move dos corpos que atuam para os corpos que aparecem em seus próprios termos, da prática ritualística à prática gestual”.

Lhola: Sim, a Aparição enquanto prática se vale do espiritualismo nguni, e em meu trabalho eu busco gestos de cura para feridas que têm sido mantidas ao longo de gerações. Em minha prática, reparei que uma ferida pode se repetir muitas vezes – foi assim que comecei a me perguntar, “o que precisa acontecer para conter essa agonia?”. Embora minha prática lide principalmente com acontecimentos históricos

específicos, meus gestos são muito especulativos. Assim, eu jamais diria que esse trabalho vai curar alguém, mas o chamo de *cura gestual* porque, em última análise, o indivíduo que interage comigo precisará continuar o gesto para ter acesso à cura implícita nele. Minhas Aparições são guiadas pela energia e pelas visões espirituais – é por isso que não posso chamar o que faço de performance. Com minha prática, tento ficar à altura dessas visões.

Wura: Você pode falar mais sobre esses “corpos que aparecem em seus próprios termos”, relacionando-os especificamente ao contexto sul-africano?

Lhola: A África do Sul tem uma história complexa e dolorosa, uma história que não reconhece ou admite o genocídio do povo negro ao longo da conquista colonial e do regime do *apartheid*. O corpo negro foi restringido de muitos modos e continua sendo, na contemporaneidade. Há lugares (terras, praias, montanhas) onde nossos ancestrais morreram e aos quais não temos acesso, devido à propriedade privada. A presença espiritual e ancestral, portanto, existe em seus próprios termos, fora dessas realidades físicas.

Wura: Você disse, “primeiro preciso remover a casca daquilo que trago comigo quando olho.”

Lhola: Sim, preciso remover a casca daquilo que trago comigo. É importante, na minha cultura, antes de entrar em qualquer lugar ou espaço, deixar as suas coisas para trás e ter o espírito claro para olhar, ver, observar, ouvir, escutar. Como a Khanyisile existe no contexto sul-africano, trago partes disso, e preciso me livrar delas para conseguir enxergar além do meu olho físico; é meu ser ancestral e espiritual que precisa estar sintonizado. Quando removo a casca, não considero como fatos dados as similaridades entre os contextos histórico e contemporâneo – isso é muito importante no meu processo. Segundo o entendimento espiritual nguni, nossos corpos não nos pertencem. E acho que é assim que a Khanyisile pode aceitar minha presença. É necessário que seja assim para que haja um caminho claro.

Lhola: Um comentário: em uma conversa, você mencionou minha ideia de lavar os pés das pessoas – no Brasil, seriam pessoas de cor, porque tenho consciência de que o contexto não é o mesmo da África do Sul.

Wura: Pessoas de cor, diferentemente de pessoas negras, devido ao contexto brasileiro?

Lhola: A definição de negro no Brasil é muito mais complexa e matizada do que na África do Sul, e eu acho importante reconhecer isso.

Mame-Diarra Niang

Wura: Você disse, “Vejo meu trabalho como uma odisséia no espaço interior”. Poderia falar mais sobre isso? Quando nos encontramos em São Paulo, fiquei muito interessada no seu processo de trabalho e na forma como você sintoniza corpo, música e som no início do seu dia.

Mame-Diarra: Estou explorando minha presença, o *self*, a matéria de mim mesma, o que me constitui enquanto corpo físico e ser energético para poder estar presente. Tocar música, afinar meu corpo a uma canção, me ajuda a examinar a energia disponível para aquele dia. A questão é: “O que mudou hoje?”. A forma como a energia se move dentro de uma estrutura musical me ajuda a ler, sentir e me conectar com o outro lado do meu território. Isso me conduz a me tornar o objeto observado. Acho a expressão *odisséia no espaço interior* apropriada, na medida em que abandono o espaço para explorar o infinito dentro de mim mesma.

Wura: Por que essa noção de espaço é importante?

Mame-Diarra: Trata-se da relação da visibilidade com a experiência corporal. Não estou criando, estou descobrindo. Tenho um modo, um caminho até meus territórios. Antes eu não sabia tocar. Com minha prática de meditação e pesquisa sobre o *self*, sobre mim mesma, encontrei um caminho para a música. Senti que somos completos, temos tudo dentro de nós. Só precisamos ativar a conexão e ter a experiência.

Tento tocar todos os dias pela manhã. Trago a canção. Toco e vejo se está bom. Quando toco outra tecla, a música muda, mas é a mesma estrutura e posso tocar ao vivo. Posso usar qualquer padrão que eu precisar, e todo dia tento confrontar as coisas que me vieram no dia anterior para ver se elas mudaram ou se eu mudei. Estou realmente tentando me abrir, entender, viajar. Trata-se de uma jornada, uma descoberta de coisas que não consigo colocar em palavras.

Wura: Você pode falar sobre o Brasil? O que você diria sobre o Brasil?

Mame-Diarra: O trabalho no Brasil é sobre muitos territórios da minha vida: Johannesburgo, Dakar e Paris. Estou levando sons e filmes. Também quero filmar meu corpo. O trabalho é um despertar e quero experimentar algo, confrontar a experiência que eu tiver no Brasil. Vou incluir panoramas de Dakar, São Paulo e Paris. Criei um modo de visualizar minhas memórias. É a minha paisagem. Não sei ainda qual território o Brasil me dará. É difícil dizer exatamente o que vou fazer porque, por ora, só tenho um pressentimento. Consigo projetar as coisas, mas não sei ainda como meu corpo estará. Eu trabalho com esse pressentimento. Trabalho com o invisível dentro de mim. Preciso me abrir. Preciso reconsiderar.

Wura: Isso me fez pensar nas espinhas dorsais da Youmna.

Mame-Diarra: Por muito tempo, só tive sensações. Antes era muito complicado me articular, racionalizar com os outros, com a minha galeria. Eu vivia o espírito do trabalho dentro de mim. Ficava frustrada – mas, quando o trabalho entrava no espaço, era algo de fato importante.

Simplesmente comecei a tocar. Foi como uma chave. Não sou um gênio, mas esse trabalho me fez pensar que sou. É como as colunas, você é apenas um portal entre o espaço infinito exterior e o *self* infinito. Acho que somos apenas o núcleo, nossa consciência individual. Ou uma porta, um portal, uma ponte. A única coisa que eu sei, que eu tenho certeza de que estou fazendo, é registrar. Estou registrando e estou compartilhando informações com vocês.

ruby: Gosto da ideia do espaço se tornar tangível em múltiplas dimensões – tanto no papel quanto no mundo *real*. Na forma desenhada, a profundidade é comunicada e entendida, mas é também totalmente fabricada. Aprendemos a acreditar nela. Na forma física, apesar de serem tijolos e cimento, é a mesma coisa – uma coisa em que acreditamos. É um espaço definido e, para mim, aquelas linhas e limites são temporários. Elas podem e irão se transformar.

Quando cheguei à arquitetura, eu buscava um modo de transformar espaços e casas abstratos em coisas quantificáveis. Eu vivia nesse entre-lugar, e procurava algum tipo de chão. A arquitetura parecia uma forma de achá-lo, mesmo filosoficamente. Nessa altura do trabalho, já não procuro mais um chão. Pelo contrário, agora a casa e o espaço se encontram confortavelmente em fluxo. Assim, qualquer referência arquitetônica no trabalho é ilusória, desenhada de memória e sempre apenas parcial.

Em um nível puramente visual, também sou muito ligada à linguagem dos desenhos arquitetônicos. Incluo aí, também, os esboços para esculturas (por exemplo, os desenhos de Richard Serra), que costumam constituir uma estética à parte. Há algo nesses desenhos que me atrai, e eu gravito em direção a isso. Pessoalmente, não desenho assim, e talvez nunca desenhe, mas quando vejo esses desenhos, consigo senti-los. Eles me parecem igualmente elementares e sofisticados, e esse é o equilíbrio a ser atingido.

Wura: Você pode explicar melhor esse “eu vivia nesse entre-lugar”?

ruby: Eu só tinha vivido, até então, as diversas partes de um espaço, mas nunca um espaço inteiro. A totalidade da história, da ancestralidade, das raízes, da língua como elemento de união. Isso eu nunca tive. Eu vivi de casa em casa, de terra em terra, por períodos curtos, colecionando pedaços e depois colando-os aos pedaços do lugar seguinte. O lugar e a identidade muitas vezes são tidos como um simples fator de conexão. Você é daqui e, portanto, você é isso. Mas nunca, em minha vida inteira, fui de um lugar em particular. Desde muito nova, e até o

presente momento, a experiência do meu corpo no mundo acontece em um lugar de aparente inautenticidade – línguas emprestadas, desconhecidas, nomes incomuns, sotaques que soam “incertos”. Hoje eu considero tudo isso motivo de orgulho. Ser alguém desse entre-lugar de coisas concretas. Isso significa que existe uma fluidez. Há liberdade. Há capacidade de invenção.

Wura: Você escreveu sobre alinhamento e alegria. Penso na importância do espaço, dos espaços físicos em que nos encontramos quando criamos... o ateliê. E também no espaço do alinhamento. O que é alinhamento, afinal?

ruby: É o condutor! O amigo! Alinhamento, para mim, é o mesmo que *ação inspirada correta*, um conceito da filosofia taoísta; a ação de alguém que sabe o que faz e confia nisso. Está ligado à ideia de esforço sem esforço, um trabalho guiado por facilidade e certeza inatas. O espaço físico do ateliê e o nosso entorno permitem um espaço de alinhamento. Cultivamos o primeiro para que o outro possa aparecer.

Wura: O que há no abismo? O que é aquele *algo* mais de que fala Björk?

ruby: Quando ela fala desse *algo* mais que há no trabalho, algo que ela consegue ver mas ainda não fez, eu entendo o que ela diz. Existe mais alguma coisa ali... lá fora. É uma consciência bizarra de se ter, porque esse *algo* mais é tão claro... Ele precisa ficar um pouco além do nosso alcance para que nosso encontro possa ser mais satisfatório. E o processo de chegar lá também... Essa é a melhor parte. Penso que é possível encontrar esse *algo* mais (na teoria). Mas duvido que ele vá ser suficiente, quando o encontrarmos. Talvez tentar manter o interesse pelas coisas seja uma busca sem fim.

Você passa por toda essa evolução, no processo de ser um criador; e, para uma artista, tudo é “progresso”. Por trás da aparente simplicidade de um novo marco, pode haver anos de descobertas. Mas como algo assim pode ser traduzido na recepção da obra? Existe um descompasso perpétuo. No ponto da recepção, o que é visível é o resultado superficial, mas raramente os catálogos do passado inteiro.



ruby onyinyechi amanze em seu estúdio na Crane Arts, Filadélfia (2018)

ada and Audre [ada e Audre], 2015
grafite, tinta, fotos transferidas, esmalte metálico,
96,5 x 127 cm

bird dance #1 [dança dos pássaros #1], 2018
impressão a jato de tinta em papel semifosco,
185,4 x 97,8 cm





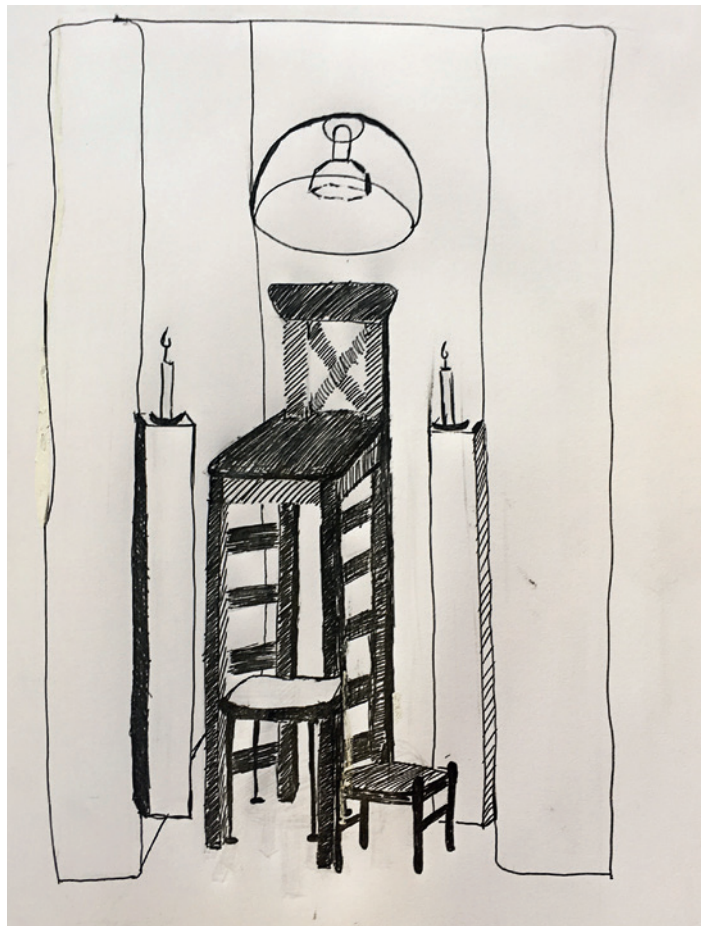
LAGOM: Breaking Bread with The Self-Righteous II [LAGOM: Partindo o pão com os hipócritas II], 2017, série **LAGOM: Breaking Bread with The Self-Righteous**
impressão giclée sobre Hahnemühle PhotoRag
Baryta Diasec, 91 x 145 cm

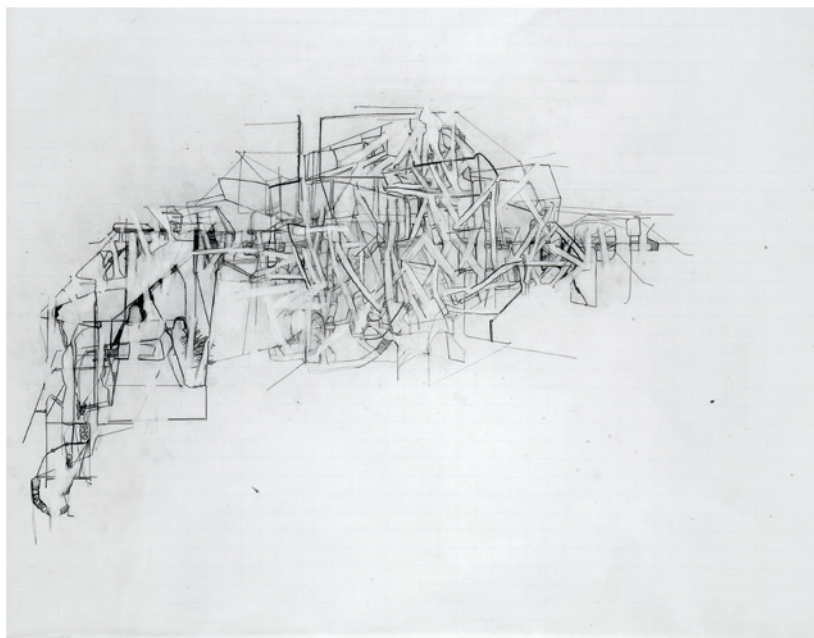
eNgxingxolo kwaSilatsha, 2017, série

29°06'S-26°13'E

registro de pesquisa: Nongqawuse: The Cattle Killing of 1857 [Nongqawuse: A matança de gado de 1857]

da série **Philisa : Hlala Ngikombamthise** [Para ser curado: Sente-se deixe-me te cobrir], 2018
esboço desenhado por Bulumko Mbete,
assistente de ateliê da artista

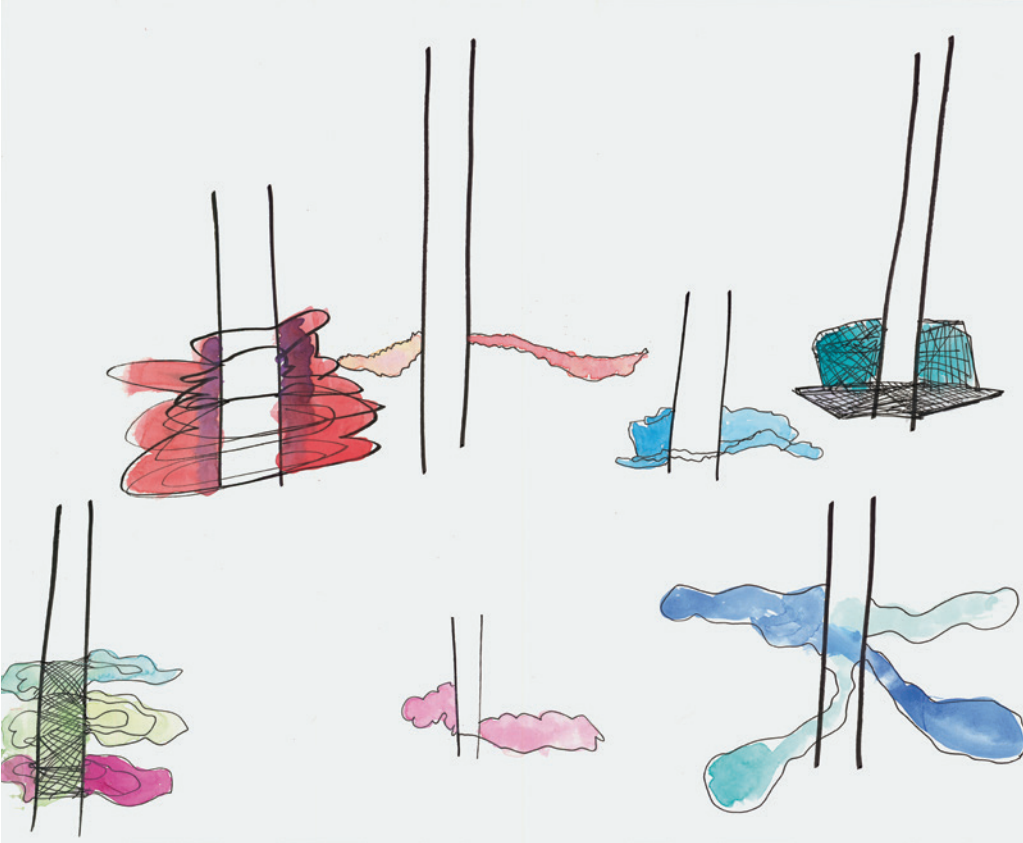


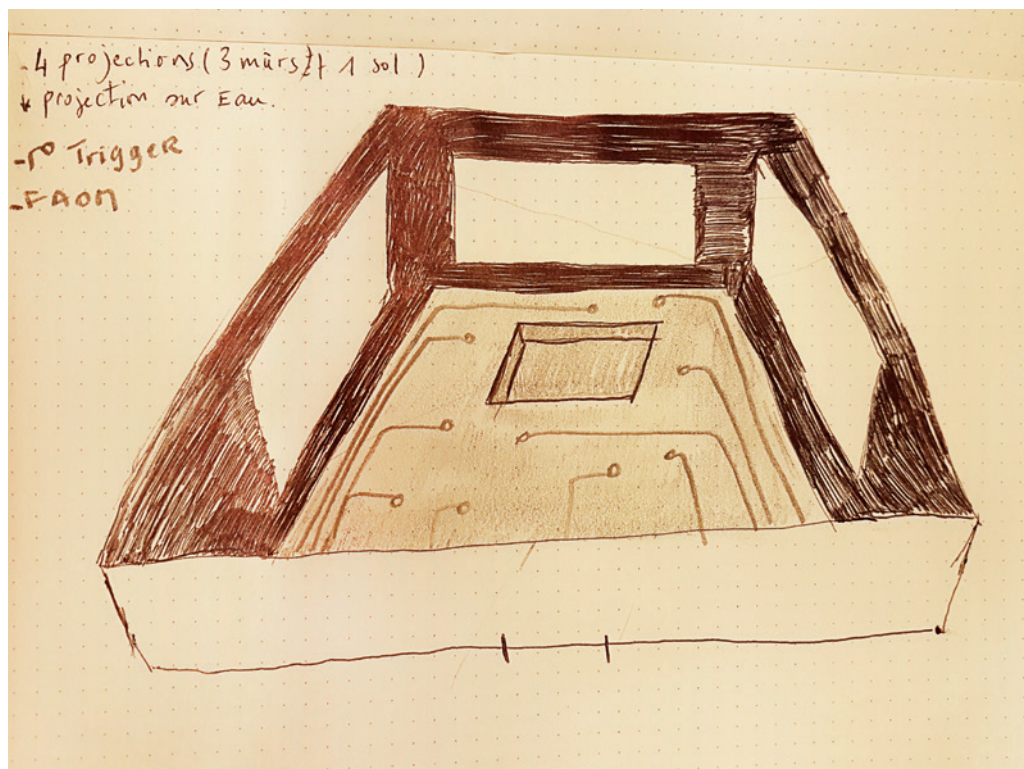


Younna Chlala em seu estúdio

Imagined City [Cidade imaginada], 2010
tinta, grafite, borracha de apagar sobre papel de
velino, 40 × 60 cm

LoveSeat Process 2
[Processo para Namorada 2], 2018
tinta e aquarela sobre papel, 35 × 43 cm

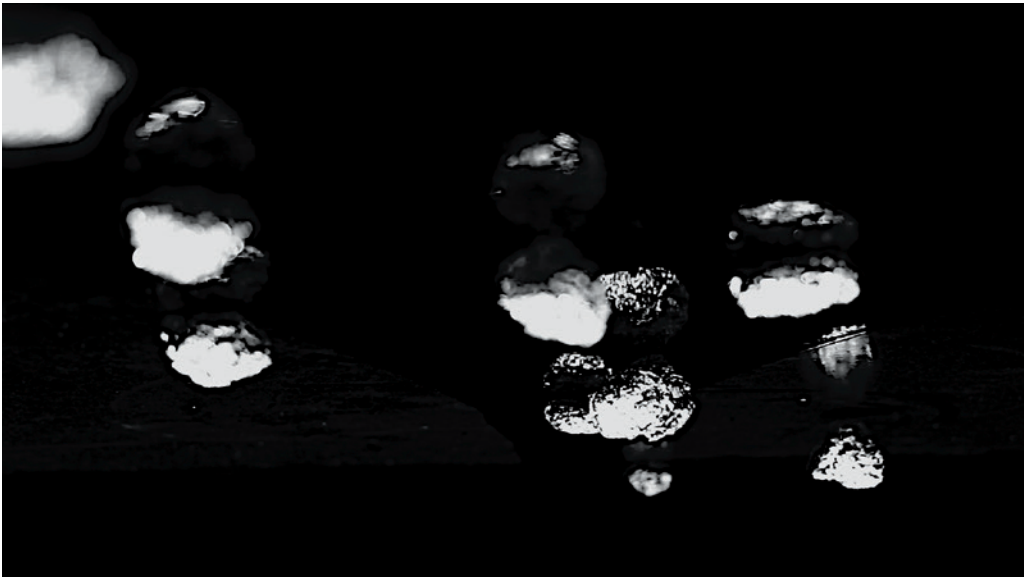




desenho preliminar da videoinstalação **Since Time Is Distance in Space** [Uma vez que o tempo é distância no espaço] para a 33ª Bienal de São Paulo (2018)

performance de Mame-Diarra Niang na videoinstalação **Since Time Is Distance in Space**, Joanesburgo (setembro, 2017)

Since Time Is Distance in Space, 2016 – em curso vídeo, duração variável





The sea, and it's raining. I missed you so much [O mar, e está chovendo. Eu senti tanto a sua falta], 2018
desenho do projeto, tinta sobre papel,
21 x 13 cm

But I am breathing under water [Mas estou respirando debaixo d'água], 2017
fio, tinta, grafite sobre papel de traço, 30 x 61 cm

Computer Blue [Azul computador], 2017
performance, 60', registro de performance, Lagos,
Nigéria





shed [cabana/troca de pele], 2009
performance, gesso

da série "**here**" (*i gaze at stars to heal wounds*)
["aqui" (eu olho para as estrelas para curar
feridas)], 2018
registro de pesquisa (2017), gesso



capa

Nicole Vlado

sprint [arrancada], 2006

performance, gesso

Younna Chlala

LoveSeat Process 11 [Processo para

Namoradeira 11], 2018

colagem em papel misto, 30 × 45 cm

ruby onyinyechi amanze

Starfish [Estrela-do-mar], 2016

tinta, grafite, acrílica fluorescente, fotos

transferidas, montado em caixa de madeira,

96,5 × 125,7 × 5,6 cm

2ª capa

Nicole Vlado

da série **“here” (i gaze at stars to heal wounds)**

[“aqui” (eu olho para as estrelas para curar
feridas)], 2018

registro de pesquisa (2017), gesso

20

3ª capa

Younna Chlala

LoveSeat Process 10 [Processo para

Namoradeira 10], 2018

tinta sobre papel de pergaminho, 45 × 30 cm

4ª capa

Wura-Natasha Ogunji

Generators [Geradores], 2014

fio, tinta, grafite sobre papel manteiga, 61 × 61 cm

Lhola Amira

iYahluma I [Florescer / Um novo amanhecer I],

2018, série **SINKING: Xa Sinqamla Unxubo**

[Afundando: Quando estamos refreando o fluxo de
agonia], 2018

impressão giclée sobre Hahnemühle PhotoRag

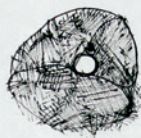
Baryta Diassec, 88 × 144 cm

Mame-Diarra Niang

Since Time Is Distance in Space,

2016 – em curso

vídeo, duração variável





livros e cartazes de artistas:

alejandro cesarco*

alejandro corujeira

aníbal lópez

antonio ballester moreno*

bruno moreschi

claudia fontes*

denise milan

feliciano centurión

lucia nogueira

luiza crosman

mamma andersson*

maria laet

nelson felix

siron franco

sofia borges*

tamar guimarães

vânia mignone

waltercio caldas*

wura-natasha ogunji*

+ cartaz da 33 bienal

*** artistas-curadores**