

MINISTÉRIO DO TURISMO,  
SANTANDER E FUNDAÇÃO  
BIENAL APRESENTAM:



TRAUMA

SONHO

FUGA



TRAUMA  
SONHO  
FUGA

TRAUMA, DREAM AND ESCAPE  
TRAUMA, SUEÑO Y ESCAPE



MINISTÉRIO DO TURISMO,  
SANTANDER E FUNDAÇÃO  
BIENAL APRESENTAM:



Curador-geral

***Marcello Dantas***

Curadores Adjuntos

***Carollina Lauriano***

***Laura Cattani***

***Munir Klamt***

***Tarsila Riso***

Curadora Pedagógica

***Germana Konrath***

# SUMÁRIO

## ABERTURA • 06

A ARTE ALIMENTA A VIDA • 12

TEMPO MÚTUO • 14

O HABITAR, NÃO O HABITAT • 20

## ARTE URBANA

28 CARLOS NADER

30 GUSTAVO PRADO

34 HÉCTOR ZAMORA

38 OTAVIO FABRO

40 TÚLIO PINTO

## CAIS

46 ADRIANNA EU

50 ANTONIO TARSIS

52 JOSÉ BENTO

56 KAROLA BRAGA

60 LEANDRO LIMA

62 LUCAS DUPIN

66 LUISA MOTA

68 MARILÁ DARDOT

72 PANMELA CASTRO

78 RAPHAEL ESCOBAR

82 SIGISMOND DE VAJAY & KEVIN LESQUENNER + LAPSO

84 TINO SEHGAL

## CASA DE CULTURA MARIO QUINTANA

88 ANNA COSTA E SILVA & NANDA FÉLIX

90 C. L. SALVARO

92 FELIPPE MORAES

96 FYODOR PAVLOV-ANDREEVICH COM OLGA TREIVAS

100 JANAINA MELLO LANDINI

104 MAZENETT QUIROGA

106 QUASE-DRAÇÃO

## FAROL SANTANDER

110 EDSON PAVONI

112 JULIUS VON BISMARCK

114 RAFAEL LOZANO-HEMMER

122 WALID RAAD

## FRONTEIRAS DO PENSAMENTO / CASA DA OSPA

126 PAULO NENFLIDIO

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

130 JAUME PLENSA

## **INSTITUTO LING**

- 142 BEATRICE WANJIKU
- 144 PEDRO REYES
- 148 SHABU MWANGI

## **MARGS**

- 152 ANAVITÓRIA, LETÍCIA MONTE & CAROLYNA AGUIAR
- 154 CÁSSIO VASCONCELLOS
- 156 DENISE MILAN
- 160 DORA SMÉK
- 162 GABRIEL DE LA MORA
- 164 JULIANA GÓNGORA ROJAS
- 166 LÍDIA LISBÕA
- 170 LUZIA SIMONS
- 172 LYGIA CLARK
- 178 MARINA ABRAMOVIĆ
- 182 MARTÍN SOTO CLIMENT
- 184 NICO VASCELLARI
- 186 RABIH MROUÉ
- 188 VIVIAN CACCURI

## **PAÇO MUNICIPAL**

- 192 PEDRO MATSUI

## **TRANSE**

### **INSTRUÇÕES PARA UM ORÁCULO • 194**

## **INSTITUTO CALDEIRA**

- 200 BRUNO BORNE
- 202 CESAR & LOIS
- 204 CRACA
- 206 ELIAS MAROSO
- 208 ESFINCTER
- 210 ESTELA SOKOL
- 212 FERNANDO SICCO
- 214 FRANCO CALLEGARI
- 216 GABRIELA MUREB
- 220 GUTO NÓBREGA
- 222 IVÁN CÁCERES
- 224 LEANDRA ESPÍRITO SANTO
- 228 NATI CANTO
- 230 NÍDIA ARANHA
- 234 PEDRO CARNEIRO
- 236 PIERRE FONSECA
- 240 POEMA MÜHLENBERG
- 242 VITOR MIZAEAL
- 246 CLAUDIA MELLI • ARTISTA CONVIDADA

## **TRAJETÓRIAS - MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL**

### **EFÊMERA E IRREVERSÍVEL • 248**


## **ACERVO EM MOVIMENTO NA 13ª BIENAL • 254**

UMA COLABORAÇÃO CONCEITUAL

## **TRADUÇÕES EM INGLÊS E ESPANHOL • 258**

TRANSLATED TEXTS / TEXTOS TRADUCIDOS

## **FICHA TÉCNICA • 278**



*Carlos Alberto Gomes de Brito*  
Ministro do Turismo



A cultura é um dos bens mais valiosos de uma sociedade. Representa tradições e costumes, práticas nacionais e o modo de vida de uma população. Iniciativas que lancem luz sobre essa singularidade que embasa toda uma identidade nacional são extremamente bem-vindas. É o caso da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, que está em sua 13ª edição e tem um histórico de atuação em prol da democratização da cultura e da arte.

Oportunamente, o tema da edição deste ano evoca a resiliência, a capacidade do setor cultural de se reinventar e de inovar após vivenciar um dos momentos mais difíceis da história recente da humanidade com a pandemia de covid-19.

A Secretaria Nacional da Cultura, vinculada ao Ministério do Turismo, apoia iniciativas que busquem fomentar nossa cultura, incentivando a produção artística contemporânea brasileira. Neste contexto, a Bienal oportuniza e promove a divulgação de artistas nacionais e internacionais a partir de exposições das mais diversas formas artísticas.

Atua também na formação de estudantes e profissionais do setor que, após um curso intensivo com foco em Artes Visuais, Educação, Arte Contemporânea, Acessibilidade Cultural e Cidadania, formam a equipe de mediação do evento. Contribuí, ainda, para a troca de informações sobre arte e cumpre uma função didática, tornando este setor e seus representantes ainda mais conhecidos.

E este é o ponto central: conhecer nos possibilita preservar. Este é o real compromisso do Ministério do Turismo: proteger e preservar a história, a identidade do povo brasileiro e a nossa cultura. Não mediremos esforços para continuar trilhando esse caminho de defesa da nossa cultura.

A todos, um excelente evento e uma ótima leitura.



*Beatriz Araujo*

Secretária de Estado da Cultura do RS

A Bienal do Mercosul é uma das mais relevantes iniciativas culturais do nosso estado. Sua trajetória nos honra e orgulha, sobretudo pelo seu já longo legado para o público e a comunidade artística.

Desde a primeira edição, em 1997, o Rio Grande do Sul ganhou seu lugar no mapa internacional das exposições e eventos de grande porte, com a cidade de Porto Alegre firmando-se como um ponto de referência do circuito global das artes visuais. Esta posição se reveste de importância não apenas pelo alcance da repercussão externa; mas também, e em especial, pela enorme contribuição da Bienal do Mercosul para a formação de novos públicos e para a qualificação do meio artístico no Estado e sua capital.

Cada nova edição nos coloca em contato com manifestações e produções artísticas dos mais variados e distantes cenários, contextos e geografias, muitas das quais não teríamos a chance de conhecer e apreciar por meio dos nossos acervos e coleções locais ou mesmo pela programação das demais instituições que aqui atuam. Podemos afirmar, de fato, que temos um público para arte contemporânea iniciado em boa medida por essas experiências. Por isso, consideramos nosso dever afirmar que a atuação da Fundação Bienal do Mercosul é fundamental para o nosso meio artístico e educacional e indispensável para o nosso ambiente cultural.

É reconhecendo os méritos conquistados até aqui, bem como os desafios para a perpetuação da Bienal, que o Governo do Estado do Rio Grande do Sul se coloca como apoiador e incentivador desta grande iniciativa.

Desde que assumimos a Secretaria de Estado da Cultura (Sedac), em 2019, temos nos empenhado em colaborar e oferecer as melhores condições possíveis para o bom andamento do evento. Além de ser um dos projetos que se amparam nos mecanismos da política de fomento à cultura do estado do RS, por meio da nossa Lei de Incentivo (LIC-RS), desde o seu início, a Bienal do Mercosul também encontra nas instituições culturais do Estado alguns de seus principais parceiros, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), a Casa de Cultura Mario Quintana e o Memorial do Rio Grande do Sul.

Em 2022, a parceria se renova com o retorno presencial da grande mostra. Nesta 13ª edição, a Bienal do Mercosul nos convida a imaginar realidades possíveis após a pandemia da covid-19, partindo de uma sequência de três palavras que norteiam o projeto curatorial: trauma, sonho e fuga. Esta proposta vem ao encontro da visão da Sedac, na qual não temos medido esforços para preservar e divulgar o nosso patrimônio cultural e avançar no campo da economia da cultura, assumindo como premissa fundamental a defesa dos valores democráticos e cidadãos como inclusão, diversidade, pluralidade e representatividade.

Para esse desafio, mais do que com confiança política, contamos com a garantia do direito à liberdade de expressão e manifestação, a qual consideramos indispensável para o exercício e para o avanço da nossa produção artística, criativa, científica e intelectual.



*Gunter Axt*

Secretário de Cultura e Economia Criativa de Porto Alegre

A Bienal do Mercosul começou em 1997, em um contexto no qual o estado do Rio Grande do Sul era animado por um frêmito de reinvenção. Estruturava-se a implantação da Lei Estadual de Incentivo à Cultura e estimulava-se a realização de eventos de porte com acento internacional.

Um grupo de empresários e artistas gaúchos se reuniu para propor uma exposição inspirada na tradicional Bienal de São Paulo, que, desde 1951, atraía visitantes para o Pavilhão Ciccillo Matarazzo do Parque Ibirapuerafoco do novo empreendimento voltou-se para o Mercosul, que também se corporificava na mesma época.

O novo evento, a Bienal do Mercosul, teve enorme sucesso de público e inscreveu-se no calendário cultural da cidade e do estado. Em 25 anos de existência, as 12 edições já realizadas contabilizaram mais de 6 milhões de visitantes com acesso franqueado, e, nelas, foram expostas mais de 4.800 obras em áreas urbanas e em edifícios muitas vezes redescobertos e até revitalizados. Dezesesseis obras monumentais foram legadas para a cidade.

A Bienal contribuiu para fazer circular produtos e informações artísticas lastreadas cada vez mais em sistemas da cultura globalizada. Neste contexto, ela vem construindo sua identidade e consolidando

o lugar da cidade de Porto Alegre no mapa das artes. Assim, chega à sua 13ª edição como um patrimônio da cidade e da região a ser protegido como um instrumento de fortalecimento do desenvolvimento econômico.

A atual mostra coincide com o surgimento do Museu do Paço, novo museu de artes que já nasce com um acervo de cerca de 1.600 peças e que se encontra em processo de instalação na sede do Governo municipal, edificação icônica erguida em 1901 e que influenciou decisivamente a estética urbanística nas décadas seguintes, a começar pelo farto recurso à estatuária nas fachadas, fórmula decorativa que se disseminou pelas estruturas arquitetônicas da região central da cidade nas três décadas seguintes. Assim, a atual edição da Bienal vem ao encontro do esforço para evidenciar o Museu do Paço, que se desenha como o principal legado das extensas comemorações relativas aos 250 anos da cidade.

Estão de parabéns todos os envolvidos nesta importante empreitada, à qual se soma a Secretaria de Cultura e Economia Criativa de Porto Alegre.



# A ARTE ALIMENTA A VIDA

*Carmen Ferrão*

Presidente da 13ª Bienal do Mercosul

Este é um ano muito especial para a Bienal do Mercosul. Reconhecida internacionalmente no contexto das bienais como uma das mais importantes mostras de arte da América Latina, ela comemora 25 anos democratizando a arte e oportunizando a todos os públicos a aproximação com a obra de artistas de diferentes países.

Penso que a arte está transformando os sentimentos e o olhar do século XXI, diante de um ser humano em constante mutação. Para esta 13ª edição, escolhemos o tema *Trauma, Sonho e Fuga*, buscando emoldurar, sob essa tríade conceitual, o momento, as emoções e as possibilidades que serão representadas por meio das obras que se busca colocar em foco não é a pandemia que assolou o mundo, mas sentimentos que as palavras não traduzem e que apenas as artes podem representar. São novos significados e novas maneiras de se relacionar que nos trazem um desafio maior e um despertar para um novo mundo, reiterando que a arte que está sendo feita hoje será a arte inaugural deste novo século!

Estamos vivenciando um momento ímpar na humanidade, com a criação de obras que refletem o tempo que estamos atravessando. A história nos mostra que após grandes traumas da humanidade surgem novos movimentos artísticos. Foi o que aconteceu no período pós-Segunda Guerra Mundial, que desencadeou mudanças que transformariam a arte para sempre.

Ano importante para a arte, em 2022 também celebramos os 100 Anos da Semana de Arte Moderna, que aconteceu em São Paulo e foi um marco do Modernismo no Brasil. Agora estamos vendo novamente a arte acompanhando as transformações da vida. A 13ª Bienal do Mercosul foi construída por todos e para todos, de forma disruptiva e inclusiva.

# TEMPO MÚTUO

TRAUMA, SONHO E FUGA - E A ARTE DO INDIZÍVEL

*Marcello Dantas, Tarsila Riso  
e Carolina Lauriano*

Há momentos na vida que exigem um olhar mais sóbrio sobre a nossa condição humana. O sentido de vulnerabilidade coletiva mobiliza algo muito profundo em nossa memória ancestral: uma certa informação genética que resiste de geração em geração ativa um mecanismo de defesa e nos coloca em alerta.

A pandemia do coronavírus deflagrou um processo de alcance global nunca antes visto. O isolamento social revelou nuances e mobilizou impactos psicológicos ainda imponderáveis.

Uma das melhores definições de “trauma” vem do psiquiatra húngaro Gabor Maté. Na sua explicação, a ênfase não deve ser atribuída ao episódio grave que pode ter acontecido com uma pessoa, mas sim à incapacidade do indivíduo de falar sobre tal evento. Uma das primeiras manifestações da mente diante de estados traumáticos são os sonhos, com sua memória lúcida. Por meio deles, a mente consegue trazer à tona aquilo que é incapaz de transformar em palavras.

A dimensão do indizível é o que coloca o tema da 13ª Bienal na forma de uma equação.

**O INDIZÍVEL TALVEZ SEJA A GRANDE FORÇA PROPULSORA DA CRIAÇÃO ARTÍSTICA. FAZ-SE ARTE PORQUE HÁ COISAS QUE NÃO SE TRADUZEM EM PALAVRAS.**







A prática curatorial nasce da colocação de um problema sem resposta ao qual artistas e público respondem preenchendo lacunas ou arrumando as cartas de um baralho bem misturado. O que surge é o retrato de um momento; a latência de um jogo de adivinhação, búzios, o ifá que traduz os vazios não ditos, porém percebidos. Foi com essa convicção, de que estamos diante de uma nova rodada de cartas da vida, que nos aventuramos na busca por um retrato de como a arte pode encontrar uma maneira de se articular dentro de uma equação aberta composta pelo trinômio *trauma, sonho e fuga*.

É assim que a palavra “curadoria” recobra seu sentido etimológico mais antigo, o de *sanação*: todos estamos em busca de cura.

Começamos este projeto em julho de 2020, com o luto e a incerteza pairando sobre um mundo confinado. Em completo isolamento, era necessário construir pontes que nos aproximassem de universos estranhamente desconectados dentro de um mundo fraturado e interrompido. O processo curatorial se transformou, assim, em uma tentativa de cura, uma busca por tirar nós das gargantas de artistas isolados e silenciados, sem um algoz contra quem se rebelar. Uma dor sentida, porém não localizada. Aí entra o conceito de *fuga*: a criação de uma estratégia criativa que possibilita encontrar um lugar que se apresenta como território a ser mapeado.

Essa foi a provocação que propusemos – como uma fâsca – aos artistas da 13ª Bienal do Mercosul, e cada um deles veio com sua carga e contribuição original. Nessa caminhada, buscamos faróis e lanternas para iluminar a travessia. O farol nos indica onde estamos quando navegamos nos oceanos. As lanternas nos habilitam a entender cada passo que damos nesse percurso. Ambos são igualmente importantes para se chegar ao destino.



Com o intuito de mapear uma vibração da sensibilidade das pessoas no contexto pós-pandêmico e, também, trazer novos atores para o cenário, decidimos fazer uma chamada aberta às cegas. Assim, os artistas poderiam propor ideias anonimamente que, mais tarde, seriam comissionadas pela Bienal.

Percebemos que esta seria uma bienal tridimensional e experiencial. Em muitas das propostas, fica evidente o desejo de conexão física com as pessoas, em uma tentativa de compensar o distanciamento vivido e de balbuciar um quase perceptível “por favor, me toque; desperte-me”.

Surge também uma expressão clara do desejo de se conectar a outros universos e espécies, principalmente nas propostas de artistas que escolheram apresentar obras que ativam uma dimensão biológica: do micélio às formigas e às plantas. São propostas que ultrapassam o alcance da nossa própria espécie, um lugar que a arte poucas vezes se preocupou em se aproximar.

Tínhamos a vontade de que a Bienal fosse presencial, vivencial, que ocupasse a cidade e que contasse com plataformas para alcançar o público desconectado das artes.

**ELA PRECISAVA SE  
ESPALHAR PELA PELE URBANA  
E POTENCIALIZAR ENCONTROS E  
FRICÇÕES, ABRINDO PORTAS DE  
DIÁLOGO E CONTATO COM A CIDADE.**

Construir públicos é uma das principais razões para se fazer uma bienal.

Uma artista que influencia grande parte do pensamento quando unimos arte, sensorialidade e saúde mental é Lygia Clark. Sua prática, que caminha entre a arte, a dimensão psíquica e a memória do corpo, inspirou muito o campo que viemos explorar. Por isso, criamos uma sala especial para revelar parte do que acontecia em seu consultório e proporcionar uma experiência terapêutica aos visitantes.

Trouxemos a público, pela primeira vez, suas anotações sobre os casos clínicos. Clark acessou fisicamente o espaço do trauma como ninguém antes dela havia feito, transformando em vivência o que era indizível.



As iniciativas da artista se tornaram ainda mais contundentes diante de um cenário onde o subconsciente teve a oportunidade de transbordar no espaço silencioso de um mundo em hiato, em suspensão; um lugar que nos habilitou a discutir outros assuntos além das urgências cotidianas. Provavelmente, esse foi o principal presente que nos deixou o isolamento.

**POR TODA A CIDADE, OBRAS  
INVOCAM UMA SITUAÇÃO DE  
PULSAÇÃO, UM RITMO QUE OSCILA  
ENTRE A PAUSA E O SINAL DE VIDA.**



Desde o espírito silencioso de Jaime Plensa na Fundação Iberê Camargo, ao *Batimento* de Túlio Pinto no centro da cidade, ao pulsar coletivo de Rafael Lozano-Hemmer no Farol Santander; nos sonhos coletivos coletados por Pedro Reyes, no Instituto Ling; nos segredos privados revelados na luz de Carlos Nader, na Casa de Cultura Mario Quintana; nos sonhos enclausurados de Marilá Dardot, no Cais; nas sete mortes de Maria Callas, por Marina Abramovic, no trincar da rachadura de Denise Milan ou no reparamento dos pés de meias de Lúcia Lisboa, no MARGS. Por toda a Bienal, há rastros desse limiar que atravessamos.

A equação do indizível se resolve diante da consciência que advém da compreensão do silêncio mútuo. Há coisas que as palavras e as imagens não conseguem expressar – nem explicar; e precisamos nos colocar em novas situações para alcançar o lugar do entendimento.





ESTA BIENAL É PARA SE SENTIR E SE SENTAR, PARA PAUSAR E SONHAR, PARA ABRAÇAR E EXPERIMENTAR, PARA RESPIRAR E PULSAR JUNTOS, EM SILÊNCIO.

TUDO AQUILO QUE PUDERMOS VIVER COLETIVAMENTE SELARÁ O ESPÍRITO DESSE TEMPO. UM TEMPO MÚTUO.

PROJETO EDUCATIVO

# O HABITAR, NÃO O HABITAT

Germana Konrath

Há 13 edições, a Bienal do Mercosul ocupa lugares, invade propriedades, habita espaços alheios, toma a cidade. Ao contrário de sua irmã paulista, a Bienal de Porto Alegre não tem sede expositiva, não tem um lugar para chamar de seu. Em entrevista de 1972<sup>1</sup>, o filósofo Henri Lefebvre critica arquitetos e urbanistas por se ocuparem do *habitat* e não do habitar. Não apenas em arquitetura e urbanismo, mas na grande maioria dos campos, incluindo a arte, persiste ainda hoje um olhar voltado ao objeto e não à ação.

Na contramão dessa tendência, a Bienal do Mercosul é verbo – e verbo transitivo indireto, sempre *com* outros agentes que a acolhem. Um evento que se transforma no tempo e no espaço, não apenas por conta de sua natureza efêmera, mas por não ter um corpo próprio, completo, consolidado. Muitas reflexões vêm à tona dessa leitura, e tentarei explorar algumas delas, iniciando pelo fato de a Bienal construir, necessariamente, relações com outras instituições das quais depende para sobreviver.

Como uma planta epífita, a Bienal é hospedada por organismos que sustentam sua vida e atividade ao longo de intensos meses a cada dois anos. Ela promove novos ecossistemas, numa ecologia de relações que são tanto harmônicas quanto de disputa, pois as simbioses – mesmo as de benefício mútuo – exigem adaptação de suas partes. Nenhum dos corpos envolvidos permanece inalterado, ambos são afetados por encontros e trocas. Essa dinâmica remete às reflexões de Lygia Clark, umas das artistas chave desta Bienal, ao abordar a série *bichos* (1960)

<sup>1</sup> *Urbanose 15* — Entretien avec Henri Lefebvre. Realização de Michel Régnier (1972), L'Office National du Film du Canada.

Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=z4klH4Hz3yg&t=620s>





como organismo vivo e atuante: “Entre você e ele se estabelece uma integração total, existencial. Na relação que se estabelece entre você e o bicho não há passividade, nem sua, nem dele.”<sup>2</sup> Nesse trabalho, a artista dá um importante passo em direção ao que se seguiria em sua carreira, em especial no que diz respeito à arte sensorial e aos objetos relacionais – disponibilizados nesta Bienal, para manipulação de todos, no MARGS.

Lygia desestabiliza as tradicionais relações entre arte e público. Sua proposta é puro descontrolo e abertura, ainda mais se levamos em conta o contexto de produção do trabalho, à época da ditadura. A artista desprograma a hierarquia entre autor e espectador, emancipando este último – se quisermos usar as palavras de Rancière<sup>3</sup> – ao retirá-lo de um estado de alienação. Libera, assim, o trabalho da posição de obra acabada, não apenas possibilitando, mas também sugerindo desestabilização, deformação e uma ação coletiva, não autoral.

O trabalho de Lygia é fluido, desconhece forma final, visto que nele não há fôrma, molde nem modelo – assim como na Bienal. Se exposta hoje numa vitrine ou num museu, a proposta subversivo-participativa da artista é patrimonializada e fossilizada, perde sentido e trabalho só se dá enquanto acontecimento: quando nosso corpo de carne encontra o corpo metálico do bicho ou o calcário da concha e os dois se afetam. Arte como ato, tempo como transformação.

Além do trabalho de Lygia, temos nesta Bienal uma série de propostas artísticas que partem do desafio comum de criar projetos que respondam, em algu-

2 CLARK, Lygia. In: BUTLER, Cornelia H.; PEREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. Nova York: Museum of Modern Art, 2014.

3 RANCIÈRE, Jacques. *espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ma medida, às questões postas pela união e pelo atravessamento dos conceitos de trauma, sonho e fuga no contexto em que vivemos – tempos de desacomodações, choques, provocações e necessárias mudanças, especialmente no Brasil. É urgente que novas rotas de fuga sejam imaginadas, ficcionalizadas, sonhadas. Mundos diversos precisam se colocar em relação.

Nosso seminário educativo *Zonas de Contato* carrega essa ideia central. O termo cunhado na linguística por Mary Louise Pratt e explorado no contexto de museus pelo antropólogo James Clifford indica relações e espaços sociais com culturas díspares em situações de disputa e assimetria de poder. Não o apaziguamento da síntese a partir da soma de tese e antítese, e sim um tensionamento constante de conceitos para criar possibilidades outras. Assim, a própria Bienal, sem um corpo fechado – definido por casa, casca ou pele –, diferencia-se no tempo e de si mesma. Torna-se outra, torna-se outras.

A trajetória artística de Lygia com sua investida rumo à terapia é também desdobramento da questão: como é ser o outro, tornar-se outro, tornar-se outros? Em *Zonas de Contato*, Kaká Werá Jecupé, Denise Camargo com Reginaldo Prandi, Tino Sehgal com Iaci Lomonaco, Sidarta Ribeiro, Nídia Aranha, Antonio Pedro Goulart e Karin Grunwald tratam, a partir de abordagens diversas, de outras maneiras de ver, imaginar, ser e viver. Modos inspirados em povos ancestrais, nas culturas e religiões de matriz africana, na oralidade, na dimensão onírica, na experiência travesti e em estados expandidos de consciência.







O material pedagógico *Diálogos* também explora questões trazidas pelo trinômio trauma, sonho e fuga a partir da ideia de ser outro, ser outros, tornar-se outro. Desenvolvido de modo poroso e coletivo, foge deliberadamente do tradicional formato de fichas de obra de arte em exposição. Escapa de imagens prontas e, em vez disso, incita a criação de novos sentidos, buscando esgarçar ao máximo a trama do texto, das ilustrações e de suas infindáveis conexões. Funciona como disparador de sensibilidades e reverberações imprevisíveis em cada um de nós, enquanto ação, a partir de um jogo que carrega a aleatoriedade e a imprevisibilidade como regra. Busca não a hierarquização de saberes ou a cristalização de conhecimentos prévios, e sim a confluência de pontos de vista múltiplos, coexistentes e potencialmente dissensuais. A dinâmica das cartas e das interações por elas provocadas pode desestabilizar identidades e desfazer preconceitos, numa apologia à indisciplina do próprio pensar – como diria Gilles Deleuze (1989), é preciso não confundir *pensar* com *reconhecer*.



Fotos: Thiéle Elissa





De forma análoga, os ciclos *Diálogos em Transe* e *Conversas de Cozinha – Bastidores da Bienal*, os *Encontros com Educadores* e *Um Diálogo Sincero*<sup>4</sup> – Curso de Formação para Mediação são ações do Projeto Educativo que têm como premissa o diálogo e, mais além, a dialogicidade proposta por Paulo Freire<sup>5</sup>. Dialogar é sempre dialogar *com*. Nesse sentido, a Bienal é novamente verbo transitivo indireto, catalisadora de encontros e relações, ecossistema em constante devir.

Como todo ecossistema, a Bienal se espacializa. Nesta edição, a escala e a magnitude dessa espacialização ganham potência ímpar: a mostra habita museus, institutos, fundações, casas e centros culturais, retoma o Cais do Porto e reocupa o espaço público. Presentifica-se na cidade, que volta a ser lugar de encontros em carne e osso. É presencial e é verbo no presente, o que talvez seja o grande legado da Bienal do Mercosul há 13 edições: ser presente na vida das pessoas, fazendo parte não só de suas memórias, mas também de seus desejos e fabulações futuras; ser aberta, democrática, diversa, dialógica, diferente de si no tempo; ser em relação, necessariamente comunitária, coletiva e em constante transformação.

4 “Um diálogo sincero” é o título do 11.º ensinamento de bell hooks, no livro *Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança* (2003; tradução Editora Elefante, 2021).

5 Cf. Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 75.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.





- 
- 28 CARLOS NADER
  - 30 GUSTAVO PRADO
  - 34 HÉCTOR ZAMORA
  - 38 OTAVIO FABRO
  - 40 TÚLIO PINTO

# CARLOS NADER

SÃO PAULO, BRASIL, 1964. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1964. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1964. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Entretecendo linguagens que vão do documentário clássico à videoarte, Carlos Nader é acima de tudo um ensaísta. Entre seus temas principais estão a questão da identidade, a sensação do tempo e a relação dos indivíduos com as câmeras em uma era midiaticizada. Na obra apresentada nesta Bienal, o artista reflete sobre as imagens presentes nas redes sociais e as tendências narcísicas anunciadas com o advento da internet – hoje levadas ao extremo. Conforme o artista, à medida que avançamos na era da hipercomunicação digital, a história da humanidade vive um paradoxo inédito: quanto mais nos comunicamos, mais nos isolamos. Para furar esse isolamento, Nader ilumina a cúpula da Casa de Cultura Mario Quintana com o seu *Farol de segredos*. A obra consiste em um site através do qual é possível compartilhar, por escrito e de forma anônima, os segredos mais íntimos e importantes. Esses relatos são, então, traduzidos para o código Morse e transmitidos por sinais luminosos de um potente holofote.

EN

Interweaving languages that go from the classical documentary to video art, Carlos Nader is above all an essayist. Among his main topics are issues related to identity, the sensation of time and the relation between individuals and the camera in a media-driven time. In the work presented in this Biennial, the artist reflects on the images present in social media and the narcissistic tendencies announced with the advent of the Internet—taken to the extreme nowadays. According to the artist, as we advance in the digital hypercommunication era, the history of humanity faces an unprecedented paradox: the more we communicate, the more isolated we are. To come out of this isolation, Nader illuminates Casa de Cultura Mario Quintana's dome with his *Farol de segredos*. The work consists of a site through which one can share, through writing and anonymously, the most intimate and important secrets. These accounts are then translated to Morse code and transmitted through light signals of a powerful searchlight.

ES

Entrelazando lenguajes que van del documental clásico al videoarte, Carlos Nader es ante todo un ensayista. Entre sus temas principales están la cuestión de la identidad, la sensación de tiempo y la relación de los individuos con las cámaras en una era mediaticizada. En la obra presentada en esta Bienal, el artista reflexiona sobre las imágenes presentes en las redes sociales y las tendencias narcisistas anunciadas con el advenimiento de Internet, hoy llevadas al extremo. Según el artista, a medida que avanzamos en la era de la hipercomunicación digital, la historia de la humanidad vive una paradoja inédita: cuanto más nos comunicamos, más nos aislamos. Para romper ese aislamiento, Nader ilumina la cúpula de la Casa de Cultura Mario Quintana con su *Farol de segredos*. La obra consiste en un sitio web por medio del cual es posible compartir, por escrito y de forma anónima, los secretos más íntimos e importantes. Esos relatos se traducen al código morse y se transmiten por medio de señales luminosas provenientes de un potente reflector.

***Farol de segredos***  
2022

Instalação  
Installation / Instalación

Cortesia Courtesy / Gentileza:  
Galeria Lume



# GUSTAVO PRADO

SÃO PAULO, BRASIL, 1981. VIVE E TRABALHA EM NOVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1981. LIVES AND WORKS IN NEW YORK, UNITED STATES.

SÃO PAULO, BRASIL, 1981. VIVE Y TRABAJA EN NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

Com a obra *O morador*, Gustavo Prado propõe uma reflexão sobre como as cidades estão organizadas e devem ser alteradas para atender melhor às necessidades de seus habitantes. Composta por 27 portas de correr de alumínio, com adesivos vinílicos espelhados, a instalação articula uma experiência única para o corpo e para a percepção dos visitantes, bem como para a paisagem urbana na qual está instalada. Exercício de negociação entre o espaço e suas possibilidades, a obra cria uma espécie de labirinto controlado cujas portas podem ou não estar trancadas segundo uma programação predeterminada pelo artista. Ao serem constantemente realinhadas, elas são postas frente à frente, criando imagens infinitas que ampliam a percepção de distância e profundidade. *O Morador* cria um espaço em constante transformação, feito do que é material e do que é imaterial, de corpos e imagens, de trechos da cidade e seções que não é possível ver a não ser por frestas.

EN

With the work *O morador*, Gustavo Prado proposes a reflection on how the cities are organized and should be changed to better meet the needs of their dwellers. Composed of 27 aluminum sliding doors, with mirrored vinyl adhesives, the installation articulates a unique experience for the body and perception of the viewers, as well as for the urban landscape in which it is installed. An exercise of negotiation between the space and its possibilities, the work creates a kind of controlled labyrinth whose doors may or may not be locked according to a previous decision by the artist. As they are constantly realigned, they are placed in front of each other, creating infinite images that enlarge the perception of distance and depth. *O Morador* creates a space in constant transformation, made of what is material and immaterial, of bodies and images, of stretches and sections of the city that cannot be seen except through slits.

ES

Con la obra *O Morador*, Gustavo Prado propone una reflexión sobre cómo se organizan las ciudades y cómo deberían modificarse para satisfacer mejor las necesidades de sus habitantes. Compuesta por 27 puertas corredizas de aluminio, con calcomanías vinílicas espejadas, la instalación articula una experiencia única para el cuerpo y para la percepción de los visitantes, así como para el paisaje urbano en el que está instalada. Un ejercicio de negociación entre el espacio y sus posibilidades, la obra crea una especie de laberinto controlado cuyas puertas pueden o no cerrarse según una programación predeterminada por el artista. Al ser constantemente reajustadas, se colocan frente a frente, creando imágenes infinitas que amplían la percepción de distancia y profundidad. *O Morador* crea un espacio en constante transformación, elaborado de lo material y lo inmaterial, de cuerpos e imágenes, de tramos de la ciudad y de lugares que no se ven más que a través de grietas.

***O morador***  
2022

Instalação  
Installation / Instalación  
210 x 900 x 900 cm

*Cortesia do artista*  
Courtesy of the artist / Gentileza del artista









# HÉCTOR ZAMORA

## CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1974. VIVE E TRABALHA NA CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO.

MEXICO CITY, MEXICO, 1974. LIVES AND WORKS IN MEXICO CITY, MEXICO.

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1974. VIVE Y TRABAJA EN CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.

A obra de Héctor Zamora nasce como uma resposta direta às características dos prédios que compõem a Casa de Cultura Mario Quintana e que delimitam a Travessa dos Cataventos. A distância que existe entre as duas fachadas cria uma singularidade espacial. As varandas propõem um jogo de aproximação entre os dois lados, lembrando os varais e as roupas penduradas nas ruas e travessas de pedestres de muitas cidades ao redor do mundo, sobretudo em bairros populares. Esse tipo de varal põe em xeque as noções de privacidade ao exibir, de maneira involuntária porém consciente, as roupas de quem ali habita, colocando também questões acerca do anonimato de quem pendura sua intimidade. Zamora apresenta um conjunto de 21 varais que recebem lençóis coloridos pensados pelo artista como pinturas tridimensionais. Os tecidos pendurados criam jogos cromáticos com três tons. A obra de Zamora busca proporcionar uma experiência única aos passantes da Travessa dos Cataventos, propondo um momento de alegria colorida. Desta forma, faz um comentário político sutil ao opor o momento histórico a uma vivência emocional, oferecida ao público, criada pelo jogo da luz, da cor e do vento.

EN

Héctor Zamora's work is conceived as a direct response to the characteristics of the buildings that compose Casa de Cultura Mario Quintana and delimit the Travessa dos Cataventos. The distance between the two façades creates a spatial singularity. The balconies propose a game of approximation between the two sides, reminiscent of the clotheslines and the clothes hanged in the streets and pedestrian crossings of many cities around the world, particularly in low-income neighborhoods. This type of clothesline challenges the notions of privacy by displaying involuntarily, but consciously, the clothes of those who live there, also posing questions related to anonymity of those who hang their intimacy. Zamora displays a set of 21 clotheslines with colored sheets designed by the artist as tridimensional paintings. The hanging sheets, in three tones, create chromatic games. Zamora's work seeks to provide a unique experience to passersby at Travessa dos Cataventos, proposing a moment of colorful joy. Therefore, making a subtle political comment by opposing the historical moment to an emotional experience offered to the public and created by a play of light, color and wind.

ES

La obra de Héctor Zamora nace como respuesta directa a las características de los edificios que conforman la Casa de Cultura Mario Quintana y que delimitan la Travessa dos Cataventos. La distancia que existe entre las dos fachadas crea una singularidad espacial. Los balcones proponen un juego de aproximación entre los dos lados, lo que recuerda los tendedores y la ropa colgada en las calles y pasajes de transeúntes de muchas ciudades del mundo, especialmente en los barrios populares. Este tipo de tendadero desafía las nociones de privacidad al mostrar, involuntaria pero conscientemente, la ropa de quienes allí habitan, indagando también sobre el anonimato de quienes cuelgan su intimidad. Zamora presenta un conjunto de 21 tendedores que reciben sábanas de colores pensadas por el artista como pinturas tridimensionales. Las telas colgantes crean juegos cromáticos con tres tonos. La obra de Zamora busca proporcionar una experiencia única a los transeúntes de la Travessa dos Cataventos, proponiendo un momento de alegría colorida.

### *Sem título, Travessura*

2022

Varais e lençóis coloridos

Colorful clotheslines and sheets / Tendedores y sábanas de colores

*Dimensões variadas*

*Different sizes / Dimensiones variadas*







# OTAVIO FABRO

SÃO PAULO, BRASIL, 1981. VIVE E TRABALHA ENTRE SÃO PAULO E FLORIANÓPOLIS, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1981. LIVES AND WORKS BETWEEN SÃO PAULO AND FLORIANÓPOLIS, BRASIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1981. VIVE Y TRABAJA ENTRE SÃO PAULO Y FLORIANÓPOLIS, BRASIL.

Com sua produção, Otavio Fabro desenvolve uma maneira alternativa de entender, relacionar-se e olhar a cidade contemporânea em suas relações sociais. Partindo do contexto social e urbano do Muro da Mauá, a proposta do artista surge no pensar as relações humanas com o mundo natural, para então tensionar as próprias relações humanas. Da invisibilidade potencializada nas diferenças sociais, ou nas trocas culturais e conforto às intempéries, a obra reflete o projeto de cidade em um hibridismo contemporâneo de não pertencimento. Do olhar as estrelas e constelações no céu, surge o mapeamento ao processo de pintura com aerossol de fuligem de combustão. As nuances criadas pela sobreposição das camadas de fuligem buscam uma visualidade referenciada nos fenômenos físicos ondulatórios, somado aos indícios de fogueiras urbanas de moradores em situação de rua. As cores observadas no trabalho surgem tanto da luz do sol incidida e refletida, quanto através da tinta biológica criada para captar o ar do ambiente, possibilitando a visibilidade dos fungos do ar local.

EN

Otavio Fabro develops an alternative way of understanding, relating to and looking at contemporary cities' social relations. Departing from the social and urban context of Muro da Mauá, the artist's proposal arises from reflecting on human relationships with the natural world and then stressing human relationships. From the potential invisibility of social differences or cultural exchanges and weather comfort, the work reflects the city project in a contemporary hybridism of non-belonging. By looking at the stars and constellations, he finds the process of painting with soot aerosol. Overlapping soot layers create nuances that seek a visuality related to the undulating physical phenomena, adding to the indications of urban bonfires of homeless residents. The colors rise both from the incident and reflected sunlight, as well as through the biological ink created to capture the air, making the air fungi visible.

ES

Con su producción, Otavio Fabro desarrolla una forma alternativa de entender, relacionarse y mirar la ciudad contemporánea en sus relaciones sociales. Partiendo del contexto social y urbano de Muro da Mauá, la propuesta del artista surge de pensar las relaciones humanas con el mundo natural, para luego enfatizar las relaciones humanas mismas. Desde la invisibilidad potenciada en las diferencias sociales, o en los intercambios culturales y el confort hasta el clima, la obra refleja el proyecto de ciudad en un hibridismo contemporáneo de des-pertenencia. De la mirada a las estrellas y constelaciones en el cielo surge el mapeo al proceso de pintura con aerosol de hollín de combustión. Los matices creados por la superposición de las capas de hollín buscan una visualidad referenciada en los fenómenos físicos ondulantes, sumado a los indicios de las hogueras urbanas de los habitantes de la calle. Los colores observados en la obra surgen tanto de la luz solar incidente y reflejada, como a través de la tinta biológica creada para captar el aire ambiente, permitiendo la visibilidad de los hongos en el aire local.

## *Organismo especular. Sonhei hoje com o amanhã de ontem*

2022

Mapeamento do céu austral local, aerossol fuligem em sobreposição de camadas e relação com fenômenos ondulatórios, tinta biológica em captação dos fungos e cores do ar sobre lona

Mapping of the local southern sky, aerosol soot in overlapping layers in relationship with wave phenomena, biological paint capturing fungi and air colors on canvas / Mapeo del cielo local del sur, hollín de aerosol en capas superpuestas y relación con fenómenos de olas, pintura biológica capturando hongos y colores del aire sobre lienzo

30 x 3 m





# TÚLIO PINTO

BRASÍLIA, BRASIL, 1974. VIVE E TRABALHA ENTRE SÃO PAULO E PORTO ALEGRE, BRASIL.

BRASÍLIA, BRAZIL, 1974. LIVES AND WORKS BETWEEN SÃO PAULO AND PORTO ALEGRE, BRAZIL.

BRASILIA, BRASIL, 1974. VIVE Y TRABAJA ENTRE SÃO PAULO Y PORTO ALEGRE, BRASIL.

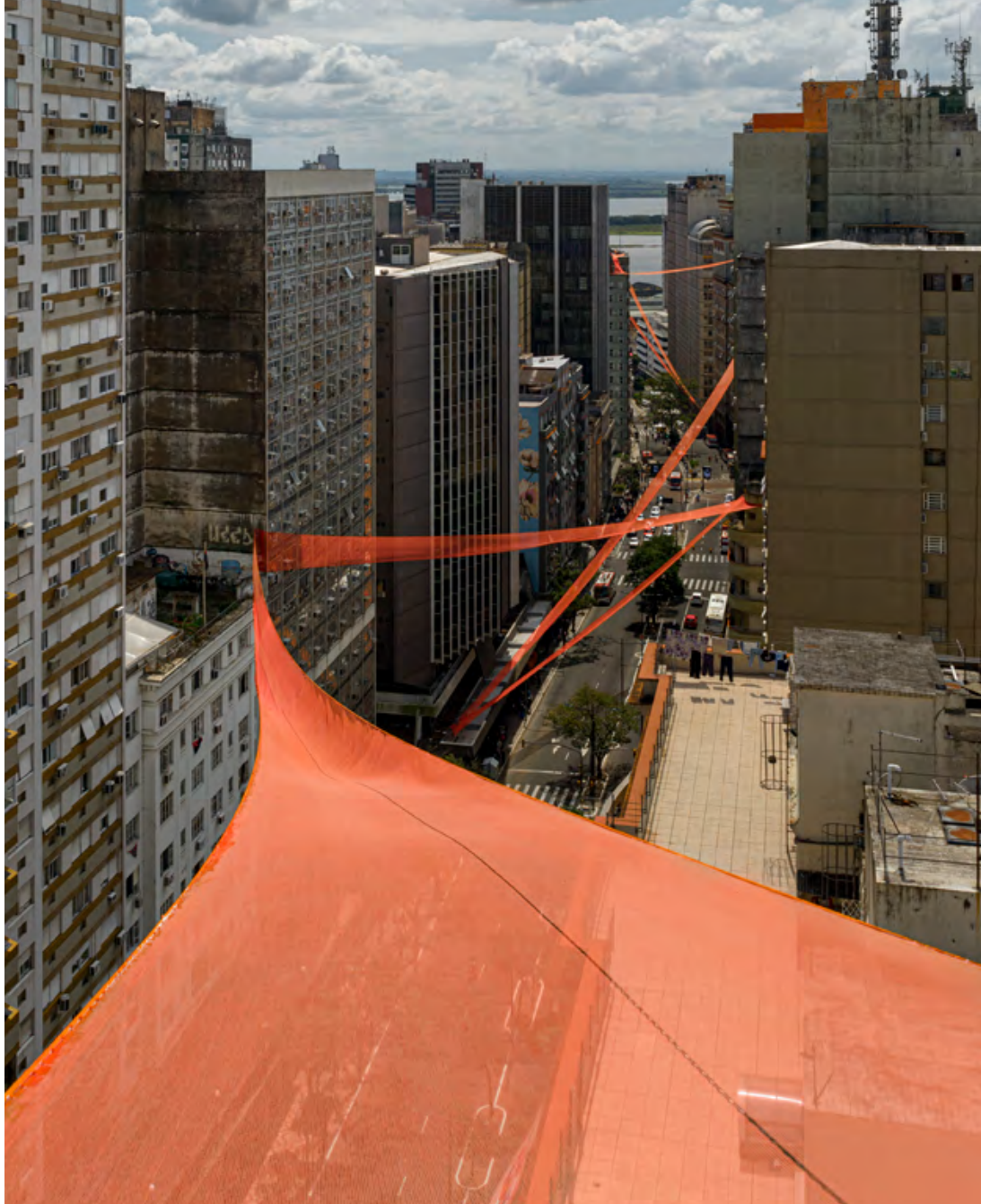
A poética de Túlio Pinto é marcada pelo uso de materiais industriais como aço, concreto, vidro, borracha e tijolos, com os quais o artista constrói obras que transitam entre a escultura e a instalação, explorando os conceitos de instabilidade e transformação, equilíbrio e tensão. O projeto *Batimento*, uma instalação em escala urbana, mistura características escultóricas, gráficas e pictóricas. O trabalho é construído a partir de um material industrial e ordinário chamado tela fachadeira, usado para isolar fachadas de prédios em obras ou em processo de restauro, com o qual Pinto confecciona grandes vetores de cor laranja. A tela demarca um percurso suspenso no coração da cidade de Porto Alegre, utilizando as estruturas das edificações como pontos de ancoragem e lançamento. O ritmo e o movimento do desenho urbano criado pela tela oscilam entre diferentes alturas e comprimentos nos seus vários trechos, escoando como um afluente pelo corredor da avenida Borges de Medeiros em direção ao Cais do Porto – um recorte do que poderia ser a representação gráfica do batimento cardíaco da cidade.

EN

Túlio Pinto's poetics is marked by the use of industrial materials such as steel, concrete, glass, rubber and bricks, with which the artist creates works that transit between sculpture and installation, exploring concepts of instability and transformation, balance and tension. The *Batimento* project, an installation on an urban scale, mixes sculptural, graphic and pictorial features. The work is made from an industrial and ordinary screen tarpaulin material used to insulate the facades of buildings under construction or restoration, with which Pinto makes orange-colored vectors. The screen demarcates a suspended route in the heart of the city of Porto Alegre, using the structures of buildings as anchor and launch points. The rhythm and movement of urban design created by the screen oscillates between different heights and lengths in its various sections, flowing like a tributary through the corridor of Borges de Medeiros Avenue towards Cais do Porto—a sample of what could be a graphic representation of the city's heartbeat.

ES

La poética de Túlio Pinto está marcada por el uso de materiales industriales como el acero, el hormigón, el vidrio, la goma y los ladrillos, con los cuales el artista construye obras que transitan entre la escultura y la instalación, explorando los conceptos de inestabilidad y transformación, equilibrio y tensión. El proyecto *Batimento*, una instalación en escala urbana, mezcla características escultóricas, gráficas y pictóricas. El trabajo es construido a partir de un material industrial y ordinario llamado popularmente, en portugués, *tela fachadeira* [malla de hilo polietileno trenzado], usado para aislar fachadas de edificios en obras o en procesos de restauración y con el cual Pinto confecciona grandes vectores de color anaranjado. La malla demarca un recorrido suspendido en el corazón de la ciudad de Porto Alegre, utilizando las estructuras de las edificaciones como puntos de anclaje y lanzamiento. El ritmo y el movimiento del diseño urbano creado por la malla oscilan entre diferentes alturas y extensiones en sus variados trechos. Así, el diseño creado fluye como un afluente por el corredor de la avenida Borges de Medeiros en dirección al Cais do Porto, un trayecto que podría ser la representación gráfica de la frecuencia cardíaca de la ciudad.



## **Batimento**

2022

Instalação urbana

Urban Installation / Instalación urbana

900 m de tela fechadeira e arquitetura

900 meters of construction canvas / 900 metros lienzo de construcción

**Apoio** Support / Apoyo:

Edifício Missões (Borges 340)

Coopsul - Cooperativa Mista Solidária Utopia e Luta

Edifício Jaguarão

Edifício União

Edifícios Reunidos S.A

Condomínio Edif. Comendador Thadeu Annoni Nedeff

Edifício Everest

Paço Municipal de Porto Alegre

Instituto Nacional do Seguro Social (INSS) - Gerencia Executiva

Fundação Nacional de Saúde (FUNASA)







- 
- 46 ADRIANNA EU
  - 50 ANTONIO TARSIS
  - 52 JOSÉ BENTO
  - 56 KAROLA BRAGA
  - 60 LEANDRO LIMA
  - 62 LUCAS DUPIN
  - 66 LUISA MOTA
  - 68 MARILÁ DARDOT
  - 72 PANMELA CASTRO
  - 78 RAPHAEL ESCOBAR
  - 82 SIGISMOND DE VAJAY & KEVIN LESQUENNER + LAPSO
  - 84 TINO SEHGAL

# ADRIANNA EU

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1972. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1972. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1972. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

O convite à reflexão sobre quem somos e o que realmente queremos está no centro da instalação de Adrianna eu. *Um garimpo de si* propõe um mergulho subjetivo a partir da experiência de sonhar de olhos abertos: adentrar nas vísceras daquilo que somos e nos tornamos ao longo da vida. *Garimpar* deriva do verbo *grimpar*, que significa subir por um terreno difícil. Em meio a um emaranhado de linhas, peneiras suspensas balançam em um vai e vem incessante. Escadas pintadas de preto remetem ao escuro dos olhos fechados ou àquilo que velamos por não suportarmos, levando-nos pelos caminhos labirínticos e complexos do inconsciente. Em um país garimpado de tantas formas e a qualquer custo, a artista nos coloca diante de uma reflexão urgente.

EN

Adrianna eu's installation invites us to reflect on who we are and what we really want. *Um garimpo de si* offers a subjective dive based on the experience of dreaming with open eyes: getting into the guts of who we are and who we became throughout life. *Garimpar* (a verb used in Portuguese to refer to both the activity of artisanal mining, usually illegal and associated with violence, and to the act of looking for something thoroughly) derives from the verb *grimpar*, which means to climb over difficult terrain. In the installation, in the midst of an entanglement of threads, suspended sieves swing back and forth incessantly. Ladders painted black refer to the darkness of closed eyes or to that which we mourn because we cannot bear, leading us to the labyrinthine and complex pathways of the unconscious. In a country that is *garimpado* (exploited) in so many ways and at any cost, the artist calls for an urgent reflection.

ES

La invitación a reflexionar sobre quiénes somos y lo que realmente queremos es el núcleo de la instalación de Adrianna eu. *Um garimpo de si* propone una inmersión subjetiva basada en la experiencia de soñar con los ojos abiertos: penetrar en las entrañas de lo que somos y de aquello en lo que nos convertimos a lo largo de la vida. *Garimpar*, en portugués, deriva del verbo *grimpar*, que significa subir por un terreno difícil. La traducción al español de *garimpar* congrega sentidos como los de explorar, explotar (la tierra, en busca de minerales), excavar... En medio de una maraña de líneas, cedazos colgantes se balancean en un ir y venir incesante. Escaleras pintadas de negro remiten a la oscuridad de los ojos cerrados o a lo que velamos por no soportar, llevándonos por los laberínticos y complejos caminos del inconsciente. En un país como Brasil, *garimpado* de tantas formas y a cualquier precio, la artista nos pone frente a una reflexión urgente.





*Um garimpo de si*  
2022

Linhas de costura, peneiras de garimpo e escadas de madeira de tamanhos variados  
Yarn, mining sieves and wooden ladders of different sizes / Hilos, cedazos de garimpo y escaleras de madera de diferentes tamaños  
Dimensões variadas  
Different sizes / Dimensiones variadas





# ANTONIO TARSIS

SALVADOR, BRASIL, 1995. VIVE E TRABALHA EM LONDRES, INGLATERRA.

SALVADOR, BRAZIL, 1995. LIVES AND WORKS IN LONDON, ENGLAND.

SALVADOR, BRASIL, 1995. VIVE Y TRABAJA EN LONDRES, INGLATERRA.

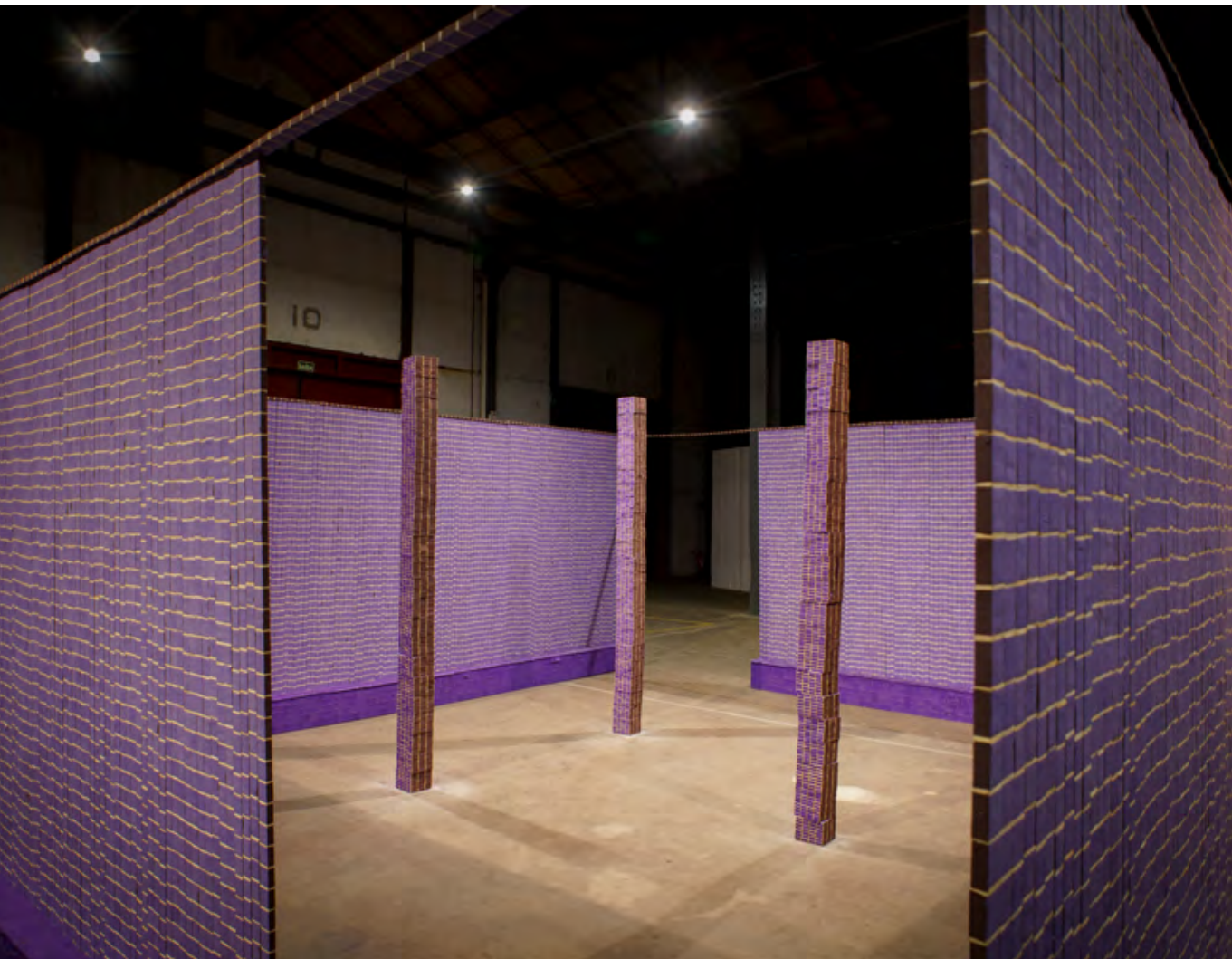
A pesquisa de Antonio Tarsis está ligada às cidades e aos materiais que ele encontra na rua – objetos como frascos de medicamentos, balas de revólver e caixas de fósforo. Para o artista, o caminhar funciona como modo de conhecer e reconhecer a cidade e seus territórios. Na coleta e transposição de materiais para o mundo da arte, Tarsis transforma elementos em pequenos registros de seu próprio tempo e local, debatendo questões que vão além dos usos cotidianos de tais objetos. O ambiente instalativo feito com caixas de fósforo propõe uma imersão para ativar a memória coletiva em torno desse objeto tão popular no Brasil. A instalação evoca, em um segundo plano, discussões sobre temas importantes como o desmatamento, as minas de carvão, o alimento e a morte.

EN

Antonio Tarsis' research is linked to cities and the materials he finds in the streets—objects such as medicine bottles, gun bullets and matchboxes. For the artist, walking is a way to get to know the city and its territories. In the collection and transposition of these materials to the art world, Tarsis transforms elements into small records of his own time and place, discussing issues that go beyond the everyday uses of such objects. The installation environment made out of matchboxes proposes an immersion to activate the collective memory around objects that are very popular in Brazil. The installation also evokes discussions on important themes such as deforestation, coal mines, food and death.

ES

La investigación de Antonio Tarsis está vinculada a las ciudades y a los materiales que encuentra en la calle, objetos como frascos de medicamentos, balas de revólver y cajas de fósforos. Para el artista, el caminar funciona como un modo de conocer y reconocer la ciudad y sus territorios. En la recolección y transposición de materiales al mundo del arte, Tarsis transforma elementos en pequeños registros de su propio tiempo y lugar, debatiendo cuestiones que van más allá de los usos cotidianos de dichos objetos. El entorno de la instalación realizada con cajas de fósforos propone una inmersión para activar la memoria colectiva alrededor de ese objeto tan popular en Brasil. La instalación evoca, en un segundo plano, discusiones sobre temas importantes como la deforestación, las minas de carbón, el alimento y la muerte.



***Sem título***

2022

Instalação com caixas de fósforo, base de concreto e mdf

Installation with matchboxes, concrete base and MDF / Instalación con cajas de fósforos, base de hormigón y mdf

200 x 920 x 920 cm

*Cortesia do artista, Carlos Ishikawa e Fortes D`Aloia & Gabriel*

*Courtesy of the artist, Carlos Ishikawa and Fortes D'Aloia & Gabriel / Gentileza del artista, Carlos Ishikawa y Fortes D'Aloia & Gabriel*

# JOSÉ BENTO

SALVADOR, BRASIL, 1962. VIVE E TRABALHA EM BELO HORIZONTE, BRASIL.

SALVADOR, BRAZIL, 1962. LIVES AND WORKS IN BELO HORIZONTE, BRAZIL.

SALVADOR, BRASIL, 1962. VIVE Y TRABAJA EN BELO HORIZONTE, BRASIL.

O uso da madeira<sup>1</sup> sempre permeou o processo artístico de José Bento, pelo menos desde seus 20 anos, quando decidiu construir uma cadeira em escala real utilizando apenas palitos de sorvete. Por volta dos anos 1990, passou a explorar as possibilidades do uso da madeira em outras escalas e formatos, especialmente utilizando-se de troncos tombados naturalmente – muitos deles de árvores raras e seculares – e recolhidos na região da Mata Atlântica, entre Minas Gerais e Espírito Santo.

Seus trabalhos recentes buscam superar os limites formais da escultura e da matéria, lidando com a arquitetura por meio de silenciosas intervenções, construindo e desconstruindo objetos, mas sempre com um olhar crítico voltado para a ressignificação da relação entre homem e natureza.

Para a 13ª Bienal do Mercosul, o artista propõe uma instalação escultórica contendo 36 peças cilíndricas em madeira maciça. Intitulada *Ar*, com seu próprio nome a obra já nos remete a um período climático complexo que o mundo está enfrentando. Entre os anos de 2010 e 2019, o planeta produziu as mais altas e nocivas taxas de emissão de carbono da história da humanidade, alertando sobre a necessidade de se cumprir com o tratado global de aumento de temperatura, estabelecido em 1,5°C, pois, se as emissões não forem controladas até 2030, os resultados serão catastróficos para toda a vida na Terra.

No que tange ao território brasileiro, no último ano, a Amazônia Legal teve a maior taxa de desmatamento registrada, somando 10.781 km<sup>2</sup> de floresta derrubada, área que equivale a sete vezes a cidade de São Paulo. Isto expõe as fragilidades das relações sociopolíticas e econômicas que o Brasil enfrenta em relação à floresta amazônica e a outras áreas de preservação ambiental, sendo motivo de grande preocupação.

Outra referência direta que o trabalho de José Bento traz é à pandemia da covid-19, uma vez que, ao nos aproximar das esculturas cilíndricas propostas pelo artista, observamos que elas tomam formas de cilindros de oxigênio, equipamento de extrema importância no tratamento do coronavírus e que também foi alvo de disputa política e social em episódios espalhados pelo Brasil.

Ao fazer essa fusão entre a madeira e o cilindro de ar, o artista nos coloca diante de duas problemáticas contemporâneas que exigirão cada vez mais atenção dos órgãos institucionais e da sociedade civil e que estão diretamente interligadas entre si: a das questões climáticas e a da previsão do aumento das pandemias globais. Precisamos tomar consciência de que a preservação ambiental se faz urgente em diversas esferas, especialmente porque a preservação da fauna e da flora é importante para o equilíbrio ambiental, assegurando um ciclo natural do bioma planetário.

E é esse alerta que José Bento nos devolve em sua instalação: sem preservação, não haverá qualidade de ar, e, sem ar, não haverá vida.

<sup>1</sup> As madeiras utilizadas na obra *Ar* estão em conformidade com a lei. Algumas são certificadas e estão disponíveis no mercado. Outras, consideradas extintas, foram reaproveitadas de demolições antigas. // The woods used in the work *Ar* comply with the law. Some are certified and available on the market. Others, considered extinct, were reused from old demolitions.

EN

The use of wood has always permeated José Bento's artistic process since he was 20 years old and decided to build a full-scale chair using popsicle sticks. Around the 1990s, he began to explore the possibilities with wood in other scales and formats, especially using naturally fallen tree trunks—many of which were rare and secular trees—collected in the Atlantic Forest between the Brazilian states of Minas Gerais and Espírito Santo.

His recent works intend to overcome the formal limits of sculpture and matter, dealing with architecture through silent interventions, building and deconstructing objects with a critical view to re-signify the relationship between humankind and nature.

For the 13th Mercosul Biennial, the artist proposes a sculptural installation with 36 solid wood cylindrical pieces, entitled *Ar*. As the name of the work suggests, it refers to a complex climatic period facing the world. Between 2010 and 2019, the planet had the highest and most harmful CO<sub>2</sub> emission rates in human history, warning us about the need to comply with the global temperature rise treaty, set at 1.5°C. If not controlled by 2030, the increase in CO<sub>2</sub> emissions can be catastrophic for all life on Earth.

Regarding the Brazilian territory, in the last year, Legal Amazon had the highest deforestation rate, resulting in 10.781 km<sup>2</sup> of logged forest, an area equivalent to seven times the city of São Paulo. This shows the fragility of Brazil's sociopolitical and economic relation in regard to the Amazon Forest and other areas of environmental protection, which is a matter of great concern.

Another reference brought by José Bento's work is the Covid-19 pandemic. As we approach the cylindrical sculptures proposed by the artist, we can see that they take the shape of oxygen cylinders, essential equipment in the treatment of coronavirus and which was the target of political and social disputes in episodes throughout Brazil.

By making this fusion between wood and oxygen cylinder, the artist confronts us with two contemporary interconnected issues that will demand more attention from institutional bodies and civil society: climate issues and the rise of global pandemics. We must be aware that environmental protection is urgent in different spheres, especially because preserving fauna and flora is essential for ecological balance, assuring a natural cycle of the planetary biome.

This is the warning given by José Bento in his installation: without preservation, there will be no air, and without air, there will be no life.

ES

El uso de la madera ha permeado el proceso artístico de José Bento al menos desde sus 20 años, cuando decidió construir una silla a escala real utilizando únicamente palitos de helado. Aproximadamente en la década de 1990, el artista comenzó a explorar las posibilidades de utilizar la madera en otras escalas y formatos, especialmente utilizando troncos caídos naturalmente, muchos de ellos de árboles raros y seculares, recogidos en la región de la Mata Atlántica, entre los estados brasileños de Minas Gerais y Espírito Santo.

Sus obras recientes buscan superar los límites formales de la escultura y la materia, abordando la arquitectura por medio de intervenciones silenciosas, construyendo y deconstruyendo objetos, siempre con una mirada crítica que apunta a la resignificación de la relación entre el hombre y la naturaleza.

Para la 13.ª Bienal del Mercosur, el artista propone una instalación escultórica que contiene 36 piezas cilíndricas en madera maciza. El título *Ar* nos remite a un periodo climático complejo al que se enfrenta el mundo. Entre 2010 y 2019, el planeta produjo las tasas de emisión de carbono más altas y dañinas de la historia de la humanidad, una señal de alerta sobre la necesidad de cumplir con el acuerdo para limitar el aumento de la temperatura mundial a 1,5 °C, ya que, si las emisiones no se controlan hasta 2030, los efectos serán catastróficos para toda la vida en la Tierra.

En cuanto al territorio brasileño, el año pasado, la región llamada Amazonía Legal registró su mayor tasa de deforestación: 10.781 km<sup>2</sup> de selva derribada, un área equivalente a siete veces la ciudad de São Paulo. Esto expone las debilidades de las relaciones sociopolíticas y económicas que enfrenta Brasil en relación con la selva amazónica y otras áreas de preservación ambiental, lo cual es motivo de gran preocupación.

La obra de José Bento también hace referencia a la pandemia de la COVID-19, ya que, al acercarnos a las esculturas cilíndricas, observamos que toman la forma de tubos de oxígeno hospitalarios, equipo de suma importancia en el tratamiento del coronavirus y que también fue objeto de disputa política y social en Brasil.

Al hacer esta fusión entre la madera y el tubo hospitalario, el artista nos pone frente a dos temas contemporáneos, directamente conectados, que demandarán cada vez más la atención de los organismos institucionales y de la sociedad civil: los problemas climáticos y la previsión del aumento de las pandemias mundiales. Necesitamos tomar conciencia de que la preservación del medio ambiente es urgente en varios ámbitos, sobre todo porque la preservación de la fauna y la flora es fundamental para el equilibrio ambiental, que asegura los ciclos naturales del bioma mundial.

Esta es la advertencia que nos da José Bento con su instalación: sin preservación, no habrá calidad del aire y, sin aire, no habrá vida.

**Ar**  
2022

36 peças de madeiras diversas  
36 pieces of different types of woods / 36 piezas de diferentes maderas

Dimensões variadas  
Different sizes / Dimensiones variadas

**Cortesia do artista**  
Courtesy of the artist / Gentileza del artista







# KAROLA BRAGA

SÃO CAETANO DO SUL, BRASIL, 1988. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO CAETANO DO SUL, BRAZIL, 1988. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO CAETANO DO SUL, BRASIL, 1988. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

As conexões entre cheiros, palavras e memória são centrais na pesquisa poética de Karola Braga. O projeto *Em suas mãos* surpreende o visitante em um espaço inusitado: os banheiros dos espaços expositivos. Saboneteiras confeccionadas em latão são acompanhadas por sabonetes líquidos com diferentes aromas, que variam desde os mais familiares até os mais complexos, convidando o visitante a visitar ou criar memórias. Já em *Lágrimas, terra e crisântemo*, um lençol é embebido em cheiro de luto – formado pelos aromas que dão título à obra – e, preso em um varal, libera seu aroma quando movimentado pelo vento. A artista inverte a ideia de assepsia relacionada a um lençol limpo, branco, secando no varal, provocando o visitante com o cheiro que dele se desprende.

EN

The connections between smells, words and memory are central to Karola Braga's poetic research. The project *Em suas mãos* surprises the audience in an unusual place: the bathroom of the exhibition. Soap dishes made of brass and liquid soaps with different aromas, ranging from the most familiar to the most complex, invite the audience to revisit or create memories. A sheet hangs on a clothesline in *Lágrimas, terra e crisântemo*. The fabric was soaked in the scent of mourning—the combination of smells that entitles this work—releasing its aroma when it swings. The artist reverses the idea of asepsis related to a clean, white sheet drying on the clothesline, provoking the visitor with the sheet's smell.

ES

Las conexiones entre olores, palabras y memoria son centrales en el estudio poético de Karola Braga. El proyecto *Em suas mãos* sorprende al visitante en un espacio inusual: los baños de los espacios expositivos. Jaboneras confeccionadas en latón son acompañadas de jabones líquidos con diferentes aromas, que van desde los más familiares a los más complejos, y que invitan al visitante a revivir o crear memorias. En *Lágrimas, terra e crisântemo*, una sábana se empapa de olor a luto —formado por los aromas que dan título a la obra— y, sujeta a un tendedero, exhala su aroma al ser movida por el viento. La artista invierte la idea de asepsia relacionada con una sábana limpia y blanca que se seca en un tendedero, provocando al visitante con el olor que desprende.

Obra apresentada no Cais.

Work exhibited at Cais. / Obra presentada en el Cais.

## ***Lágrimas, terra e crisântemo***

2022

Lençol embebido com cheiro de luto, varal e pregadores

Dueling scented soaked sheet, clothesline and clothes pins / Sábana empapada de olor a luto, tendedero y broches

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

6

SAÍDA





Era outubro e as coisas entre nós ficavam cada vez mais  
leghveis. Decidimos viajar. Uma grande viagem para um  
lugar que não teríamos nem ao menos a capacidade de  
leitura numérica. Consideramos que um possível impacto  
profundo de uma mudança drástica de contexto seria algo  
positivo para nossa relação. Ao chegarmos no hotel  
chovia, e a umidade do ar parecia salienta um cheiro de  
madeira molhada. Um cheiro peculiar, diferente de  
qualquer coisa que já havíamos sentido, parecia o lugar  
perfeito para gravarmos novas memórias. Porém, não  
denorou para que o abismo inquietante entre as palavras  
e o que sentíamos não suportasse mais o peso da  
experiência da vida que compartilhávamos.



Obra apresentada na Casa de Cultura Mario Quintana, no Memorial do Rio Grande do Sul e no MARGS.  
Work was presented at the Casa de Cultura Mario Quintana, Memorial do Rio Grande do Sul and MARGS. /  
Obra fue presentada en la Casa de Cultura Mario Quintana, en el Memorial do Rio Grande do Sul y en el MARGS.

## ***Em suas mãos***

2022

Sabonete líquido e latão

Liquid soap and brass / Jabón líquido y latón

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

# LEANDRO LIMA

SÃO PAULO, BRASIL, 1976. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1976. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1976. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

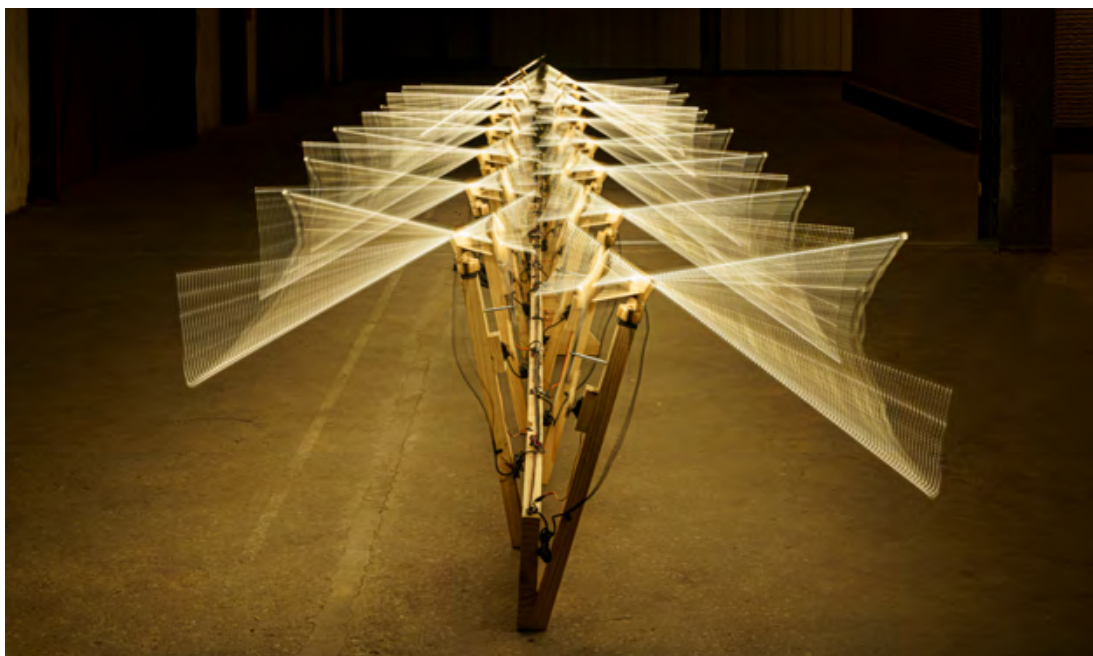
Fazendo uso de diferentes tecnologias, das mais avançadas às mais simples, a produção de Leandro Lima se debruça sobre diferentes experiências do observador com o espaço, a cidade, as instituições, o contexto urbano e o cotidiano. O artista cria sistemas complexos que imitam seus equivalentes reais e funcionam de forma muito próxima a eles. É o caso de *Travessia*, obra formada por uma longa peça de madeira, com uma estrutura vertebral conectada a uma quilha central, composta por 16 braços articulados, remetendo a uma embarcação. Os movimentos da peça simulam o exercício de remada, em diferentes padrões, mas mantendo um sincronismo constante. O conjunto soma esforços criando uma unidade de força. É possível ler a obra, a partir do contexto atual, como um barco para ir e vir, ou para fugir. Os braços, ou remos, que são também feixes de luz, iluminam o caminho para uma possível travessia, uma fuga coletiva em busca de novos caminhos e novos territórios.

EN

Making use of different technologies, from the most advanced to the most rudimentary, Leandro Lima's production focuses on the observer's different experiences of space, the city, institutions, the urban context and everyday life. The artist creates complex systems that mimic their real counterparts and function in a very similar manner. This is the case with *Travessia*, a work formed of a long piece of wood with a vertebral structure connected to a central keel composed of 16 articulated arms, reminiscent of a vessel. The movements of the piece simulate rowing, in different patterns, but maintaining a constant synchronization. Aggregate efforts add up to a single unit of force. Based on the current context, it's possible to read the work as a boat for coming and going, or to escape. The arms, or oars, which are also beams of light, illuminate the path for a possible crossing, a collective escape in search of new paths and new territories.

ES

Haciendo uso de diferentes tecnologías, de las más avanzadas a las más simples, la producción de Leandro Lima se detiene en diferentes experiencias del observador con el espacio, la ciudad, las instituciones, el contexto urbano y la vida diaria. El artista crea sistemas complejos que imitan sus equivalentes reales y funcionan de forma muy similar a ellos. Es lo que vemos en *Travessia*, obra formada por una larga pieza de madera con una estructura vertebral conectada a una quilla central, compuesta por 16 brazos articulados, remitiendo a una embarcación. Los movimientos de la pieza simulan el ejercicio de remada, en diferentes patrones, pero manteniendo un sincronismo constante. El conjunto aúna esfuerzos, creando una unidad de fuerza. Es posible leer la obra, a partir del contexto actual, como la representación de un barco que se podría utilizar para ir y venir o también para huir. Los brazos, o remos, que también son haces de luz, iluminan el camino hacia una posible travesía, una fuga colectiva en busca de nuevos caminos y nuevos territorios.



## ***Travessia***

2021

Madeira, metal, lâmpadas led, servo motores e microcontrolador

Wood, metal, led lamps, servo engines and microcontroller / Madera, metal, lámparas led, servomotores y microcontrolador

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

***Cortesia do artista***

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*

# LUCAS DUPIN

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1985. VIVE E TRABALHA EM BELO HORIZONTE, BRASIL.

BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1985. LIVES AND WORKS IN BELO HORIZONTE, BRAZIL.

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1985. VIVE Y TRABAJA EN BELO HORIZONTE, BRASIL.

O projeto civilizatório baseado na exploração dos recursos naturais e na consequente desvinculação do ser humano do seu entorno conduz a episódios catastróficos e traumáticos cada vez mais frequentes. Com esse cenário em mente, Lucas Dupin constrói a videoinstalação *Da memória vegetal*. O artista convida o visitante a circular entre estantes de aço inclinadas, repletas de livros que parecem prestes a cair e cobertas por terra, de onde, aos poucos, vão brotando diferentes espécies de organismos. Plantas de grande porte equilibram as estantes nas quais estão acoplados televisores. No vídeo, imagens de eventos traumáticos recentes se sobrepõem a imagens filmadas dentro de florestas e lugares nos quais a natureza resiste sem a interferência dos seres humanos. O artista questiona: tudo está prestes a cair ou resistiremos apesar da catástrofe em curso?

EN

The civilizing project based on the exploitation of natural resources and the consequent detachment of human beings from their surroundings leads to increasingly frequent catastrophic and traumatic episodes. With that in mind, Lucas Dupin develops the video installation *Da memória vegetal*. The visitors walk between inclined steel shelves full of books about to fall and get covered by earth—from which, little by little, varied species of organisms are sprouting. Large plants balance the shelves on which TV sets are attached. In the video, images of recent traumatic events overlap those recorded inside forests and places where nature resists without human interference. The artist asks: is everything about to fall, or will we resist despite the ongoing catastrophe?

ES

El proyecto civilizatorio basado en la explotación de los recursos naturales y la consecuente desvinculación del ser humano con respecto a su entorno conduce a episodios catastróficos y traumáticos cada vez más frecuentes. Con este escenario en mente, Lucas Dupin construye la videoinstalación *Da memória vegetal*. El artista invita al visitante a circular entre estanterías de acero inclinadas, repletas de libros que parecen a punto de caer y cubiertas por tierra, de las que, poco a poco, brotan diferentes especies de organismos. Plantas de gran tamaño equilibran las estanterías a las que están acoplados televisores. En el video, imágenes de acontecimientos traumáticos recientes se superponen a imágenes filmadas dentro de bosques y lugares donde la naturaleza resiste sin la interferencia de los seres humanos. El artista cuestiona: ¿todo está a punto de caer o resistiremos a pesar de la catástrofe en curso?





## ***Da memória vegetal***

2022

Estantes de aço, livros, televisores, plantas, terra e vídeo Full HD (4'45'')

Steel shelves, books, TV sets, plants, soil and Full HD video (4'45'')

Esteras de acero, libros, televisores, plantas, tierra, vídeo de alta definición (4'45'')

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

**Direção** Direction / Dirección: Lucas Dupin

**Montagem e finalização** Editing and Finishing / Montaje y finalización: Davi Fuzari

**Trilha sonora** Soundtrack / Banda sonora: Daniel Nunes

**Fotografia** Photography / Fotografía: Marco Gonçalves

*Cortesia do artista*

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*



3



# LUIA MOTA

PORTO, PORTUGAL, 1984. VIVE E TRABALHA EM PORTO, PORTUGAL.

PORTO, PORTUGAL, 1984. LIVES AND WORKS IN PORTO, PORTUGAL.

PORTO, PORTUGAL, 1984. VIVE Y TRABAJA EN PORTO, PORTUGAL.

Os *Crystal Beings* são personagens recorrentes do universo da artista Luisa Mota. Marcando presença em vídeos, performances e exposições da artista, estes seres espelhados representam um espaço paralelo ao físico – algo anônimo, intergaláctico, fantasmagórico. Presentes na produção de Mota desde 2009, os *Crystal Beings* são seres paradoxais; silenciosos mas que ao mesmo tempo criam barulho, existindo como elementos que espelham o invisível. Na 13ª Bienal do Mercosul, a artista realizou performances em que os *Crystal Beings* habitaram o espaço do Cais do Porto, do centro da cidade e do Instituto Caldeira.

EN

The *Crystal Beings* are recurring characters in Luisa Mota's videos, performances and exhibitions since 2009. These mirrored beings represent a parallel space – anonymous, intergalactic and phantasmagorical. The *Crystal Beings* are paradoxical. Silent but noisy, they exist as elements reflecting the invisible. During the 13th Bienal's, the artist presented a performance in which the *Crystal Beings* inhabited Cais do Porto, the city centre and Instituto Caldeira.

ES

Los *Crystal Beings* son personajes recurrentes en el universo de la artista Luísa Mota. Marcando su presencia en los videos, performances y exhibiciones del artista, estos seres espejados representan un espacio paralelo al físico, algo anónimo, intergaláctico, fantasmagórico. Presentes en la producción de Mota desde 2009, los *Crystal Beings* son seres paradójicos; silenciosos pero que a la vez crean ruido, existiendo como elementos que reflejan lo invisible. Para la 13ª Bienal do Mercosul, la artista realizó una performance en la que los *Crystal Beings* habitaron el espacio del Cais do Porto, el centro de la ciudad y del Instituto Caldeira.



Foto: Thiéle Elissa

***Crystal Beings (aka Invisible Men)***

2009-2022

Performance

# MARILÁ DARDOT

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1973. VIVE E TRABALHA NA CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO.

BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1973. LIVES AND WORKS IN MEXICO CITY, MEXICO.

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1973. VIVE Y TRABAJA EN CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.

Os trabalhos de Marilá Dardot têm implicações políticas no sentido de que lidam com a relação entre indivíduos e sociedade. Suas intervenções também têm uma grande dimensão poética, funcionando como críticas sutis, mas não por isso menos contundentes, a um mundo governado pelo pragmatismo e a produtividade.

Em meados de junho de 2018, o mundo assistiu, estarrecido, a imagens que passaram a circular nos meios de comunicação e que foram amplamente difundidas nas mídias digitais. Diante da política de tolerância zero implementada pelo ex-presidente estadunidense Donald Trump em relação aos ciclos migratórios ilegais vindos do México e de países da América Central e da América Latina para os Estados Unidos, famílias foram separadas e crianças passaram a viver apartadas do convívio parental. Enquanto aguardavam uma decisão judicial sobre suas custódias, passaram a viver temporariamente alojadas nos centros de detenção ou em abrigos temporários.

Embora a descrição da situação seja incômoda por si só, as imagens de crianças e adolescentes aglomerados dormindo sob mantas térmicas se transformaram em mais um símbolo da crise migratória que o mundo tem vivenciado intensamente nas últimas décadas do século XXI.

Em *Zero tolerance silver clouds*, Marilá Dardot retoma essas imagens em uma instalação de elos de corrente preenchida por balões prateados flutuando em seu interior. A peça conecta a política migratória de tolerância zero dos Estados Unidos com a obra *Silver Clouds* (1966), de Andy Warhol. A estrutura formada pelos elos alude diretamente aos centros de detenção aos quais as famílias pegam atravessando ilegalmente a fronteira entre os países eram encaminhadas. Já as almofadas prateadas são produzidas com mantas de Mylar, o mesmo material das mantas térmicas usadas pelas crianças nos abrigos temporários.

A partir dessa obra, a artista apresenta algumas reflexões importantes sobre o período contemporâneo, atentando especialmente para as situações de vulnerabilidade do ser humano e a violência que persiste no mundo inteiro, sobretudo no sul global. A artista também reflete sobre a própria crise da imagem, que, apesar (ou em função) da tamanha velocidade de sua repercussão e de sua potência, pode se tornar banalizada e, em outra instância, esquecida frente às imagens de uma nova tragédia. Talvez por isso Dardot retome a obra de Warhol, quem, ao apresentá-la em uma exposição, teria dito que ela representaria o fim de sua atuação com pintura.

Diante de uma imagem capaz de esvaziar em si própria, quais seriam as outras formas de ativar a força do imaginário para gerar impacto de transformação e não de inércia?

EN

Marilá Dardot's works have political implications in that they deal with the relationship between individuals and society. Her interventions also have a poetic dimension, functioning as subtle but no less forceful criticism of a world governed by pragmatism and productivity.

In mid-June 2018, the world watched, horrified, the images that circulated in the media and were widely disseminated digitally. Faced with the Zero-tolerance policy by former US president Donald Trump regarding the illegal migration cycles of people going from Mexico and other Central and Latin American countries to the US, families were separated, and children had to live apart from their parents. While waiting for a court decision on their custody, they were temporarily housed in detention centers or temporary shelters.

Even though the description of the situation is uncomfortable in itself, the images of children and teens agglomerated sleeping under aluminum foil blankets became another symbol of the migration crisis that the world is intensely experiencing in the last decades of the 20th century.

In *Zero tolerance silver clouds*, Marilá Dardot takes up these images in an installation arranged with chain links filled with silver balloons floating inside. The work connects the Zero-tolerance migration policy and Andy Warhol's work *Silver Clouds* (1966). The structure assembled with the link chains alludes directly to the detention centers where families were held after being caught illegally crossing the US border. The silver pillows were produced with Mylar blankets; the same material used to cover the children held in the temporary shelters.

With this work, the artist presents us with critical reflections on contemporaneity by spotlighting human vulnerabilities and the violence that persists worldwide, especially in the Global South. Dardot also reflects on the image crisis that, despite (or due to) the speed of its repercussion and power, can be banalized and, in another instance, forgotten in the face of images of another tragedy. Perhaps, this is why the artist takes up Warhol's work, who, when introducing it in an exhibition, would have said that it represented the end of his work in painting.

Faced with an image capable of emptying itself, what would be other ways of activating the power of the imaginary to generate an impact of transformation and not inertia?

ES

Las obras de Marilá Dardot tienen implicaciones políticas en el sentido de que abordan la relación entre los individuos y la sociedad. Sus intervenciones tienen también una gran dimensión poética, funcionando como críticas sutiles pero no menos contundentes a un mundo regido por el pragmatismo y la productividad.

A mediados de junio de 2018, el mundo miraba aterrorizado las imágenes que comenzaron a circular y fueron ampliamente difundidas en los medios digitales. Ante la política de inmigración estadounidense de Tolerancia Cero implementada por el presidente estadounidense Donald Trump con relación a los ciclos migratorios ilegales desde México, países centroamericanos y latinoamericanos hacia Estados Unidos, las familias fueron separadas y los hijos comenzaron a vivir apartados de sus padres. Mientras esperaban una decisión judicial sobre su custodia, los inmigrantes comenzaron a vivir temporalmente en centros de detención o albergues temporales.

Aunque la descripción de la situación sea ya de por sí perturbadora, las imágenes de niños y adolescentes acurrucados durmiendo bajo mantas térmicas se han convertido en un símbolo más de la crisis migratoria que el mundo ha vivido con intensidad en las últimas décadas del siglo XXI.

En *Zero Tolerance Silver Clouds*, Marilá Dardot retoma esas imágenes en una instalación hecha con eslabones de una cadena y llena de globos plateados que flotan en su interior. La obra conecta la política migratoria estadounidense de Tolerancia Cero con la obra *Silver Clouds* (1966) de Andy Warhol. La estructura formada por los eslabones alude directamente a los centros de detención a los que eran enviadas las familias atrapadas mientras cruzaban ilegalmente la frontera. Las almohadas plateadas se fabrican con mantas de Mylar, el mismo material de las mantas térmicas que usan los niños en los albergues temporales.

Por medio de esta obra, la artista plantea reflexiones importantes sobre el período contemporáneo. Dedicada especial atención a las situaciones de vulnerabilidad del ser humano y a la violencia que persisten en todo el mundo, especialmente en el Sur global. La artista reflexiona también sobre la crisis de la propia imagen que, a pesar (o por) la velocidad de su repercusión y de su poder, puede banalizarse y, en otra instancia, olvidarse ante las imágenes de una nueva tragedia. Quizá por eso Dardot retoma la obra de Warhol, quien, al presentarla en una exposición, habría dicho que representaría el final de su trabajo como pintor.

Ante una imagen capaz de vaciarse, ¿cuáles son las otras formas de activar el poder del imaginario para generar un impacto de transformación y no de inercia?



### ***Zero Tolerance Silver Clouds***

2018/2022

Estrutura metálica, balões de mylar e ventiladores

Metallic structure, mylar balloons and fans / Estructura metálica, globos metalizados y ventiladores

810 x 810 x 300 cm

*Cortesia* Courtesy / Gentileza:  
**Galeria Vermelha**





# PANMELA CASTRO

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1981. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1981. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1981. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

As investigações artísticas de Panmela Castro partem de uma postura confessional e autobiográfica. Explorando diferentes linguagens – com predomínio da pintura, da performance, da fotografia e do vídeo –, sua pesquisa é marcada pela alteridade e pelo pertencimento. Conforme a artista descreve, seu trabalho é “sempre sobre o amor, sobre a relação com o outro; é sobre a minha existência vivenciada a partir da existência do outro”.

Partindo desses conceitos, Castro compõe o conjunto de trabalhos que integram a mostra da 13ª Bienal do Mercosul como uma continuidade discursiva da sua exposição individual *Ostentar é estar viva*, que aconteceu em 2021, na Galeria Luisa Strina, em São Paulo. Na ocasião, a artista apresentou uma narrativa de encontros e rituais que propunham processos de transformações internas capazes de gerar movimentos externos. Ali, os trabalhos se relacionavam em uma espécie de constelação que falava de relações de confiança, afeto e cuidado, propondo, assim, processos de cura individuais ou coletivos.

Na entrada da exposição, um espelho colocava os visitantes diante da frase “Ninguém duvida de mim sem mentir a si mesmo”, rompendo com a passividade e ao mesmo tempo estabelecendo uma responsabilidade afetiva entre o espectador e a artista. Adiante, outro espelho questionava o interlocutor, apresentando a frase que dava nome à exposição. Em *Ostentar é estar viva*, Castro questionava as estratégias de sobrevivência de grupos sociais mais vulneráveis, partindo da sua própria experiência enquanto pessoa preta que dribla a cada dia as estatísticas sociais e que, mesmo assim, ainda lida com questões que atravessam a sua existência, sendo uma delas a solidão decorrente de ser mulher e preta. Diante desse cenário, é preciso celebrar diariamente a possibilidade de estar viva, criando e questionando as estruturas de poder vigentes.

Para a Bienal do Mercosul, a artista apresenta um conjunto de espelhos que colocam o espectador diante de cinco frases: *Viver para voar*, *Poder para todos os esquecidos*, *Liberte quem te ama*, *O beijo subversivo* e *Liberdade como cura*. Neles, podemos observar como Castro lida com o objeto em si, retomando a “metáfora do espelho” do psicanalista francês Jacques Lacan. É em torno dessa analogia que Lacan articula suas hipóteses sobre a constituição do Eu e aponta para o fundamental papel do Outro nesse processo.

Dessa forma, Castro transforma suas obras em rituais simbólicos que propõem o resgate da autoestima como força motriz para as mudanças que precisamos implementar de forma urgente em nossa sociedade, sobretudo colocando como protagonistas os grupos em maior situação de vulnerabilidade. Ambíguas e sujeitas a interpretações e contradições e afixadas a espelhos, as frases da artista colocam o observador como centro da ação na medida em que, assim como Lacan sugere, estar diante do espelho é conflitar a si mesmo e, por consequência, repensar o outro em relação a nós mesmos e vice-versa.

EN

Panmela Castro's artistic investigations arise from a confessional and autobiographical attitude. Exploring different languages—especially painting, performance, photography and video—her research is marked by the themes of alterity and belonging. According to the artist, her work is “always about love, the relationship with the other; it is about my existence experienced from the other's existence.”

Based on these concepts, Castro composed a set of works following the discourses of her solo exhibition *Ostentar é estar viva*, held in 2021 at Galeria Luisa Strina, São Paulo. The show presented a narrative of encounters and rituals that proposed processes of internal transformations able to generate external movements. The works were connected through a constellation regarding trust, affection and care relations, thus presenting individual or collective healing processes.

At the entrance to the exhibition, a mirror placed visitors in front of the sentence: “Nobody doubts me without lying to themselves.” The statement breaks the passivity while establishing an affective responsibility between the visitor and the artist. Another mirror posed the question that entitled the exhibition. In *Ostentar é estar viva*, Castro reflected upon the survival of vulnerable groups' strategies, based on her experience as a Black person who gets around social statistics every day and still deals with issues such as the loneliness experienced by Black women. In the face of that, it is necessary to celebrate daily the opportunity of being alive, creating and questioning existing power structures.

For the Mercosul Biennial, the artist presents a set of mirrors that place the viewer in front of five sentences: *Living to fly*, *Power to all the forgotten*, *Free who loves you*, *The subversive kiss* and *Freedom as a cure*. We can observe how Castro deals with the “mirror metaphor” elaborated by French psychoanalyst Jacques Lacan. Castro articulates hypotheses about the constitution of the Self and the fundamental role of the Other in this process.

The artist transforms her works into symbolic rituals. They propose to rescue self-esteem as a driving force for the changes we urgently need to implement in our society, especially by placing the most vulnerable groups as protagonists. Ambiguous, allowing different interpretations and contradictions, the artist's sentences place the observer at the center of the action. As Lacan suggests, being in front of the mirror means a conflict with oneself, consequently rethinking the Other in relation to us and vice versa.

ES

La poética de Panmela Castro parte de una postura confesional y autobiográfica. Explorando diferentes lenguajes —con predominio de la pintura, la performance, la fotografía y el video—, su investigación está marcada por la alteridad y la pertenencia. Como describe la artista, su obra siempre es “sobre el amor, la relación con el otro; sobre mi existencia experimentada a partir de la existencia del otro”.

Basada en estos conceptos, Castro compone el conjunto de obras que forman parte de la 13.ª Bienal del Mercosur como una continuidad discursiva de su exposición individual *Ostentar é estar viva* (2021), que se realizó en la Galería Luisa Strina, en São Paulo. En la ocasión, la artista presentó una narrativa de encuentros y rituales que proponía procesos de transformaciones internas capaces de generar movimientos externos. Las obras se relacionaban en una especie de constelación de relaciones de confianza, afecto y cuidado, proponiendo procesos de cura individuales o colectivos.

A la entrada de la exposición, un espejo colocaba al visitante frente a la frase “Nadie duda de mí sin mentirse a sí mismo”, rompiendo con la pasividad y estableciendo una responsabilidad afectiva entre el espectador y la artista. Al frente, otro espejo interpelaba al interlocutor, presentando la frase que daba título a la exposición. En *Ostentar é estar viva*, Castro cuestionó las estrategias de supervivencia de los grupos sociales más vulnerables a partir de su propia experiencia como persona negra que dibla las estadísticas sociales todos los días y que aun lidia con temas que atraviesan su existencia, como el de la soledad en la vida de las mujeres negras. Ante este contexto, es necesario celebrar cotidianamente la posibilidad de estar viva, creando y cuestionando las estructuras de poder existentes.

Para la Bienal del Mercosur, la artista presenta un juego de espejos que colocan al espectador frente a cinco frases: *Vivir para volar*, *Poder para todos los olvidados*, *Liberar a los que te aman*, *El beso subversivo* y *La libertad como sanación*. En ellos podemos observar cómo Castro aborda el objeto mismo, retomando la “metáfora del espejo” del psicoanalista francés Jacques Lacan. En torno a esta analogía, Lacan articula sus hipótesis sobre la constitución del yo y señala el papel fundamental del Otro en este proceso.

De esta forma, Castro transforma sus obras en rituales simbólicos que proponen el rescate de la autoestima como fuerza motriz de los cambios que urgentemente necesitamos implementar en nuestra sociedad, dándole protagonismo a los colectivos más vulnerables. Ambiguas, sujetas a interpretaciones y contradicciones e impresas en los espejos, las frases de la artista sitúan al observador en el centro de la acción en la medida en que, como lo sugiere Lacan, estar frente al espejo significa entrar en conflicto con uno mismo y, en consecuencia, repensar al otro en relación con nosotros mismos y viceversa.



Obra apresentada no Cais, na Casa de Cultura Mario Quintana e no MARGS.

This work was exhibited at the Cais, Casa de Cultura Mario Quintana and MARGS. / Obra fue presentada en el Cais, en la Casa de Cultura Mario Quintana y en el MARGS.

## ***Espelho***

2022

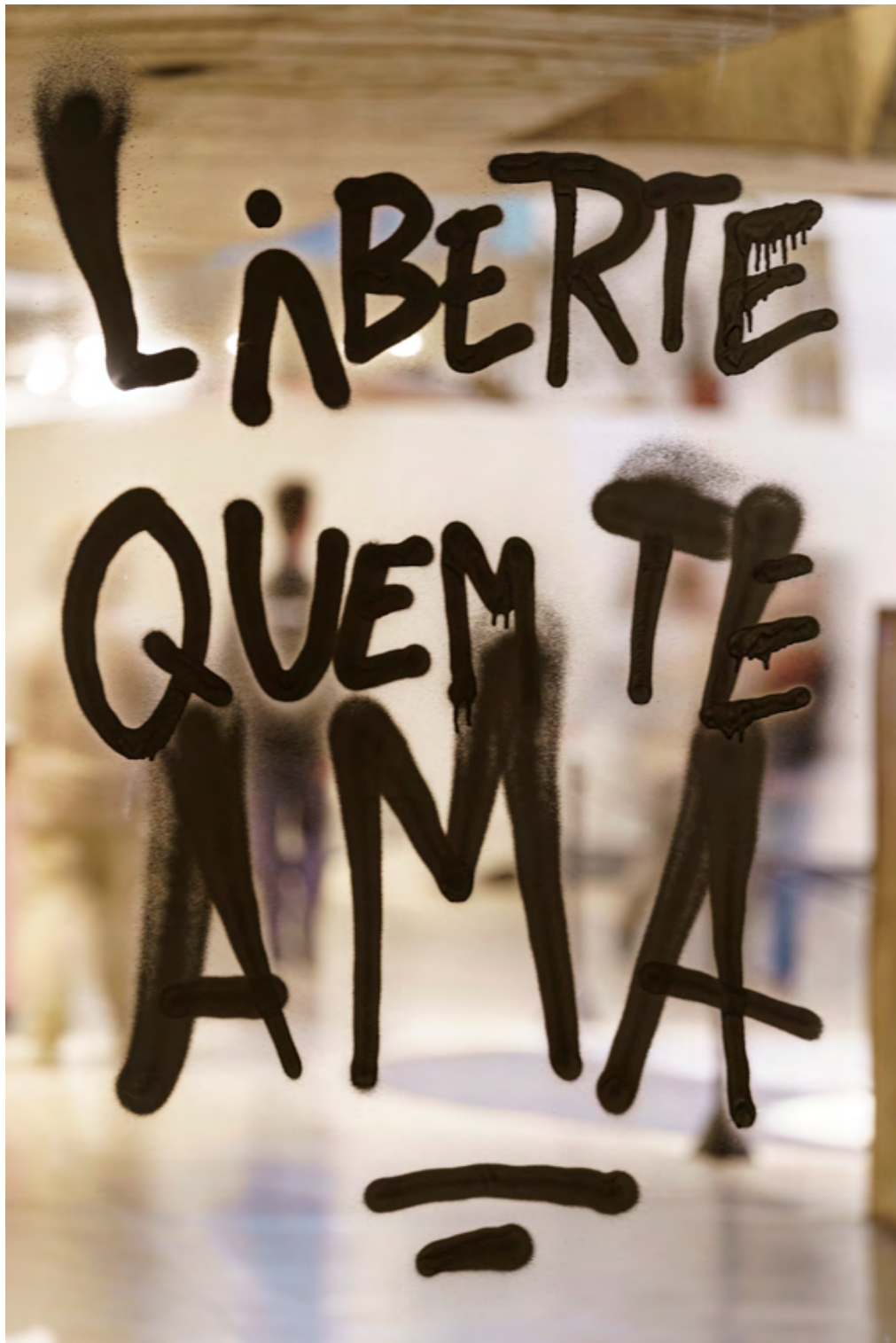
Spray sobre espelho

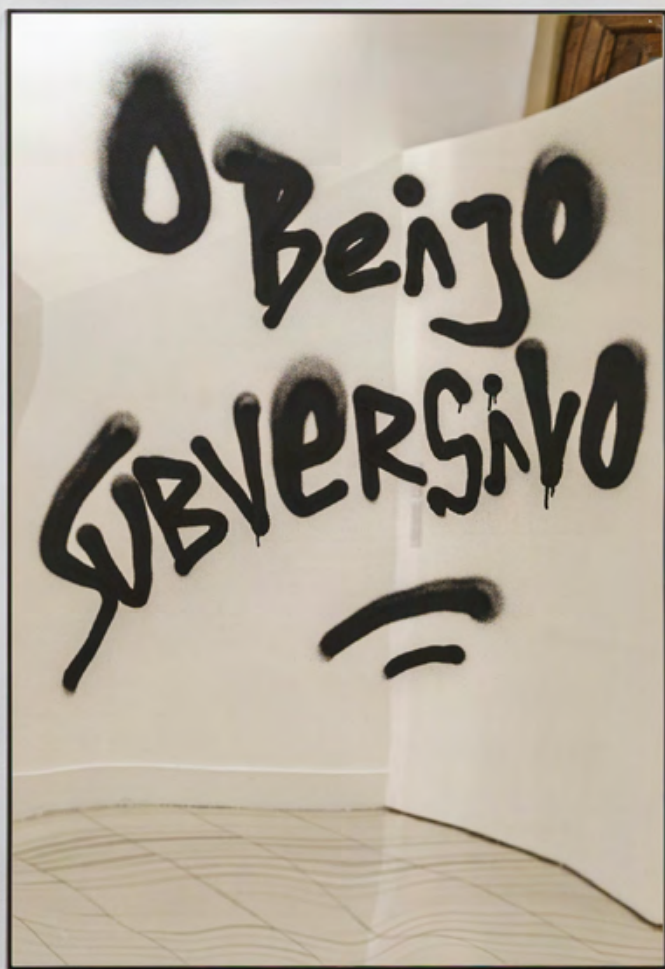
Spray paint on mirror / Pintura en aerosol sobre espejo

160 x 110 x 8 cm



VIVER  
PARA  
VOAR





# RAPHAEL ESCOBAR

SÃO PAULO, BRASIL, 1987. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1987. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1987. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Raphael Escobar atua, desde 2008, com educação não formal em contextos de vulnerabilidade social, em áreas geográficas ou instituições alvo de disputas políticas, como a Fundação CASA, na região da Luz conhecida como Cracolândia, e em albergues na região central da cidade de São Paulo. Como ativista, ajudou a fundar diversos coletivos que atuam nessas áreas, especialmente voltados à redução de danos e à geração de renda para as comunidades locais.

A partir do seu envolvimento com esses aspectos sociais, o artista utiliza tais contextos como forma de ampliar sua pesquisa no campo da arte, bem como ativar alguns de seus projetos e obras. Como pesquisadora artística, interessa a Escobar discutir as relações de classe que permeiam as discussões e disputas narrativas em torno do consumo de drogas entre moradores de rua e grupos periféricos.

Em *Placebo*, o artista desenvolve comprimidos que possuem uma alta concentração de açúcar e cafeína, estabelecendo relações entre o uso de drogas lícitas e ilícitas pela sociedade e os moralismos implicados na relação com essas substâncias. A cafeína é a droga de uso recreativo mais difundida no mundo, provocando efeitos no corpo parecidos com os da cocaína e das anfetaminas, como: euforia, melhora da inteligência e do desempenho, além de gerar dependência.

Não distante desse lugar está o açúcar. Seu consumo, em maior ou menor dosagem, ativa no cérebro as regiões de prazer e a sensação de recompensa, possuindo, em decorrência disso, propriedades viciantes. A partir das semelhanças comportamentais e neuroquímicas observadas entre os efeitos do café e do açúcar e os de drogas ilícitas, podemos deduzir que as duas substâncias escolhidas por Escobar para criar seu placebo atendem aos critérios para serem consideradas substâncias de abuso que podem ser viciantes para alguns indivíduos quando consumidas de forma continuada.

Ao intitular sua obra *Placebo*, o artista nos faz refletir sobre o próprio significado da palavra e sobre seu uso pela medicina, uma vez que os remédios que Escobar produz, não tendo efeito terapêutico algum, contêm em sua composição farmacológica duas substâncias que causam alterações químicas e psíquicas, em maior ou menor proporção, em todos os que fizerem uso deles.

Outra característica importante que perpassa o trabalho de Raphael Escobar é que ele lida com a lógica capital do próprio mercado. Ao criar uma instalação que simula o processo de feita de comprimidos que podem ser levados pelos espectadores, Escobar reutiliza esses objetos, modificando a sua estrutura, subvertendo a ideologia associada à sua produção e lançando-os novamente no mercado. Mesmo carregando uma ideia de placebo – esse tipo de remédio que não possui eficácia de cura, mas que tem uma função psicológica que pode motivar o tratamento –, quando o comprimido se reinsere no circuito, ele passa a carregar uma verdade sobre si enquanto produto.

Dessa forma, o artista questiona o jogo de poder envolvido na indústria que determina a legalização de certas substâncias e a marginalização de outras, novamente apontando para a relação de classe envolvida, quem tem e quem não tem direito ao uso indiscriminado de ativos que provocam estados de alteração de consciência.



EN

Since 2008, Raphael Escobar has been working with non-formal education in social vulnerability contexts and geographical areas or institutions that are the target of political disputes, such as the CASA Foundation, a region in Luz neighborhood known as Cracolândia (a place known for drug trafficking and use in São Paulo) and shelters in the central region of the city aforementioned. As an activist, he has helped to set up several collectives that work in these areas, mainly focused on harm reduction and income generation for local communities.

The artist's involvement with these social aspects have led him to use such contexts to expand his research in the field of art and activate some of his projects and works. As a researcher, he is interested in discussing the class relationships that permeate the narrative discussions and disputes around drug consumption among homeless people and peripheral groups.

In *Placebo*, the artist develops pills that have high sugar and caffeine concentrations, establishing relationships between legal and illegal drug consumption by society and the moralism involved in the relationship with these substances. Caffeine is the most widespread recreational drug, causing similar effects on the body to those of cocaine and amphetamines, such as euphoria, improved intelligence and performance and addiction.

Not very far from this context is sugar. Its consumption, in greater or lesser doses, activates the brain's pleasure regions and sensation of reward, indicating addictive properties. Considering the behavioral and neurochemical similarities observed between the effects of coffee and sugar and illegal drugs, we can deduce that both substances chosen by Escobar to create his placebo can be considered abusive as they can be addictive for some individuals when consumed continuously.

By entitling his work *Placebo*, the artist proposes a reflection on the very meaning of the word and its use in medicine, since the non-therapeutic medication produced by the artist has in its pharmacological composition two substances that cause, to a greater or lesser extent, chemical and psychological alterations in those who take them.

Another essential aspect that pervades Raphael Escobar's work is that he deals with the capital logic of the market itself. By creating an installation that simulates the process of making pills that can be taken by the viewers, Escobar reuses these objects, modifying their structure, subverting the ideology associated with their production and launching them back into the market. Even carrying the idea of a placebo—a kind of medicine that has no therapeutic value, but has a psychological function that can

motivate treatment—when the pill is re-inserted in the circuit, it starts to carry a truth about itself as a product.

In this way, the artist questions the industry's power to determine the legalization or marginalization of certain substances, again pointing to the social class relationship involved, discussing who has and who has not the right to indiscriminate use of substances that provoke altered states of consciousness.

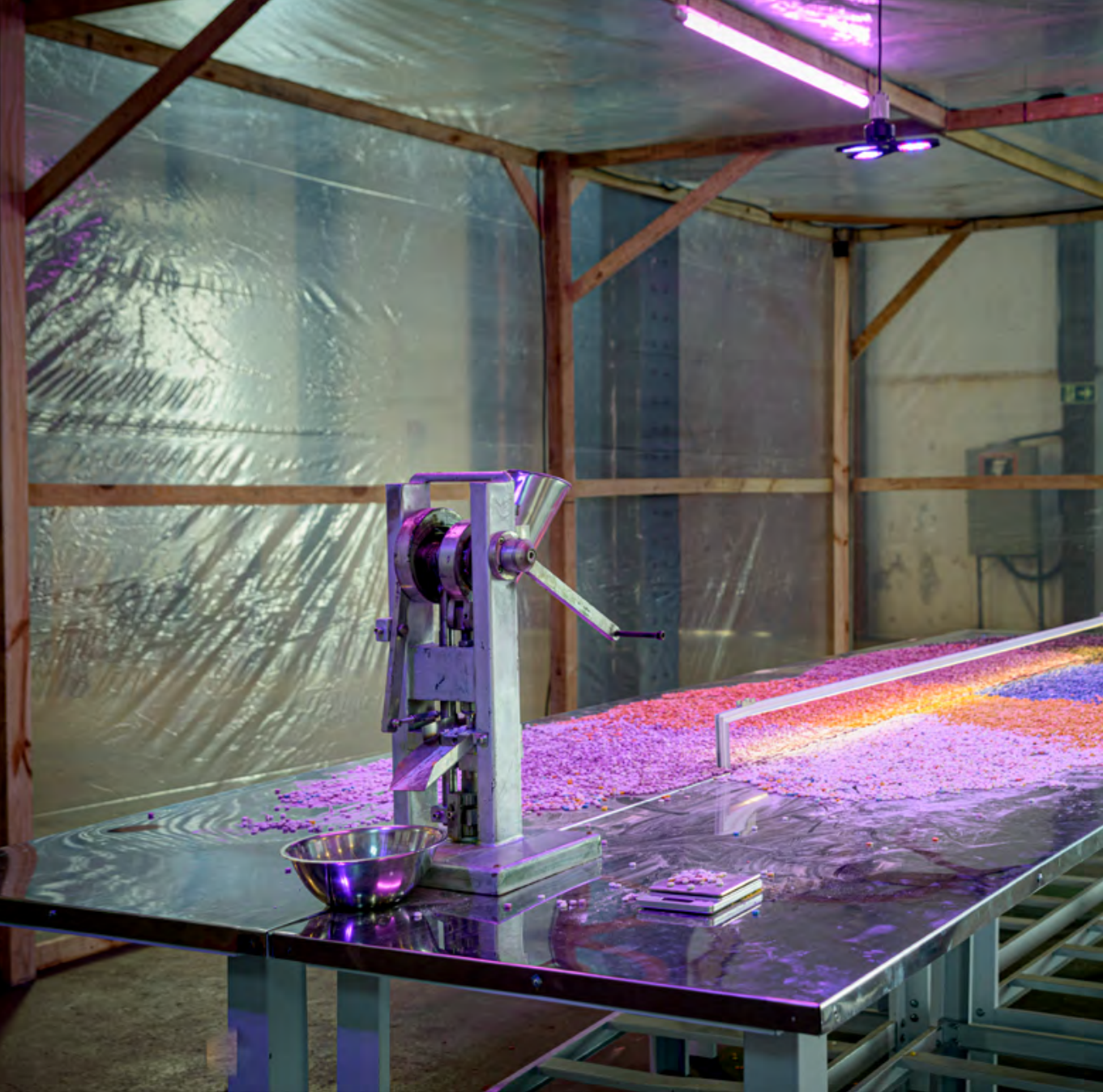
ES

Desde 2008, Raphael Escobar trabaja con la educación no formal en contextos de vulnerabilidad social, en áreas geográficas o instituciones que son objeto de disputas políticas, como la Fundación CASA, en la región del barrio Luz conocida como Cracolândia, en São Paulo, y en albergues situados en la región central de la ciudad. Como activista, ayudó a fundar colectivos que trabajan en estas áreas, especialmente enfocados en la reducción de daños y en la generación de ingresos para las comunidades locales.

A partir de su implicación con esos aspectos sociales, el artista utiliza dichos contextos como forma de ampliar su investigación en el campo del arte y de activar algunos de sus proyectos y obras. Como investigación artística, a Escobar le interesa discutir las relaciones de clase que permean las discusiones narrativas y las disputas en torno al consumo de drogas entre personas en situación de calle y grupos periféricos.

En *Placebo*, el artista crea pastillas que tienen alta concentración de azúcar y cafeína, señalando relaciones entre el uso de drogas legales e ilegales y los moralismos implicados en la relación con esas sustancias. La cafeína es la droga recreativa más difundida en el mundo y provoca en el organismo efectos similares a los de la cocaína y las anfetaminas, tales como: euforia, mejora de la inteligencia y el rendimiento, además de generar dependencia.

El azúcar es bastante similar. Su consumo, en mayor o menor cantidad, activa las zonas del placer y la sensación de recompensa en el cerebro y tiene propiedades adictivas. De las similitudes conductuales y neuroquímicas entre los efectos del café, del azúcar y de las drogas ilícitas, se puede deducir que las dos sustancias elegidas por Escobar para crear su efecto placebo cumplen los criterios para ser consideradas sustancias de abuso que pueden resultar adictivas para algunos individuos cuando se consumen continuamente.



***Placebo***

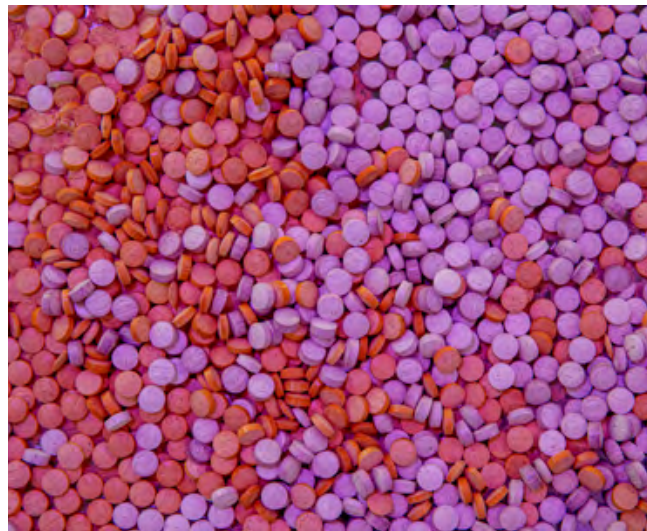
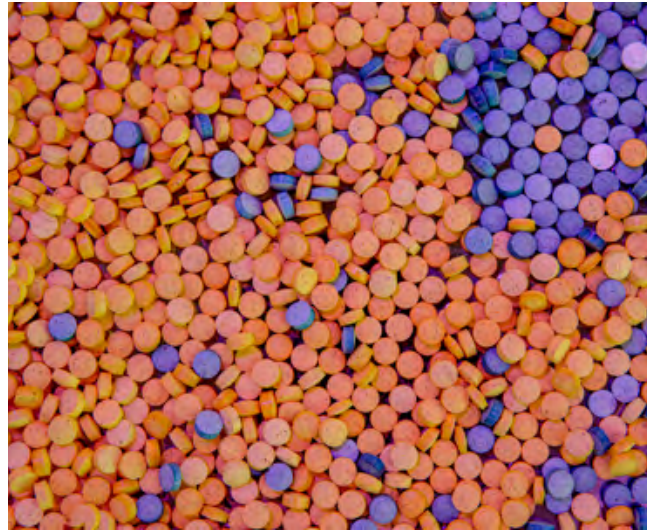
2022

Instalação

Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas



# SIGISMOND DE VAJAY & KEVIN LESQUENNER + LAPSO

## SIGISMOND DE VAJAY

PARIS, FRANÇA, 1972. VIVE E TRABALHA EM BUENOS AIRES, ARGENTINA.

PARIS, FRANCE, 1972. LIVES AND WORKS IN BUENOS AIRES, ARGENTINA.

PARÍS, FRANCIA, 1972. VIVE Y TRABAJA EN BUENOS AIRES, ARGENTINA.

## KEVIN LESQUENNER

BREST, FRANÇA, 1986. VIVE E TRABALHA EM BREST, FRANÇA.

BREST, FRANCE, 1986. LIVES AND WORKS IN BREST, FRANCE.

BREST, FRANCIA, 1986. VIVE Y TRABAJA EN BREST, FRANCIA.

LAPSO (LABORATORIO DE ACÚSTICA Y PERCEPCIÓN SONORA, UNIVERSIDAD DE QUILMES, ARGENTINA - MANUEL EGUIA, LUCAS GONZÁLEZ, PABLO RIERA, SOL GOMEZ)

QUILMES, ARGENTINA, 2007

A instalação *Biocenosis* vem sendo desenvolvida por Sigismond de Vajay desde 2013. Para o projeto apresentado na 13ª Bienal do Mercosul, o artista trabalhou em colaboração com Kevin Lesquenner + LAPSo (Laboratório de Acústica e Percepção Sonora da Universidade de Quilmes). Este é o quinto trabalho de uma série de paisagens que tenta despertar a consciência ambiental por meio da arte, fazendo uso dos códigos clássicos da história da arte. A partir dessa obra, que representa um modelo de cidade contemporânea inundada, o artista coloca em debate a fragilidade do ambiente urbano em sua fase final de degradação, procurando despertar a consciência sobre a situação ambiental crítica que vivemos hoje.

EN

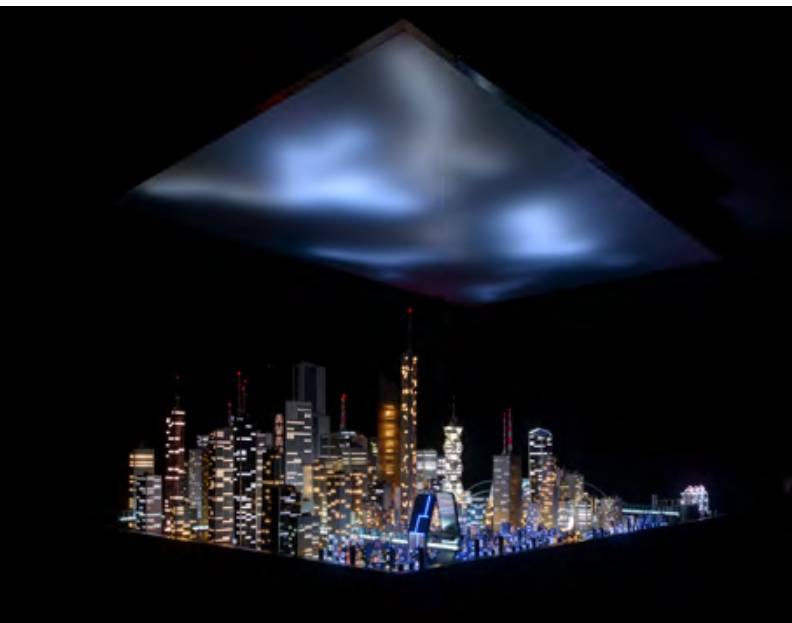
Sigismond de Vajay has developed the installation *Biocenosis* since 2013. For the project presented at the 13th Mercosul Biennial, the artist collaborated with Kevin Lesquenner LAPSo (Acoustics and Sound Perception Laboratory of Quilmes University).

This is the fifth work in a series of landscapes seeking to raise environmental awareness through art, using classic codes of art history. With this work, which represents a model of a flooded contemporary city, the artist discusses the fragility of the urban environment in its final stage of degradation. The artist aims to shed light on the critical environmental situation we are experiencing today.

ES

La instalación *Biocenosis* viene siendo desarrollada por Sigismond de Vajay desde 2013. Para el proyecto presentado en la 13.ª Bienal del Mercosur, el artista trabajó en colaboración con Kevin Lesquenner + LAPSo (Laboratorio de Acústica y Percepción Sonora de la Universidad de Quilmes). Este es el quinto trabajo de una serie de paisajes que intenta despertar la conciencia medioambiental por medio del arte, haciendo uso de los códigos clásicos de la historia del arte. A partir de esta obra inmersiva e interactiva, que representa un modelo de ciudad contemporánea inundada, el artista pone en debate la fragilidad del medioambiente urbano en su fase final de degradación, buscando concienciar sobre la crítica situación medioambiental que vivimos hoy en día.





## ***Biocenosís***

2013-2022

Maquete com materiais diversos

Maquette with different materials /  
Maqueta con diferentes materiales

### **Equipe de produção:**

Production team / Equipo de produccion:

Olivier Perrouchou, Nicolás Stavorengo, Julia Denaro, Román Marcón, Baptiste Guillaumin, Laure Deouglazet, Lucia Lopez Lemir e and / y Andres Cordoba.

### **Apoio especial:**

Special support / Apoyo especial:

Consulado Geral da França em in / en São Paulo e and / y Buenos Aires e and / y cheLA -Centro Hipermediático Experimental Latinoamericano

### **Agradecimentos:**

Acknowledgements / Agradecimientos:

Mecenazgo del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, Banco Patagonia, Banco Santander, Sullair, Norenglas, Pro Print, Plavicon, Aifa Distribuidora, Tigre, Helioday, Sika e and / y Microcontrol.

*Cortesia Courtesy / Gentileza:*

*Galeria Xippas*



# TINO SEHGAL

LONDRES, INGLATERRA, 1976. VIVE E TRABALHA EM BERLIM, ALEMANHA.

LONDON, ENGLAND, 1976. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.

LONDRES, INGLATERRA, 1976. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA.

Em *This Element*, Tino Sehgal utiliza *samples* de música pop e tons vibracionais que se relacionam com as frequências dos chacras. Entre os trechos escolhidos, há fragmentos de músicas da banda alemã Kraftwerk e da rapper estadunidense Missy Elliot. Esses elementos ajudam a passar de uma frequência para outra, alinhando os chacras e criando um estado meditativo para quem canta e é afetado pelas ondas sonoras. Para o artista, o ato de cantar não apenas conecta corpo, mente e alma, como também permite mostrar conexões mais profundas com nós mesmos e com o que nos cerca. Em tempos de individualismo, *This Element* reúne um grupo de pessoas, que inclui monitores e seguranças dos espaços expositivos, a cada duas horas para fazer algo de forma coletiva, lembrando-nos que fazemos parte de algo muito maior do que a nossa própria existência.

EN

In *This Element*, Tino Sehgal uses pop music samples and tone vibrations related to chakra frequencies. Among the selected excerpts are fragments of music from the German band Kraftwerk and the U.S. rapper Missy Elliot. These elements help to pass from one frequency to another, aligning the chakras and creating a meditative state for those who sing and are affected by sound waves. For the artist, the act of singing not only connects body, mind and soul, but also allows us to show deeper connections with ourselves and our surroundings. In these times of individualism, *This Element* gathers a group of people, which includes monitors and security guards from the exhibition spaces, every two hours to do something collectively, reminding us that we are part of something much larger than our own existence.

ES

En *This Element*, Tino Sehgal utiliza *samples* de música pop y tonos vibracionales que se relacionan con las frecuencias de los chacras. Entre los trechos elegidos, hay fragmentos de canciones de la banda alemana Kraftwerk y de la rapera estadounidense Missy Elliot. Estos elementos ayudan a pasar de una frecuencia a otra, alineando los chacras y creando un estado meditativo para quienes cantan y son afectados por las ondas sonoras. Para el artista, el acto de cantar no solo conecta cuerpo, mente y alma, sino que también permite mostrar conexiones más profundas con nosotros mismos y con lo que nos rodea. En tiempos de individualismo, *This Element* reúne a un grupo de personas cada dos horas para hacer algo de forma colectiva, recordándonos que formamos parte de algo mucho mayor que nuestra propia existencia.

Obra apresentada no Cais, no Memorial do Rio Grande do Sul e no MARGS.


The work was presented at Cais, Memorial do Rio Grande do Sul and MARGS. /

Obra fue presentada en el Cais, en el Memorial do Rio Grande do Sul y en el MARGS.







- 
- 88 ANNA COSTA E SILVA & NANDA FÉLIX  
90 C. L. SALVARO  
92 FELIPPE MORAES  
96 FYODOR PAVLOV-ANDREEVICH COM OLGA TREIVAS  
100 JANAINA MELLO LANDINI  
104 MAZENETT QUIROGA  
106 QUASE-DRAÇÃO

# ANNA COSTA E SILVA & NANDA FÉLIX

## ANNA COSTA E SILVA

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1988. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

## NANDA FÉLIX

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1981. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1981. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1981. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

*Por favor leiam para que eu descanse em paz* é um filme instalativo que nasceu da descoberta inesperada de memórias de MC, avó de Nanda Félix. No envelope encontrado após a sua morte – no qual se lia a frase que intitula a obra –, a artista deparou-se com um laudo psicológico que organizava em tópicos a saúde mental de sua avó e um conjunto de cartas que MC trocara com um padre por mais de 16 anos. A correspondência relatava sensações, experiências de solidão e opressão no casamento, bem como a passagem de MC por uma clínica psiquiátrica para tratar uma depressão pós-parto. O trabalho de Anna Costa e Silva e Nanda Félix abre um dispositivo de escuta para outras mulheres contarem suas histórias, criando um espaço coletivo para elaborar e ressignificar traumas pessoais. A experiência de silenciamento vivida no passado, de uma intensidade revelada apenas após a morte de MC, transforma-se em um estímulo para que outras mulheres abram envelopes e, juntas, transformem traumas em voz.

EN

*Por favor leiam para que eu descanse em paz* is a film installation born out of the unexpected revelation of MC memories, Nanda Félix's grandmother. In an envelope found after her death—on which the title of this work was written—the artist came across a psychological report, arranged in topics, that described her grandmother's mental health and a set of letters that MC had exchanged with a priest for more than 16 years. The correspondence reported sensations, experiences related to loneliness and oppression in marriage, as well as MC's passage through a psychiatric clinic to treat a postpartum depression. The work by Anna Costa e Silva and Nanda Félix opens a listening space for other women to tell their stories, creating a collective space to elaborate and give new meaning to personal traumas. The experience of silencing in the past, of something intense revealed only after MC's death, becomes a stimulus for other women to open envelopes and, together, transform traumas into voice.

ES

*Por favor leiam para que eu descanse em paz* es una instalación cinematográfica que nació del hallazgo inesperado de memorias de MC, abuela de Nanda Félix. En el sobre descubierto tras su muerte, en el cual podía leerse la frase que da título a la obra, la artista se encontró con un informe psicológico que organizaba en temas la salud mental de su abuela y un conjunto de cartas que MC había intercambiado con un sacerdote durante más de 16 años. La correspondencia relataba sensaciones, experiencias de soledad y opresión en el matrimonio, así como el paso de MC por una clínica psiquiátrica para tratar la depresión posparto. El trabajo de Anna Costa e Silva y Nanda Félix abre un dispositivo de escucha para que otras mujeres puedan contar sus historias, creando un espacio colectivo para elaborar y ressignificar traumas personales. La experiencia de silenciamento vivida en el pasado, de una intensidad solo revelada tras la muerte de MC, se transforma en un estímulo para que otras mujeres abran sobres y, juntas, transformen traumas en voz.



## ***Por favor leiam para que eu descanse em paz***

2022

Vídeo Video / Video, 25'30"

Escrito e dirigido por Anna Costa e Silva e Nanda Félix

Written and directed by Anna Costa e Silva and Nanda Félix / Escrito y dirigido por Anna Costa e Silva y Nanda Félix

**Produção Executiva** Executive Production / Producción ejecutiva: Gabriel Bortolini e and / y Luiz Schiavinato Valente

**Direção de Fotografia** Photography Direction / Dirección de fotografía: Clara Cavour

**Montagem** Editing / Montaje: Larissa Munck

**Colaboração artística e clínica** Artistic and Clinical Collaboration / Colaboración artística y clínica: Gabriela Serfaty

**Som direto** Direct Sound / Sonido directo: Isabel Taunay

**Trilha sonora** Soundtrack / Banda sonora: AzuIIIIIIII

**Edição de Som e Mixagem** Sound Editing and Mixing / Edición y mezcla de sonido: Laura Zimmermann

**Cor** Color: Fabrício Batista

**Produção** Production / Producción: Gnaisse Produções e Reprodutora

**Mulheres Participantes** Women Participants / Mujeres participantes: Adeolá Marques, Águi Berenice, Ana Cláudia Lomelino, Beatriz Batistela, Carolina, Cissa Borges, Clara Silva, Dani Kupek, Eduarda Samontezze, Fafá, Gabriela Serfaty, Helena Lahis, Kika Souza, Lorena Comparato, Lua Rodrigues, Márcia Valentim, Margot Ramalhete, Maria das Dores Félix de Souza, Maria Lucas, Mayra Villela, Nina Terra, Preta, Suedi Fernandes, Thatyane Calandrini, Valeria Carvalho

**Cortesia** Courtesy / Gentileza: *Galeria Superfície*

# C. L. SALVARO

## CURITIBA, BRASIL, 1980. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

CURITIBA, BRAZIL, 1980. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

CURITIBA, BRASIL, 1980. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

A instalação de C. L. Salvaro apresenta uma reflexão sobre a presença ativa do corpo no espaço apesar da limitação física à qual o próprio trabalho nos submete. Ao criar uma espécie de jardim suspenso, pelo qual o visitante passeia tendo contato ora com aquilo que está abaixo ora com aquilo que está acima da terra, *Em suspenso* propõe um reposicionamento sobre a contemplação da paisagem. O visitante encontra-se imerso em um campo bruto onde é possível perceber a ação do tempo. A estrutura da obra está interligada ao espaço, deixando à mostra a fragilidade de sua composição. Em um instante, tudo parece prestes a desabar, porém, como a respiração presa antes do mergulho, essa apreensão diante do colapso iminente é aliviada pelas aberturas na malha que sustenta a terra, que permitem momentos de respiro.

EN

C. L. Salvaro's installation offers a reflection on the active presence of the body in space despite the physical limitations to which the work itself submits us. While creating a kind of hanging garden through which the visitor strolls, at times in contact with what is below, and at other moments with what is above ground, *Em suspenso* proposes a repositioning of the act of contemplating the landscape. The visitor finds herself immersed in a natural field where it is possible to perceive the action of time. The structure of the work is interconnected with the space, revealing the fragility of its composition. Within an instant, everything seems about to collapse. However, like the breath held before the dive, the apprehension in the face of imminent collapse is alleviated by the openings in the mesh that supports the soil, allowing for moments to breathe.

ES

La instalación de C. L. Salvaro plantea una reflexión sobre la presencia activa del cuerpo en el espacio a pesar de la limitación física a la cual el propio trabajo nos somete. Al crear una especie de jardín suspendido, por el cual el visitante pasea teniendo contacto ora con lo que está por debajo, ora con lo que está sobre la tierra, con *Em suspenso* propone un reposicionamiento con respecto a la contemplación del paisaje. El visitante se encuentra inmerso en un campo bruto en el cual es posible percibir la acción del tiempo. La estructura de la obra está interconectada al espacio, dejando expuesta la fragilidad de su composición. En un instante, todo parece estar a punto de desmoronarse, pero, como la respiración que se contiene antes de la inmersión, ese temor ante el colapso inminente es aliviado por las aberturas en la malha que sostiene la tierra, que permiten momentos de respiro.



***Em suspenso***  
2022

Terra, plantas, detritos, arame e tela metálica  
Soil, plants, debris, wire and wire mesh / Tierra, plantas,  
escombros, alambre y malla metálica

Dimensões variadas  
Different sizes / Dimensiones variadas

# FELIPPE MORAES

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE E TRABALHA ENTRE SÃO PAULO E RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1988. LIVES AND WORKS BETWEEN SÃO PAULO AND RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE Y TRABAJA ENTRE SÃO PAULO Y RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

A ideia de tornar visíveis fenômenos antes imperceptíveis aos sentidos está no centro da produção poética de Felipe Moraes. Com *Movimento Pendular #1*, o artista recria em grande escala o experimento científico do pêndulo de areia. Ao ser colocado em movimento, o pêndulo deixa um rastro no chão, descrevendo elipses e espirais que nunca se repetem. Essas linhas, que se assemelham aos desenhos das galáxias, são conhecidas, na matemática, como figuras de Lissajous. A obra de Moraes aproxima-se também do apontamento descrito n'A *Tábua de Esmeralda*, do alquimista egípcio Hermes Trismegisto: "O que está embaixo é como o que está em cima". O trabalho, portanto, oscila entre a ciência e o ocultismo, a apreciação de um fenômeno físico e a contemplação meditativa, o transcendente e o imanente. O desenho resultante assemelha-se às mandalas efêmeras construídas com areia por monges tibetanos, ou aos pontos riscados com *pemba* por entidades da umbanda, do candomblé e de outras religiões de matriz africana. A delicadeza complexa dos desenhos se desfaz com as correntes de ar e o passar do tempo, em um processo entrópico que não permite que nada permaneça estanque.

EN

The idea of making visible phenomena that were imperceptible to the senses is the heart of Felipe Moraes poetic production. With the work *Movimento Pendular #1*, the artist recreates in large scale the scientific experiment of the sand pendulum. When put into motion, the pendulum leaves a mark on the floor, drawing ellipses and spirals. These lines, similar to the design of galaxies, are known, in mathematics, as Lissajous' figures. Moraes' work also reminds us of the note written in *The Emerald Tablet*, by the Egyptian alchemist Hermes Trismegistus: "As above, so below". The work, therefore, oscillates between science and the occult, the appreciation of a physical phenomenon and the meditative contemplation, the transcendent and the immanent. The design that results resembles ephemeral mandalas built with sand by Tibetan monks or the drawings made with *pemba* (chalk) by entities from *Umbanda*, *Candomblé* and other African matrix religions. The complex delicateness of the drawings are erased by the air currents and the passing of time in an entropic process that does not allow anything to remain static.

ES

La idea de hacer visibles fenómenos antes imperceptibles a los sentidos constituye el núcleo de la producción poética de Felipe Moraes. Con *Movimento Pendular #1*, el artista recrea a gran escala el experimento científico del péndulo de arena. Al ponerse en movimiento, el péndulo deja una estela en el suelo, describiendo elipses y espirales que nunca se repiten. Esas líneas, que se asemejan a los dibujos de las galaxias, se conocen en matemática como figuras de Lissajous. La obra de Moraes se acerca también a lo señalado en la *Tabla de Esmeralda*, del alquimista egipcio Hermes Trismegisto: «Lo que está abajo es como lo que está arriba». El trabajo, por lo tanto, oscila entre la ciencia y el ocultismo, la apreciación de un fenómeno físico y la contemplación meditativa, lo trascendente y lo immanente. El dibujo resultante se asemeja a los mandalas efímeros construidos con arena por los monjes tibetanos, o a los puntos tachados con *pemba* —una tiza de origen africano— por entidades de la umbanda, del candomblé y de otras religiones de origen africano. La delicadeza compleja de los dibujos se deshace con las corrientes de aire y el pasar del tiempo, en un proceso entrópico que no permite que nada permanezca estanco.



### ***Movimento pendular***

2014

Areia, vidro e cabo de aço

Sand, glass and steel cable / Arena, vidrio y cordón de acero

Dimensões variadas

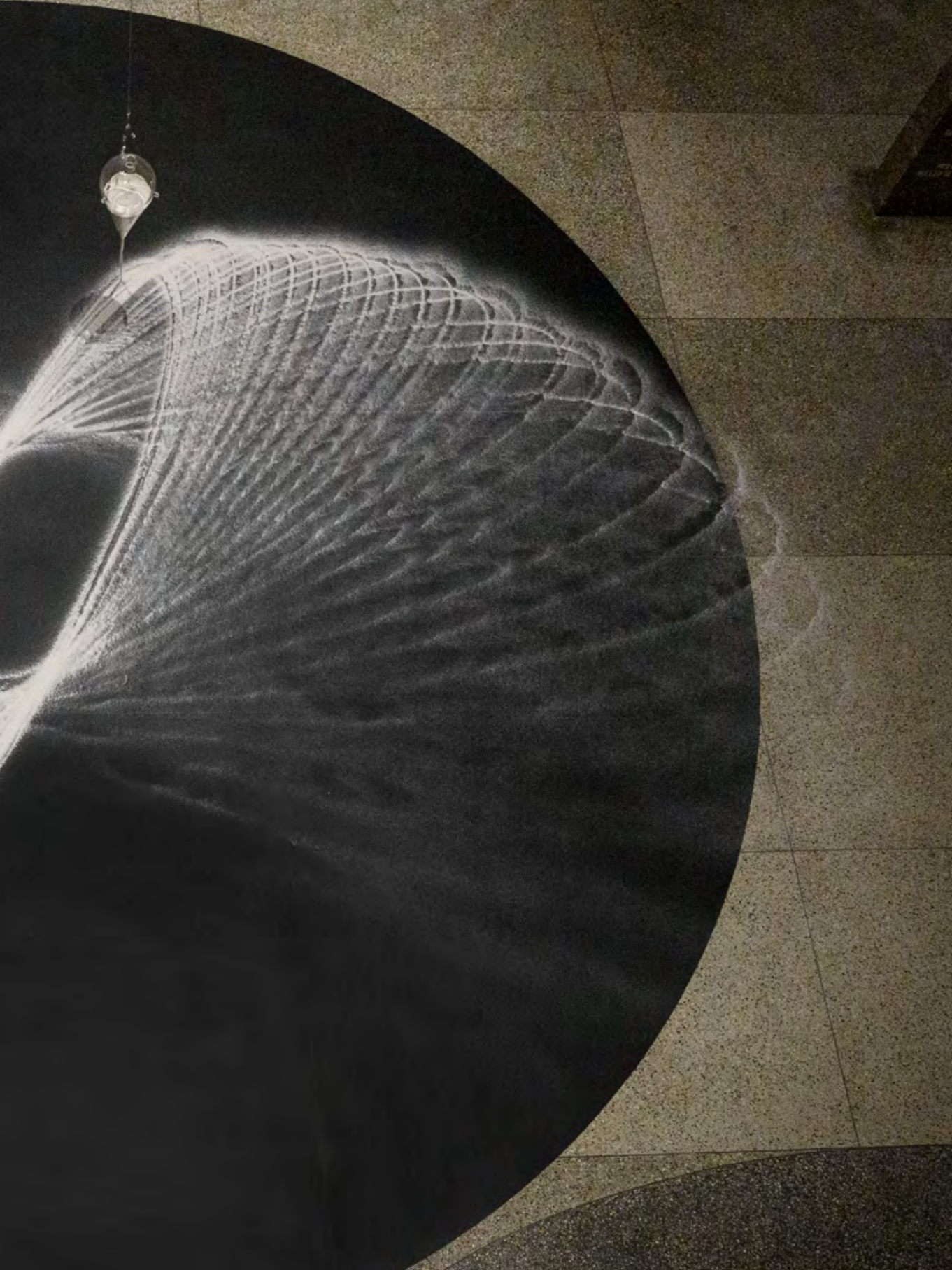
Different sizes / Dimensiones variadas

**Acervo Museu de Arte Contemporânea RS**

RS Contemporary Art Museum collection / Acervo del Museo de Arte Contemporáneo de Rio Grande do Sul







# FYODOR PAVLOV-ANDREEVICH COM OLGA TREIVAS

## FYODOR PAVLOV-ANDREEVICH

MOSCOU, RÚSSIA, 1976. VIVE E TRABALHA ENTRE LONDRES, INGLATERRA, E SÃO PAULO, BRASIL.

MOSCOW, RUSSIA, 1976. LIVES AND WORKS BETWEEN LONDON, ENGLAND, AND SÃO PAULO, BRAZIL.

MOSCÚ, RUSIA, 1976. VIVE Y TRABAJA ENTRE LONDRES, INGLATERRA, Y SÃO PAULO, BRASIL.

## OLGA TREIVAS

MOSCOU, RÚSSIA, 1983. VIVE E TRABALHA ENTRE SUZDAL, RÚSSIA, E SÃO PAULO, BRASIL.

MOSCOW, RUSSIA, 1983. LIVES AND WORKS BETWEEN SUZDAL, RUSSIA, AND SÃO PAULO, BRAZIL.

MOSCÚ, RUSIA, 1983. VIVE Y TRABAJA ENTRE SÚZDAL, RUSIA, Y SÃO PAULO, BRASIL.

Nem sempre o entretenimento é aquilo que esperamos. A ilusão do prazer pode colapsar de repente, transformando-o em esforço cansativo. Essa premissa é o ponto de partida para *Antifurniture*, projeto desenvolvido por Fyodor Pavlov-Andreevich em parceria com a arquiteta Olga Treivas. A obra consiste em um parque temático cujas atrações causam estranhamento à fisicalidade humana ou tornam as circunstâncias destinadas a causar deleite ou desfrute totalmente desconfortáveis. O espaço reúne objetos-esculturas que transformam o corpo em corpo de resistência, em corpo político ou corpo de guerra – aqui há uma alusão direta à situação do país dos artistas, que iniciou uma guerra contra a Ucrânia em 2022. A delicada relação entre um elemento óbvio de entretenimento e a tristeza da fragilidade e transitoriedade do corpo humano leva os visitantes que vivenciam *Antifurniture* a uma nova compreensão de sua própria fisicalidade e dos elos que ligam o corpo rotineiro ao corpo de declaração.

EN

Entertainment is not always what we expect. The illusion of pleasure can collapse all of a sudden, turning it into a tiring endeavor. This premise is the starting point for *Antifurniture*, a project developed by Fyodor Pavlov-Andreevich in partnership with the architect Olga Treivas. The work consists of a theme park whose attractions cause strangeness to human physicality or transform the circumstances intended to cause delight or enjoyment into something totally uncomfortable. The space brings together object-sculptures that turn the body into a resistance body, political body or war body—there is a direct allusion here to the situation in the artists' country, which started a war against Ukraine in 2022. The delicate relation between an obvious element of entertainment and the sadness related to the fragility and transience of the human body leads visitors who experience *Antifurniture* to a new understanding of their own physicality and the links that connect the routine body to the statement body.

ES

El entretenimiento no siempre resulta aquello que esperamos. La ilusión del placer puede colapsar de repente, transformándolo en un esfuerzo agotador. Esta premisa constituye el punto de partida de *Antifurniture*, un proyecto desarrollado por Fyodor Pavlov-Andreevich en asociación con la arquitecta Olga Treivas. La obra consiste en un parque temático cuyas atracciones causan extrañeza al cuerpo humano o vuelven totalmente incómodas las circunstancias destinadas a causar placer o disfrute. El espacio reúne objetos-esculturas que transforman el cuerpo en un cuerpo de resistencia, un cuerpo político o un cuerpo de guerra (aquí hay una alusión directa a la situación del país de los artistas, que inició una guerra contra Ucrania en 2022). La delicada relación entre un elemento obvio de entretenimiento y la tristeza de la fragilidad y la transitoriedad del cuerpo humano lleva a los visitantes que viven *Antifurniture* a un nuevo entendimiento de su propio físico y de los eslabones que conectan el cuerpo rutinario al cuerpo de la declaración.



*Antifurniture*

**Procrustes**

2022

Madeira Jatobá

Jatobá wood / Madera de *Jatobá* (*Hymenaea* sp.)

**Coleção Ksenia Tarakanova**

*Ksenia Tarakanova collection / Colección de Ksenia Tarakanova*



p. 98

**Antifurniture**  
**Lord of the Fishes**  
2022

Madeira Jatobá

Jatobá wood / Madera de *Jatobá*  
(*Hymenaea* sp.)

**Coleção Ksenia Tarakanova**  
*Ksenia Tarakanova* collection /  
Colección de *Ksenia Tarakanova*

p. 99

**Antifurniture**  
**Centipede**  
2022

Jatobá wood / Madera de *Jatobá*  
(*Hymenaea* sp.)

**Coleção Michel Farah para Parque Bruno Covas**  
*Michel Farah* Collection for *Bruno Covas* Park /  
Colección de *Michel Farah* para el *Parque Bruno Covas*



# JANAINA MELLO LANDINI

SÃO GOTARDO, BRASIL, 1974. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO GOTARDO, BRAZIL, 1974. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO GOTARDO, BRASIL, 1974. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

A instalação de Janaina Mello Landini promove a ativação de uma experiência afetiva pela via da conexão indivíduo-meio. A artista convida o visitante a passear por uma sala com uma entrada e uma saída claramente visíveis. O interior, contudo, é entrecortado por uma sequência de “grupos de força”, estruturas conceitualmente construídas por conjuntos de elásticos que se repetem e se somam no espaço, criando uma aparência caótica. À medida que o corpo avança nesse emaranhado, os conjuntos elásticos se deformam e fazem vibrar o espaço, criando novas camadas de experiência. A sonoridade que surge a partir do movimento dos elásticos é um dos pontos fundamentais do trabalho. Trata-se de uma composição harmônica escrita pelo músico Paulo Santos. A música foi decomposta em 16 canais distribuídos pela instalação, que podem ser ativados conforme o corpo vai atravessando o espaço. Em contraponto à construção dos elásticos de acordo com uma ordenação quase invisível, o rastro sonoro do corpo pode ser conduzido do estado mais harmônico ao estado cacofônico, mas sempre randômico.

EN

Janaina Mello Landini's installation activates an affective experience through an individual-environment connection. The artist invites visitors to walk through a room with a visible entrance and exit. The interior, however, is intersected by a sequence of “force groups,” structures conceptually constructed by repeated sets of elastic bands creating a chaotic space. As the body walks through this tangle, the elastic sets become deformed, thus vibrating the space and creating new layers of experience. The sound of the rubber bands' movement is one of the work's fundamental aspects. Musician Paulo Santos wrote the harmonic composition, which was decomposed into 16 channels distributed throughout the installation. In contrast to the almost invisible order of the elastic bands' construction, the soundtrack created by the visitors' movements can go from the most harmonic to the most cacophonous state, but always randomly.

ES

La instalación de Janaina Mello Landini promueve la activación de una experiencia afectiva por medio de la conexión individuo-medio. La artista invita al visitante a recorrer una sala con una entrada y una salida claramente visibles. El interior, sin embargo, está entrecortado por una secuencia de “grupos de fuerza”, estructuras conceptualmente construidas por conjuntos de elásticos que se repiten y suman a lo largo del espacio, creando una apariencia caótica. A medida que el cuerpo avanza en este laberinto, los conjuntos elásticos se deforman y producen vibraciones en el espacio, creando nuevos niveles de experiencia. La sonoridad que surge a partir del movimiento de los elásticos es uno de los puntos claves del trabajo. Se trata de una composición armónica escrita por el músico Paulo Santos. La música se desglosó en 16 canales distribuidos por toda la instalación, que se activan conforme el cuerpo cruza el espacio. Como contrapunto para la construcción de los elásticos, que sigue un orden casi invisible, la estela sonora del cuerpo puede ser conducida del estado más armónico al estado cacofónico, pero siempre aleatorio.



***Espaço preso***

2006/2022

Instalação

Installation / Instalación

300 x 420 x 700 cm

**Colaboração musical** Musical Collaboration / Colaboración musical: Paulo Santos

**Apoio** Support / Apoyo: Zipper Galeria

**Cortesia da artista e Zipper Galeria**

*Courtesy of the artist and Zipper Galeria / Gentileza de la artista y de Zipper Galeria*







# MAZENETT QUIROGA

## (LINA MAZENETT & DAVID QUIROGA)

BOGOTÁ, COLÔMBIA 2014. VIVEM E TRABALHAM ENTRE BERLIM, ALEMANHA, E BOGOTÁ, COLÔMBIA.

BOGOTA, COLOMBIA, 2014. LIVE AND WORK BETWEEN BERLIN, GERMANY AND BOGOTA, COLOMBIA.

BOGOTÁ, COLOMBIA 2014. VIVEN Y TRABAJAN ENTRE BERLÍN, ALEMANIA, Y BOGOTÁ, COLOMBIA.

Forças invisíveis são acolhidas neste trabalho de Mazenett Quiroga para criar uma experiência de inspirar, sentir, escutar e impregnar-se de substâncias que alteram estados de consciência. *Healing Forest* é composta por diferentes tecnologias digitais e biológicas. Por um lado, a iluminação em led azul, muito presente nas telas dos aparelhos eletrônicos e que suprime a síntese de melatonina, o hormônio do sono, afetando os ciclos circadianos; por outro, espalhada na instalação por meio de umidificadores, a tintura de trombeteira, planta nativa das regiões tropicais da América do Sul que exala perfume à noite e é muito usada por culturas indígenas do continente em preparações médicas e cerimônias religiosas e espirituais. Segundo a pesquisa dos artistas, a planta permite a comunicação com o inconsciente e ajuda a entrar em contato com tudo que está oculto. Além de ser uma experiência mística, a instalação de Mazenett Quiroga funciona como uma terapia e tratamento de bem-estar que visa esconjuram, exorcizar e curar traumas deixados pela pandemia, especialmente a coronasônia – insônia causada pelo stress dos tempos de isolamento e considerada uma segunda pandemia que afetou não apenas nossas vidas, mas também nosso mundo de sono e sonhos.

EN

Invisible forces are welcomed in this Mazenett Quiroga's work to create an experience of inspiring, feeling, listening and impregnating oneself with substances that alter states of consciousness. *Healing Forest* is made of different digital and biological technologies. On the one hand, the blue led lighting—very present on electronic screens—which suppresses the synthesis of the sleep hormone (melatonin), affecting circadian cycles. On the other hand, humidifiers spread the ink of white angel trumpet, a native South American tropical plant that exudes perfume at night. The species is widely used by Indigenous cultures in medical preparations and religious and spiritual ceremonies. According to the artists' research, the plant allows people to communicate with the unconscious and helps to contact every hidden thing. In addition to being a mystical experience, Mazenett Quiroga's installation works as therapy and wellness treatment to exorcise and heal traumas of the pandemic, especially coronasomnia—insomnia caused by the stress of isolation, which is considered a second pandemic and has affected not only our waking lives but also our sleep and dreams.

ES

Las fuerzas invisibles son acogidas en esta obra de Mazenett Quiroga para crear una experiencia de inspirar, sentir, escuchar e impregnarse de sustancias que alteran los estados de conciencia. *Healing Forest* se compone de diferentes tecnologías digitales y biológicas. Por un lado, la iluminación led azul, muy presente en las pantallas de los dispositivos electrónicos y que suprime la síntesis de melatonina, la hormona del sueño, afectando los ciclos circadianos; por otro lado, la distribución por toda la instalación, mediante humidificadores, de la tintura de floripondio, una planta nativa de las regiones tropicales de América del Sur que desprende perfume por las noches y es muy utilizada por las culturas indígenas del continente en preparaciones médicas y ceremonias religiosas y espirituales. Según las investigaciones de los artistas, la planta permite la comunicación con el inconsciente y ayuda a entrar en contacto con todo lo que está oculto. Además de ser una experiencia mística, la instalación de Mazenett Quiroga funciona como una terapia y un tratamiento de bienestar que busca desconjurar, exorcizar y curar traumas dejados por la pandemia, especialmente la coronasomnia, un insomnio causado por el estrés de los tiempos de aislamiento y que se considera una segunda pandemia que afectó no solo nuestras vidas, sino también nuestro mundo de sueño y sueños.



## ***The Healing Forest***

2006/2022

Essência floral Brugmansia, umidificadores, led azul, sistema, almofadas de ar e peça de som

Brugmansia flower essence, humidifiers, blue led, system, air cushions and sound piece /  
Esencia floral de Brugmansia, humidificadores, led azul, sistema, almohadones de aire y pieza sonora

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

# QUASE-ORAÇÃO

PORTO ALEGRE, BRASIL, 2021.

PORTO ALEGRE, BRAZIL, 2021.

A performance artística *Quase-oração* nasceu como forma de sensibilizar as pessoas sobre a gravidade da pandemia da covid-19, homenagear as vítimas e suas famílias e propor uma forma de cura para o trauma coletivo. Ao enunciar e denunciar cada morte, a performance dá voz aos dados numéricos aos quais fomos diariamente nos habituando. Realizada em *lives* nas redes sociais, a ação propunha romper com o clima de “normalidade” do ambiente virtual. Realizados em duplas, como forma de apoio e testemunho, os vídeos compõem um grande corpo de memória para que essa tragédia nunca seja esquecida.

EN

*Quase-oração* is a performance created to raise awareness of the severity of the covid-19 pandemic, honor the victims and their families and propose a way to cure collective trauma. By enunciating and denouncing each death, the performance gives voice to the daily statistics we became used to. The action was transmitted live on social media, aiming to break the “normality” mood of the virtual space. Made in pairs to give support and testimony, the videos set a large group of memories proposing that this tragedy should never be forgotten.

ES

La performance artística *Quase-oração* nació como una forma de concienciar a las personas sobre la gravedad de la pandemia del covid-19, de homenajear a las víctimas y a sus familias y de proponer una forma de curación del trauma colectivo. Al enunciar y denunciar cada muerte, la performance da voz a los datos numéricos a los que nos fuimos acostumbrado diariamente. Realizada en transmisiones en vivo en las redes sociales, la acción proponía romper con el clima de «normalidad» del entorno virtual. Realizados en parejas, como forma de apoyo y testimonio, los vídeos componen un gran cuerpo de memoria para que esta tragedia nunca se olvide.

**Participaram do projeto** Participated in the project / Participaron del proyecto:

Adauny Zimovski  
Alexandra Zambarda  
Alexandre de Nadal  
Ali Khodr  
Alice Porto  
Aline Kerber  
Aline Nunes  
Ana Albani  
Ana Alice  
Ana Andreiolo  
Ana Bertoldi  
Ana Carla  
Ana dos Santos  
Ana Flavia Baldissseroto  
Ana Laura Albornoz  
Ana Laura Malmaceda  
André Luis Lima  
André Ribeiro  
Andrei Moura  
Andressa Cantergiani  
Andressa Schroder  
Anna Barton  
Arthur Miranda  
Balbina de Sá  
Bina Medhi  
Bruna Fetter  
Bruna Paulin  
Bruno Novadvorski

Camila Basga  
Camila de Moraes  
Camilla Leichter  
Camilla Proto  
Camilla Salvá  
Camilla Schenkel  
Carina Dias  
Carmen Riquelme  
Carol Santos  
Caroline Schmidt  
Cerise Gomes  
Chana de Moura  
Charlene Cabral  
Chico Fernandes  
Chris, the red  
Clara Marques  
Clarisse Tarran  
Claudia Paes  
Clarissa Pont  
Claudia Schroeder  
Claudia Zanatta  
Cristiano Ziegler  
Cristina Ribas  
Daniel Escobar  
Daniela Kern  
Daniela Prates  
Daniele Barbosa  
Davi Pereira

David Cecon  
Debora Bregalda  
Deborah Finocchiaro  
Demetrius Ribeiro  
Denise Boeira  
Denise Mattos  
Diego Grosman  
Diego Vacchi  
Diovanry Coult  
Edson Pavoni  
Edson Sousa  
Eduardo Fonseca  
Eduardo Modesto  
Eduardo Montelli  
Eliana Mara Chiosi  
Elias de Andrade  
Elida Tessler  
Elisa Volpatto  
Enrique Sousa  
Erick Peres  
Eugênio Barbosa  
Fabrício Zavaraze  
Fernanda Pujol  
Francis Silva  
Gabriel Cevallos  
Gabriel Talian  
Gabriela Loss  
Gabriela Luz

Gabriela Motta  
Gabriela Munhoz  
Gabriela Veiga  
Germano Scheller  
Guilherme Dable  
Guilherme Lemos  
Guilherme Leon  
Guilherme Mautone  
Gustavo Amorim  
Helena Varaki  
Helolisa Marshall  
Henrique Fagundes  
Isabel Ramil  
Isabella Barpp  
Issis Bussons  
Izís Abreu  
Janaína Castoldi  
Jessica Porciuncula  
Joana Alencastro  
Joana Bosak  
Joana Burd  
João Manoel  
Joelma Terto  
Juçara Gaspar  
Juliana Franz  
Juliana Proença  
Karen Axelrud  
Karina Nery

Katia Pozzer  
Katiane Ribeiro  
Katiane Silva  
Kevin Nicolai  
Laura Cattani  
Laura Pujol  
Lilian Maus  
Lis Machado  
Livia Koeche  
Lucas Ico  
Lucas Schultz  
Luciana Knijnik  
Luciane Bucksdricker  
Luise Malmaceda  
Luiz Baltar  
Luiza Reginatto  
Manoela Cavalinho  
Manoela Furtado  
Manoela Py  
Marcelo Chardosim  
Marcelo Prates  
Márcia Braga  
Marcos Breda  
Maria Clara Contrucci  
Mariana Bandarra  
Marília Felipe  
Marina Cyrillo  
Marina dos Reis

Marina Volpatto  
Marla Pritsch  
Marsal Rodrigues  
Marta Nehring  
Martina Fröhlich  
Matheus de Simone  
Matheus Maurante  
Mayra Rodrigues  
Mel Ferrari  
Michel Furquim  
Milene Tafa  
Miriane Brock  
Mirna Spritzer  
Mônica Sofia  
Monique Prado  
Munir Klamt  
Nana Moraes  
Nayana Celeste  
Nicolas Collar  
Nilza Colombo  
Paola Fabres  
Paola Matos  
Paola Zordan  
Patrícia Carneiro  
Patrícia Rangel  
Paula Luersen  
Paula Ramos  
Paula Truz

Paulo Silveira  
Philippe Phillipsen  
Pietra Ferreira  
Rafael Braz  
Rafael Pagatini  
Rafaela Giacomelli  
Raphi Soifer  
Regina de Paula  
Renata Sampaio  
Renato Bezerra de Mello  
Rodrigo Pinheiro  
Samantha Diefenbach  
Samuel Reginatto  
Sandra Nanayana  
Santiago Pooter  
Sofia Caesar  
Suellen Gonçalves  
Taline Frantz  
Tania Queiroz  
Valéria Costa  
Vanessa Schoeneberg  
Vera Junqueira  
Vincius Meneuzzi  
Vitória Morfin  
Yeda Oliveira  
Zenilda Cardoso



## ***Quase-oração***

2021

Instalação audiovisual

Audiovisual installation / Instalación audiovisual

**Idealizador** Creator / Concepción: Diego Groisman

**Concepção** Conception / Diseño: Andrei Moura, Cristina Ribas, Manoela Cavalinho e and / y Patrícia Rangel

**Produção** Production / Producción: Chico Fernandes, Diego Vacchi, Guilherme Mautone e and / y Juliana Proença

**Edição de imagens** Image editing / Edición de imágenes: Kevin Nicolai





110 EDSON PAVONI

112 JULIUS VON BISMARCK

114 RAFAEL LOZANO-HEMMER

122 WALID RAAD

# EDSON PAVONI

SÃO PAULO, BRASIL, 1984. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1984. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1984. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Pensar na presença da tecnologia em nossa sociedade é central na poética de Edson Pavoni. Partindo de uma interrogação sem resposta – a tecnologia irá nos aproximar ou separar? –, o artista propõe novos imaginários para a ideia de conexão. Essa versão do projeto *Templo Orbital* se desdobra a partir de perguntas como: e se o céu pudesse ser um lugar para todos? E se pudéssemos imaginar um paraíso alternativo no qual todos os seres sencientes pudessem ter um espaço? O artista convida os visitantes a participarem da obra enviando para o céu, por meio de um site, o nome de alguém já falecido. Pavoni reflete sobre o destino após a morte e, ao mesmo tempo, sobre a exploração e o acesso às tecnologias espaciais. A obra completa é composta pelo lançamento de um satélite capaz de armazenar bilhões de nomes e uma escultura pública que é também antena e se comunica com o satélite. O satélite será enviado ao espaço pelo foguete Falcon9, da SpaceX, em fevereiro de 2023.

EN

Reflecting on the presence of technology in our society is central in Edson Pavoni's poetics. Starting with a question that has no answer: Will technology bring us together or separate us?, the artist proposes new imaginaries for the idea of connection. This version of the project *Templo Orbital* unfolds from questions such as: What if heaven could be a place for all? What if we could imagine an alternative paradise in which all the sentient beings could have a space? The artist invites the visitors to participate of the work by sending to heaven, through a website, the name of a person who has passed away. Pavoni reflects on fate after death and, at the same time, on the exploration and access to spatial technologies. The complete work consists of the launch of a satellite able to store billions of names and a public sculpture that is also the antenna that communicates with the satellite. The satellite will be sent to space by SpaceX's Falcon9 in February 2023.

ES

La reflexión sobre la presencia de la tecnología en nuestra sociedad es central en la poética de Edson Pavoni. Partiendo de una pregunta sin respuesta: ¿la tecnología nos acercará o nos separará?, el artista propone nuevos imaginarios para la idea de conexión. Esta versión del proyecto *Templo Orbital* se desarrolla a partir de preguntas como: ¿y si el cielo pudiera ser un lugar para todos? ¿Y si pudiéramos imaginar un paraíso alternativo en el que todos los seres sensibles pudieran tener un espacio? El artista invita a los visitantes a participar de la obra enviando al cielo, por medio de un sitio web, el nombre de alguien ya fallecido. Pavoni reflexiona sobre el destino después de la muerte y, al mismo tiempo, sobre la exploración y el acceso a las tecnologías espaciales. La obra completa se compone del lanzamiento de un satélite capaz de almacenar miles de millones de nombres y una escultura pública que es también una antena y que se comunica con el satélite. El satélite será enviado al espacio por el cohete Falcon9, de SpaceX, en febrero del 2023.



Acesse o site Go to website:  
[orbitaltemple.art](http://orbitaltemple.art)





## **Templo Orbital**

2021 – em andamento / work in progress / en proceso

Satélite, escultura em metal e website

Satellite, metal sculpture and website / Satélite, escultura de metal y sitio web

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

**Desenvolvido em colaboração com** / Developed in collaboration with / Desarrollado en colaboración con:

Pedro Kaled, engenheiro / engineer / ingeniero

André Biagioni, engenheiro eletrônico / electronic engineer / ingeniero electrónico

Guilherme Bullejos, arquiteto e urbanista / architect and urban planner / arquitecto y urbanista

Roberta Savian Rosa, pesquisadora, educadora e produtora cultural / researcher, educator and cultural producer / investigadora, educadora y productora cultural

Jonathan Querubina, tecnólogo / technologist / tecnólogo

João Paulo Dutra e Eduardo Erlmn radioamadores responsáveis pela coordenação de frequências, juntamente com o veterano Edson Pereira / radio amateurs responsible for the coordination of frequencies, together with the veteran Edson Pereira / João Paulo Dutra y Eduardo Erlmn radioaficionados responsables de la coordinación de frecuencias, junto al veterano Edson Pereira

Idea Space, responsáveis pelo projeto educativo / responsible for the educational project / responsable del proyecto educativo

Gabriela Veiga, especialista em relações públicas e redes sociais / specialist in public relations and social media / especialista en relaciones publicas y redes sociales

Clara Marques, historiadora da arte / art historian / historiadora del arte

Daphne Alves, designer gráfica e serigrafista / graphic designer and screen-printer / diseñador gráfico y serigrafista

Imagens em render 3D, site e demais materiais de divulgação pela RiseNY&Partners / 3D render images, website and other promotional materials by RiseNY&Partners / Imágenes renderizadas en 3D, sitio web y otros materiales promocionales de RiseNY&Partners

Solid Concepts, sob liderança de Eduardo Dias / Solid Concepts, under the leadership of Eduardo Dias / Conceptos Sólidos, bajo la dirección de Eduardo Dias

**Apoio institucional** / Institutional Support / Apoyo Institucional:

Instituto Nacional de Pesquisas Espaciais (INPE)

*Cortesia do artista*

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*

# JULIUS VON BISMARCK

BREISACH AM RHEIN, ALEMANHA, 1983. VIVE E TRABALHA EM BERLIM, ALEMANHA.

BREISACH AM RHEIN, GERMANY, 1983. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.

BREISACH AM RHEIN, ALEMANIA, 1983. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA.

“Irma virá com severidade”, alertava uma manchete de setembro de 2017, pouco antes de o furacão, de categoria cinco, varrer o Caribe e destruir a Flórida. Sua chegada é o tema do filme de Julius von Bismarck, gravado em Nápoles, Flórida, em meio a ventanias e inundações. Em uma tentativa de entender a essência de um furacão para além do espetáculo midiático, as imagens em preto e branco são drasticamente reduzidas, absorvendo chuva e detritos de ruas vazias, carros submersos e casas em desordem. Uma trilha sonora reunida a partir de reportagens é desacelerada para acompanhar o ritmo da imagem em movimento, tornando-se ininteligível. A obra de Bismarck joga com a ambiguidade entre o prazer e a perversidade envolvidos no ato de ver imagens catastróficas ao mesmo tempo em que busca revelar a força devastadora da natureza.

EN

“Irma Comes to Earnest”, warned a headline in September 2017, just before the Category 5 hurricane Irma swept across the Caribbean and destroyed Florida. The hurricane’s arrival is the theme of Julius von Bismarck’s film, shot in Naples, Florida, amid windstorms and floods. In an attempt to understand the essence of a hurricane beyond the media spectacle, black and white images are drastically reduced, absorbing rain and debris from empty streets, submerged cars and cluttered houses. A slowed-down soundtrack assembled from news reports matches the moving images’ pace, making it incomprehensible. Bismarck’s work plays with the ambiguity of pleasure and perversity in watching catastrophic images. At the same time, he seeks to reveal nature’s devastating force.

ES

«Irma vendrá con intensidad», advertía un titular de septiembre de 2017, poco antes de que el huracán, de categoría cinco, barrierá el Caribe y destruyera Florida. Su llegada es el tema de la película de Julius von Bismarck, rodada en Nápoles, Florida, en medio de fuertes vientos e inundaciones. En un intento de entender la esencia de un huracán más allá del espectáculo mediático, las imágenes en blanco y negro se reducen drásticamente, absorbiendo lluvia y escombros de calles vacías, autos sumergidos y casas en desorden. Una banda sonora reunida a partir de reportajes se desacelera para acompañar el ritmo de la imagen en movimiento, haciéndose ininteligible. La obra de Bismarck juega con la ambigüedad entre el placer y la perversidad envueltos en el acto de ver imágenes catastróficas, al tiempo que busca revelar la fuerza devastadora de la naturaleza.



*Irma Comes to Earnest*  
2017

Vídeo Video / Video, 44'

*Cortesia* Courtesy / Gentileza:  
Galleries Alexander Levy e Sies + Höke

# RAFAEL LOZANO-HEMMER

CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1967. VIVE E TRABALHA EM MONTREAL, CANADÁ.

MEXICO CITY, MEXICO, 1967. LIVES AND WORKS IN MONTREAL, CANADA.

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1967. VIVE Y TRABAJA EN MONTREAL, CANADÁ.

Experimentar o trabalho de Rafael Lozano-Hemmer exige que prestemos muita atenção: estar diante de suas obras requer presença e disponibilidade, o que parece uma antítese para os tempos atuais, caracterizados por uma velocidade de assimilação das coisas cada vez mais rápida e efêmera diante das mudanças nas interações impulsionadas pela internet e os algoritmos. É nesse aspecto que os quatro trabalhos que o artista apresenta na 13ª Bienal do Mercosul — *Pulse Topology*, *Vocal Folds*, *Hormonium* e *Thermal Drift* — exploram a identidade humana no mundo hiperconectado. Para isso, aposta na ideia de criar trabalhos relacionais por meio de interfaces conectivas.

Os espaços comuns que Lozano-Hemmer cria são um experimento de autoria pública. A tecnologia em seu trabalho ativa encontros contínuos pela arte que posteriormente são transformados em uma espécie de memória coletiva. Este é o caso de *Pulse Topology*, obra composta por milhares de lâmpadas suspensas dispostas em diferentes alturas que criam uma paisagem íntima que os visitantes são convidados a atravessar. Na instalação, sensores de pulso registram os batimentos dos espectadores, traduzindo uma força interior um tanto quanto intangível em um piscar de luz que brilha e desaparece ao passo que outro visitante também entra em contato com o sensor, produzindo assim uma coreografia de sobreposição de pulsares.

*Thermal Drift* também é uma obra de arte interativa que visualiza a dispersão do calor corporal com as emissões de energia térmica. Neste projeto é usada uma câmera térmica para detectar calor e um sistema de partículas para visualizar sua dispersão, enquanto a criação de imagens computacionais revela uma linha tênue entre corpo e ambiente. Especialmente pelo fato de esse sistema ser cada vez mais usado em contextos policiais e militares, seus instrumentos são ilustrativos do poder assimétrico

em que os corpos objeto raramente têm a oportunidade de se ver na forma de imagem. Ao colocar esse tipo de câmera em um ambiente mais lúdico, como um espaço expositivo, o artista possibilita ao espectador vivenciar essa experiência em outro contexto.

*Hormonium* é uma obra de arte generativa que apresenta sequências de ondas oceânicas caindo e liberando partículas de texto no ar. O texto é composto de siglas de hormônios que são liberados de acordo com os ciclos de tempo humanos, ilustrando a cronobiologia. A peça exhibe ritmos circadianos e ultradianos de diferentes pessoas ao longo de um dia, bem como as respectivas liberações hormonais, chegando até a idade de 80 anos, traçando, assim, a redução dos níveis hormonais no nosso corpo.

Em *Vocal Folds*, Lozano-Hemmer apresenta vídeos laringoscópicos captados durante uma sessão de endoscopia realizada em cinco atores ingleses. Os participantes leem trechos do *Nono Tratado de Bridgewater*, de Charles Babbage (1837), no qual o autor postula que todas as palavras já faladas permanecem na atmosfera como pequenas partículas emitidas pela boca. Na imagem, podemos ver as diferentes vibrações das cordas e dobras vocais.

Essas experiências de incertezas presentes em suas obras podem ser consideradas como turbulências que nos chacoalham e nos colocam em estado de atenção, mas também podem ser sentidas como uma espécie de suspensão que interrompe o tempo da nossa amarração constante às mídias sociais ou nos permite escapar da intensa ansiedade causada pelos eventos dos últimos dois anos.

Mas longe de oferecer uma fuga em relação às complicações, Lozano-Hemmer parece estar sugerindo que podemos aprender a viver produtivamente com a instabilidade da vida moderna e nos mostrando como é possível nos transportar de presentes insustentáveis para futuros não imaginados.

EN

To experience Rafael Lozano-Hemmer's work requires our close attention: it demands our presence and availability, which seems an antithesis of current times characterized by increasingly fast and ephemeral assimilation of things due to changes in interaction driven by the internet and algorithms. Human identity in a hyperconnected world is the aspect that the artist explores in his works—*Pulse Topology*, *Vocal Folds*, *Hormonium* and *Thermalare Drift*—in the 13th Mercosul Biennial. In order to do so, he relies on the idea of creating relational works through connective interfaces.

The shared spaces that Lozano-Hemmer creates are an experiment in public authorship. In his work, technology activates continuous encounters through art that are later transformed into a sort of collective memory. This is the case of *Pulse Topology*, a work composed of millions of lamps suspended and arranged at different heights, creating an intimate landscape that invites visitors to traverse. In the installation, pulse sensors record the viewer's heart beating, translating a somewhat intangible inner force into a flash of light that shines and disappears as the heartbeat of another viewer is also recorded by the sensor, producing, thus, a choreography of superimposed heartbeats.

*Thermal Drift* is also an interactive work that shows the dispersion of body heat with thermal energy emissions. In the project, a thermal camera is used to detect heat and a particle system to visualize its dispersion, while computational imaging reveals a fine line between body and environment. Especially due to the fact that this system is increasingly being used in police and military contexts, its instruments illustrate the asymmetric power in which object bodies rarely have the opportunity to see themselves in image form. By placing this type of camera in a more playful environment, such as an exhibition space, the artist allows the viewer to have this experience in another context.

*Hormonium* is a generative artwork that features sequences of ocean waves crashing down and releasing particles of text into the air. The text is composed of acronyms for hormones that are released according to human time, illustrating chronobiology. The work exhibits circadian and ultradian rhythms of different people over a day, as well as their respective hormone releases up to the age of 80, tracing the reduction of hormone levels in our bodies.

In *Vocal Folds*, Lozano-Hemmer presents laryngoscopy videos captured during an endoscopy session performed on five English actors. The participants read an excerpt of the *Ninth Bridgewater Treatise*, by Charles Babbage (1837), in which the author postulates that all words ever spoken remain in the atmosphere as small particles emitted by the mouth. In the image, we can see different vibrations of the vocal cords and folds.

These experiences of uncertainty, featured in his works, can be considered turbulences that shake us and put us in a state of attention. Nonetheless, they can also be felt as a kind of suspension that interrupts the time of our constant attachment to social media or allows us to escape the intense anxiety generated by the events in the last two years.

However, far from offering an escape from complications, Lozano-Hemmer seems to suggest that we can learn to live productively with modern life instability, showing us how it is possible to transport ourselves from unsustainable presents to unimagined futures.

ES

Experimentar la obra de Rafael Lozano-Hemmer nos obliga a estar muy atentos. Sus obras exigen presencia y disponibilidad, algo que se puede ver como una antítesis de los tiempos actuales, caracterizados por una velocidad cada vez más rápida y efímera de asimilación frente a los cambios de las interacciones impulsados por la Internet y los algoritmos. Se explora este contexto en las cuatro obras que el artista presenta en la 13.ª Bienal del Mercosur: *Pulse Topology*, *Vocal Folds*, *Hormonium* y *Thermal Drift* exploran la identidad humana en un mundo hiperconectado. El artista apuesta por la idea de crear obras relacionales por medio de interfaces conectivas.

Los espacios comunes que crea Lozano-Hemmer son un experimento de autoría pública. La tecnología en su obra activa encuentros continuos por medio del arte que luego se transforman en una especie de memoria colectiva. *Pulse Topology* se compone de miles de bombillas suspendidas a diferentes alturas. Estas crean un paisaje íntimo que invita a recorrer el espacio. En la instalación, los sensores registran los latidos del corazón del público, traduciendo una fuerza interna un tanto intangible en un destello de luz que brilla y desaparece cuando otro visitante entra en contacto con el sensor, produciendo una coreografía de pulsares superpuestos.

*Thermal Drift* es una obra de arte interactiva que hace visible la dispersión del calor corporal por medio de emisiones de energía térmica. En este proyecto se utiliza una cámara térmica para detectar el calor y un sistema de partículas para mostrar su dispersión, mientras que imágenes computacionales revelan la frontera porosa entre el cuerpo y el ambiente. Dado que este sistema se utiliza cada vez más en contextos policiales y militares, sus instrumentos son ilustrativos del poder asimétrico en el que los cuerpos objetuales rara vez tienen la oportunidad de verse a sí mismos en forma de imagen. Al colocar este tipo de cámara en un espacio más lúdico, como una exhibición, el artista le permite al espectador experimentar esta experiencia en otro contexto.

*Hormonium* es una obra de arte generativa que presenta secuencias de olas del océano que rompen y despiden partículas de texto en el aire. Estas corresponden a siglas de las hormonas que se despiden según los ciclos humanos y, así, ilustran la cronobiología. La pieza muestra los ritmos circadianos y ultradianos de diferentes personas a lo largo del día, así como las respectivas emanaciones hormonales, llegando hasta los 80 años, rastreando así la reducción de los niveles hormonales en nuestro organismo.

En *Vocal Folds*, Lozano-Hemmer presenta videos laringoscópicos capturados durante sesiones de endoscopia de cinco actores ingleses. Los participantes leen trechos del *Noveno tratado de Bridgewater* (1837), de Charles Babbage, en que el autor postula que todas las palabras ya dichas permanecen en la atmósfera como pequeñas partículas emitidas por la boca. En la imagen se pueden ver las diferentes vibraciones de las cuerdas y pliegues vocales.

Estas experiencias de incertidumbre presentes en sus obras pueden ser consideradas como turbulencias que nos sacuden y nos ponen en estado de atención. También pueden sentirse como una suerte de suspensión que interrumpe el tiempo de nuestra constante atención a las redes sociales o un subterfugio para descansar de la intensa ansiedad causada por los acontecimientos de los últimos dos años.

Lejos de ofrecer un escape de las complicaciones, Lozano-Hemmer parece sugerir que podemos aprender a vivir productivamente con la inestabilidad de la vida moderna, mostrándonos cómo es posible transportarnos de un presente insostenible a un futuro inimaginable.



## ***Pulse Topology***

2021

3000 lâmpadas de led light, sensores de batimentos cardíacos sem fio, playback de áudio

3000 led light lamps, wireless heartbeat sensors, audio playback / 3000 lámparas de led, sensores de ritmo cardíaco inalámbricos, reproducción de audio

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

**Programação** Programming / Programación:

Stephan Schulz

**Assistentes de Produção** Production / Producción:

Karine Charbonneau, Steven Hoffart, Luis Morales e and / y Emily Green

**Cortesia do artista**

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*











## **Vocal Folds**

2019

Computador, projetor e vídeo laringoscópico, 24'32"

Computer, projector and laryngoscopic video, 24'32" / Computadora, proyector y vídeo laringoscópico, 24'32"

**Hardware e Software** Hardware and Software / Hardware y software: Guillaume Tremblay

**Atores** Actors / Actores: Morgan Bailey, Sarah Louise Davies, Marc Graham, Maeve Larkin, Javier Marzan

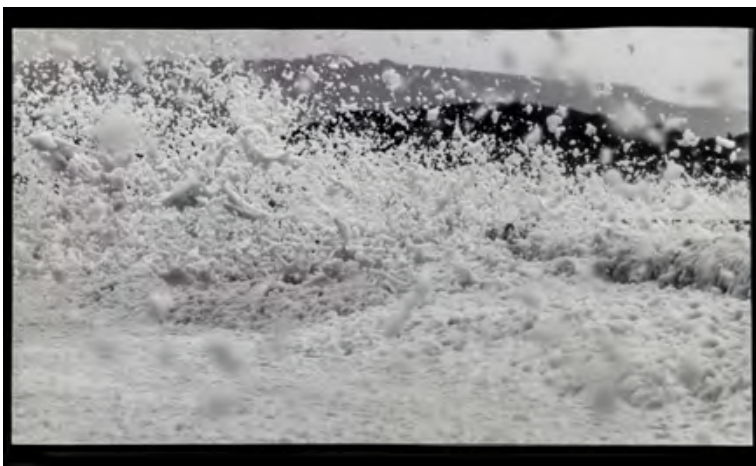
**Edição de vídeo** Video editing / Edición de vídeo: Miguel Legault e and / y Oliver Groulx

**Design Industrial** Industrial Design / Diseño industrial: Rebecca Murdock

**Apoio de produção e instalação** Production and installation support / Apoyo de producción e instalación: Sarah Amarica, Karine Charbonneau, Pierre Fournier, Kitae Kim, Shin Hae Jung, Frederic Monast, Matthew Palmer, Pipo Pierre-Louis, Stephan Schulz, Tegan Scott, Emily Green e and / y Steven Hoffart

**Cortesia do artista**

Courtesy of the artist / Gentileza del artista



## **Hormonium**

2022

Código generativo personalizado, computador, tela 4K

Custom-generative code, computer, 4K display / Código generativo personalizado, computadora, pantalla 4K

**Programação** Programming / Programación: Hugo Daoust

**Assistentes de Produção** Production assistants / Asistentes de producción:

Fanny Asselin, Karine Charbonneau, Olivier Groulx, Guillaume Tremblay e and / y Tracy Valcourt

**Cortesia do artista**

Courtesy of the artist / Gentileza del artista



## ***Thermal Drift***

2022

Código generativo personalizado, computador,  
câmera térmica, display

Custom-generative code, computer, thermal camera, display / Código  
generativo personalizado, computadora, cámara térmica, pantalla

**Programação** Programming / Programación:  
Hugo Daoust

**Assistentes de Produção** Production assistants / Asistentes de producción:  
Tim Belliveau, Amir Rostami e and / y William Sutton

### ***Cortesia do artista***

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*

# WALID RAAD

CHBANIEH, LÍBANO, 1967. VIVE E TRABALHA ENTRE BEIRUTE, LÍBANO, E NOVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

CHBANIEH, LEBANON, 1967. LIVES AND WORKS BETWEEN BEIRUT, LEBANON, AND NEW YORK, UNITED STATES.

CHBANIEH, LÍBANO, 1967. VIVE Y TRABAJA ENTRE BEIRUT, LÍBANO, Y NUEVA YORK, ESTADOS UNIDOS.

Integrando o The Atlas Group (1989-2004), o artista desenvolveu obras que partem de encontros de diferentes naturezas que ele teve no Líbano nos últimos 30 anos. São situações que parecem deixar rastros peculiares e documentos estranhos na forma de fotografias, fitas de vídeo e cadernos. Enquanto procurava e não encontrava esses documentos, Raad passou a produzi-los como forma de reviver as situações e seus protagonistas imaginários. Em *Comrade leader, comrade leader, how nice to see you \_ II*, o artista cria uma instalação inspirada na história das milícias que se formaram na Guerra Civil Libanesa, especialmente a milícia cristã de direita Forças Libanesas, que controlava a região oriental do país.

EN

As a member of The Atlas Group (1989-2004), the artist created works that stemmed from encounters of different kinds in Lebanon over the last 30 years. These situations seem to leave peculiar traces and strange documents in photographs, videotapes and notebooks. As Raad searched for and did not locate these documents, he began to produce them himself to relive the situations and their imaginary protagonists. In *Comrade leader, comrade leader, how nice to see you \_ II*, the artist creates an installation inspired by the history of the many militias formed during the Lebanese wars, mainly the right-wing Christian militia Lebanese Forces, which controlled the country's eastern region.

ES

Integrante del The Atlas Group (1989-2004), el artista ha desarrollado obras que parten de encuentros de diferentes naturalezas que ocurrieron en el Líbano los últimos 30 años. Son situaciones que parecen dejar rastros peculiares y documentos extraños en la forma de fotografías, cintas de vídeo y cuadernos. Mientras buscaba y no encontraba esos documentos, Raad pasó a producirlos como forma de revivir las situaciones y sus protagonistas imaginarios. En *Comrade leader, comrade leader, how nice to see you \_ II*, el artista crea una instalación inspirada en la historia de las muchas milicias que se formaron durante las guerras libanesas, especialmente la milicia cristiana de derecha llamada Fuerzas Libanesas, que controlaba la región oriental del país.

## Texto que integra a obra Text that is part of the work

Durante as guerras que ocorreram no Líbano, muitas milícias se formaram praticamente do nada. Elas foram patrocinadas com apoio financeiro e bélico por diferentes países.

A região leste do Líbano, por exemplo, onde eu morava, era controlado pela milícia cristã de direita Forças Libanesas. Em dado momento, as Forças Libanesas foram apoiadas financeira e militarmente pela Síria. Elas então perderam o suporte da Síria e ganharam o apoio de Israel. Elas então perderam o suporte de Israel e ganharam o apoio do Iraque. Elas então perderam o suporte do Iraque e ganharam o apoio da Síria novamente.

Para homenagear os países aliados, muitas milícias decidiram batizar três cachoeiras particularmente bonitas com os nomes dos líderes que as apoiavam. Quando as alianças mudavam, as milícias simplesmente renomeavam as cachoeiras de novo e de novo e de novo. Atualmente os habitantes do Líbano se referem às quedas d'água como "Cachoeiras Inconstantes".

Aqui, apresento uma instalação inspirada nessa história. Sob as cachoeiras, coloquei todos os líderes que emprestaram seus nomes a elas.

During the Lebanese wars, many militias formed, almost out of the blue. They were supported with cash and weapons by different patrons.

For example, the Eastern sector of Lebanon where I lived, was controlled by a Christian right-wing militia called the Lebanese Forces. At one point, the Lebanese Forces were backed financially and militarily by Syria. Then they fell out of favor with Syria and were backed by Israel. Then they fell out of favor with Israel and were backed by Iraq. Then they fell out of favor with Iraq and were backed by Syria again.

To honor their backers, many militias decided to name three particularly beautiful Lebanese waterfalls after the leaders of the countries backing them. And when the alliances shifted, they simply decided to rename the waterfall again, and again, and again. Locals today refer to all waterfalls as the Fickle Falls.

Here, I am exhibiting an installation inspired by this story. Below the falls, I placed all the leaders who had the waterfalls named after them.



***Comrade leader, comrade leader, how nice to see you\_II***  
2022

Vídeo de canal único em loop, sem som, seis recortes em papel

Single-channel looped video, no sound, six paper cutouts / Vídeo de un solo canal en loop, sin sonido, seis recortes de papeles

***Cortesia do artista e Paula Cooper Gallery***

*Courtesy of the artist and Paula Cooper Gallery / Gentileza del artista y de Paula Cooper Gallery*





126 PAULO NENFLIDIO

# PAULO NENFLIDIO

SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRASIL, 1976. VIVE E TRABALHA EM SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRASIL.

SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRAZIL, 1976. LIVES AND WORKS IN SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRAZIL.

SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRASIL, 1976. VIVE Y TRABAJA EN SÃO BERNARDO DO CAMPO, BRASIL.

Paulo Nenflidio trabalha na interseção entre arte, ciência e tecnologia, criando esculturas, instalações e desenhos. Sua poética costuma misturar sons, equipamentos eletrônicos, automações e gambiarras que mobilizam noções de física, controle e movimento. O resultado são obras que se parecem com bichos, instrumentos musicais ou, por vezes, máquinas de ficção científica. Em *Experimento de Suspensão n°2*, criada especialmente para a 13ª Bienal do Mercosul, o artista suspende uma rocha a centímetros do chão utilizando um sistema de 24 roldanas com contrapesos de aço tensionados por fios de *nylon*. Esses fios, isoladamente, não suportariam o peso da rocha. No entanto, em conjunto, o sistema todo se mantém em um equilíbrio de forças: ao mesmo tempo em que é suspensa, a rocha também suspende os contrapesos. É possível movê-la de sua posição de equilíbrio, porém, ela sempre retornará à posição original.

EN

Paulo Nenflidio works at the intersection of art, science and technology, creating sculptures, installations and drawings. His poetics often mix sounds, electronic equipment, automation and hacks that address notions of physics, control and movement. The works look like animals, musical instruments, or sometimes science-fiction machines. In *Experimento de Suspensão n°2*, created especially for the 13th Mercosul Biennial, the artist suspends a rock a few centimeters from the ground using a system of 24 pulleys with steel counterweights tensioned by nylon threads. These threads alone could not support the rock's weight. However, the combined system keeps the balance of forces: while the stone is lifted, it also lifts the counterweights. It can be moved from the balanced position; however, it will always return to its original position.

ES

Paulo Nenflidio trabaja en la intersección entre arte, ciencia y tecnología, creando esculturas, instalaciones y dibujos. Su poética suele mezclar sonidos, equipos electrónicos, automatizaciones e improvisaciones que movilizan nociones de física, control y movimiento. El resultado son obras que parecen animales, instrumentos musicales o, en ocasiones, máquinas de ciencia ficción. En *Experimento de Suspensão n.º2*, obra creada especialmente para la 13.ª Bienal del Mercosur, el artista suspende una roca a centímetros del suelo utilizando un sistema de 24 poleas con contrapesos de acero tensados por hilos de nailon. Estos hilos, individualmente, no soportarían el peso de la piedra. Sin embargo, en conjunto, todo el sistema se mantiene en un equilibrio de fuerzas: al mismo tiempo en que está suspendida, la roca también suspende los contrapesos. Es posible moverla de su posición de equilibrio, pero siempre retornará a la posición original.

## *Experimento de Suspensão n°2*

2022

Instalação, rocha suspensa por sistema de contrapesos em ferro fundido

Instalação, rocha suspensa por sistema de contrapesos em ferro fundido / Instalación, roca suspendida por sistema de contrapesos de hierro fundido

500 x 500 cm

**Apoio cultural** Cultural support / Apoyo cultural:  
Fronteiras do Pensamento

*Cortesia* Courtesy / Gentileza:  
OMA Galeria e Belizário Galeria









130 JAUME PLENSA

# JAUME PLENSA

BARCELONA, ESPANHA, 1955. VIVE E TRABALHA EM BARCELONA, ESPANHA.

BARCELONA, SPAIN, 1955. LIVES AND WORKS IN BARCELONA, SPAIN.

BARCELONA, ESPAÑA, 1955. VIVE Y TRABAJA EN BARCELONA, ESPAÑA.

Nos últimos 35 anos, Jaume Plensa produziu um corpo multifacetado de obras, criando esculturas com as quais propõe uma reflexão sobre a capacidade e a beleza da humanidade. Na sua obra, materiais escultóricos convencionais como vidro, aço e bronze se misturam com meios não convencionais, como água, luz e som, para criar peças híbridas carregadas de simbolismos.

Embora suas esculturas pareçam ressoar ideias clássicas de beleza, elas também exibem distorções ou imperfeições propositais. Ao celebrar as semelhanças e a humanidade compartilhada de culturas aparentemente divergentes do mundo, o artista busca se conectar com seus espectadores em um nível intuitivo.

Também é comum no trabalho de Plensa o uso de elementos linguísticos, como a metáfora, para celebrar a experiência compartilhada da existência humana. Um exemplo desta prática é *Song of Songs* (2005), uma instalação com palavras suspensas que formam uma grande composição aleatória e que, por não depender de um percurso lógico para ser interpretada, se torna uma espécie de canção universal – a música das músicas –, em particular porque cada espectador pode cocriar sua própria letra a partir da obra.

De modo geral, as obras de Jaume Plensa exigem a presença e participação do público, em maior ou menor interação, como acontece em *Invisible Rui Rui* (2018), uma escultura projetada em aço inoxidável que depende de uma série de variáveis para poder se revelar ao público, como arquitetura, luz, profundidade, entre outras. Como seu desenho cria uma simbiose com o espaço no qual está inserida, é preciso atenção para perceber os detalhes da sua forma.

Ao se aproximar cuidadosamente de Rui Rui, observamos que a cabeça mantém o dedo indicador em frente à boca, como se estivesse pedindo silêncio. A intenção por trás deste gesto não é silenciar o espectador, mas sim representar o silêncio como um conceito, um convite à sua contemplação e à do momento. As formas côncavas e convexas estão integradas ao espaço, mas, ao mesmo tempo, parecem desaparecer à medida que a luz muda.

Durante sua visita à Fundação Iberê Camargo, observando a potência simbólica da área externa do museu em sua relação com a orla do rio Guaíba, Plensa sugeriu à curadoria a instalação da obra ainda inédita *Silent Hortense* (2022), que, junto com Rui Rui, cria uma síntese do próprio tema da Bienal. Enquanto *Invisible Rui Rui* pede silêncio em sua estrutura que parece que a qualquer momento poderia desaparecer diante de nós, *Silent Hortense*, com suas mãos repousando frente à boca, estabelece um paradoxo em relação à outra escultura. Se pedir silêncio em uma sociedade cada vez mais cacofônica parece algo cada vez mais difícil, *Hortense*, com sua robustez, propõe que, às vezes, mesmo diante do silêncio, há coisas que são indizíveis. Quando somente o silêncio não basta, como reagir à perplexidade da vida?

Assim os 11 trabalhos exibidos em uma exposição monográfica na Fundação Iberê Camargo realçam o objetivo de Plensa de unificar indivíduos de diferentes culturas e tempos pela conexão da espiritualidade, do corpo e da memória coletiva.

EN

In the last 35 years, Jaume Plensa produced a multifaceted body of works, creating sculptures with which he proposes a reflection on the capacity and beauty of humanity. In his works, conventional sculptural materials such as glass, steel and bronze mix with nonconventional means such as water, light and sound to create hybrid pieces loaded with symbolism.

Although his sculptures seem to resonate with classical ideas of beauty, they also exhibit deliberate distortions or imperfections. By celebrating the similarities and the shared humanity of seemingly divergent cultures, the author seeks to connect with his viewers on an intuitive level.

Using linguistic elements, such as metaphor, to celebrate the shared experience of human existence is also common in Plensa's work. An example of this practice is *Song of Songs* (2005), an installation with suspended words that form a large and random composition. Since its interpretation does not depend on a logical itinerary, it becomes a sort of universal song—the music of the songs—especially because viewers can co-create their lyrics from the work.

In general, Jaume Plensa's works require the presence and participation of viewers, demanding more or less interaction, as in the case of *Invisible Rui Rui* (2018). This stainless steel sculpture depends on a series of variables to be revealed to the public, such as architecture, light, depth, among others. As its design creates a symbiosis with the space in which it is inserted, attention is needed to perceive the details of its shape.

When carefully approaching *Rui Rui*, we observe that the head keeps the index finger in front of the mouth as if asking for silence. The intention behind this gesture is not to silence the viewer but to represent silence as a concept, an invitation to its contemplation and that of the moment. The concave and convex shapes are integrated into space, but, at the same time, they seem to disappear as the light changes.

During his visit to the Iberê Camargo Foundation, observing the symbolic power of the external area with Guaíba's riverfront, Plensa suggested that the curatorship install the still unseen work *Silent Hortense* (2022) there, which, together with *Rui Rui*, creates a synthesis of Biennial's theme. While *Invisible Rui Rui* requests silence in a structure that seems to be able to disappear before our eyes at any moment, *Silent Hortense*, with her hands resting on her mouth, sets a paradox concerning the other sculpture. If asking for silence in an increasingly cacophonous society is more and more complex, *Hortense*, with her robustness, suggests that sometimes, even in the face of silence, there are unspeakable things. When silence alone is not enough, how to react to the perplexity of life?

Thus, the 11 pieces of work exhibited in a monographic show at the Iberê Camargo Foundation highlight Plensa's goal of unifying individuals from different cultures and times through the connection of spirituality, body and collective memory.

ES

En los últimos 35 años, Jaume Plensa ha producido un conjunto polifacético de obras. Sus esculturas proponen una reflexión sobre la capacidad y la belleza del ser humano. El artista mezcla materiales escultóricos convencionales como el vidrio, el acero y el bronce con medios no convencionales como el agua, la luz y el sonido, creando piezas híbridas cargadas de simbolismo.

Si bien sus esculturas parecen repercutir las ideas clásicas de belleza, las obras también muestran distorsiones o imperfecciones deliberadas. Al celebrar las similitudes y la humanidad compartida entre culturas aparentemente divergentes, el artista busca conectarse con sus espectadores en un nivel intuitivo.

Otra característica de la obra de Plensa es el uso de elementos lingüísticos, como la metáfora, para celebrar la experiencia compartida de la existencia humana. Un ejemplo es *Song of Songs* (2005), una instalación con palabras suspendidas que forman una gran composición aleatoria y que, al no depender de un camino lógico de interpretación, se convierte en una especie de canción universal —la canción de las canciones—, especialmente porque cada espectador puede cocrear sus propias letras a partir de la obra.

En general, las obras de Plensa requieren la presencia y participación del público, en mayor o menor interacción, como en *Invisible Rui Rui* (2018), una escultura diseñada en acero inoxidable que depende de una serie de variables para poder revelarse al público, tales como la arquitectura, la luz, la profundidad, entre otras. Como el diseño de la obra crea una simbiosis con el espacio, se necesita atención para percibir los detalles de su forma.

Al acercarnos con cuidado a *Rui Rui*, observamos que la cabeza mantiene el dedo índice frente a la boca, como pidiendo silencio. La intención de este gesto no es la de silenciar al espectador, sino la de representar el silencio como un concepto, una invitación a su contemplación y a la del momento. Las formas cóncavas y convexas se integran en el espacio, pero al mismo tiempo parecen desaparecer a medida que cambia la luz.

Durante su visita a la Fundación Iberê Camargo, observando el poder simbólico del área externa del museo y su relación con la orilla del río Guaíba, Plensa sugirió a la curaduría la instalación de la obra aun inédita *Silent Hortense* (2022), que, junto con *Rui Rui*, crean una síntesis del tema de la Bienal. Mientras *Invisible Rui Rui* pide silencio en su estructura que da la impresión de que, en cualquier momento, podría desaparecer delante de nosotros, *Silent Hortense*, con las manos apoyadas frente a su boca, establece una paradoja en relación con la otra escultura. Si pedir silencio en una sociedad cada vez más cacofónica parece cada vez más difícil, *Hortense*, con su robustez, plantea que, a veces, incluso ante el silencio, hay cosas que son indecibles. Cuando el silencio por sí solo no es suficiente, ¿cómo reaccionar ante la perplejidad de la vida?

Así, las 11 obras exhibidas en la exposición monográfica de Plensa en la Fundación Iberê Camargo destacan el objetivo del artista de unir individuos de diferentes culturas y épocas por medio de la conexión de la espiritualidad, el cuerpo y la memoria colectiva.



***Freud's Children***  
2002

Alumínio, gesso, vidro, bombas  
de água e água

Aluminum, plaster, glass, water pumps /  
Aluminio, yeso, vidrio, bombas de agua  
y agua

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

*Cortesia do artista e Galerie  
Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie  
Lelong & Co. / Gentileza del artista  
y de Galerie Lelong & Co.*





## ***Silent Hortense***

2021

Resina de poliéster e aço inoxidável

Polyester resin and stainless steel / Resina de poliéster y acero inoxidable

750 x 330 x 232 cm

*Cortesia do artista e Galerie Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. / Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*









***Irma (nest)***

2021

Alabastro

Alabaster / Alabastro

126 x 31 x 98 cm

*Cortesía do artista e Galerie Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. /  
Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*



***Carlota (oak)***

2019

276 x 76 x 96 cm

***Julia (oak)***

2019

273 x 73 x 78 cm

***Wilsis (oak)***

2019

282 x 120 x 88 cm

***Laura Asia (oak)***

2019

288 x 77 x 79 cm

Bronze

Bronze / Bronze

*Cortesía do artista e Galerie Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. /  
Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*

**Wooden figure**

2008

Madeira

Wood / Madera

173 x 82 x 100 cm

*Cortesia do artista e Galerie Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. /  
Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*



**Self-portrait with Music**

2018

Aço corten

Corten steel / Acero corten

325 cm Ø

*Cortesia do artista e Galerie Lelong & Co.*

*Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. /  
Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*



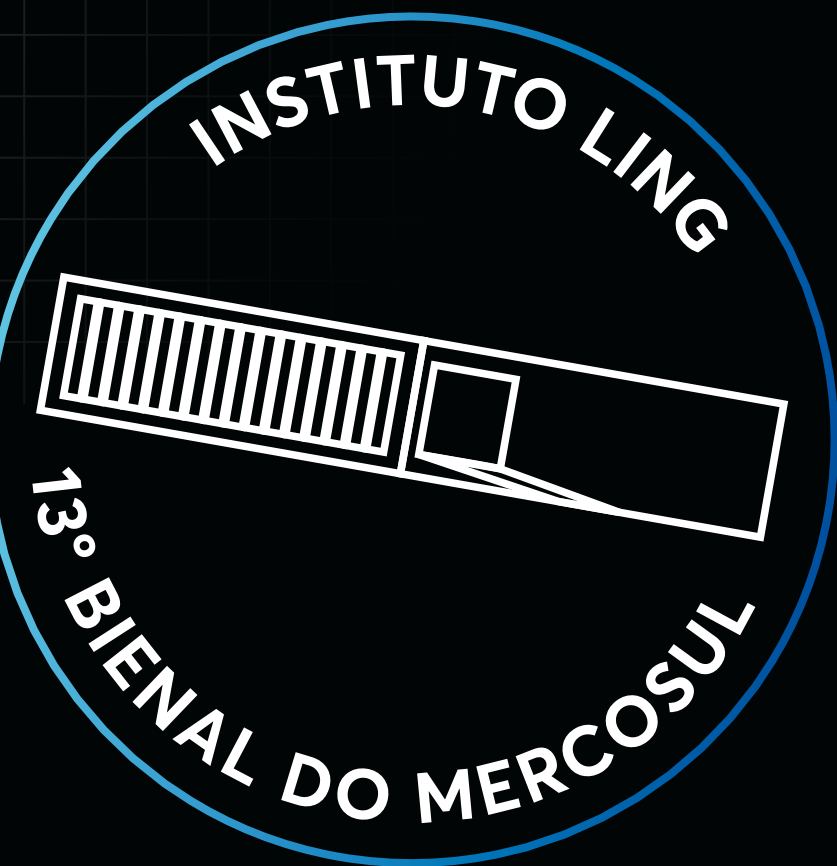




***Invisible Rui Rui***  
2018

Aço inoxidável  
Stainless Steel / Acero inoxidable  
700 x 400 x 500 cm

*Cortesia do artista e Galerie Lelong & Co.  
Courtesy of the artist and Galerie Lelong & Co. /  
Gentileza del artista y de Galerie Lelong & Co.*





142 BEATRICE WANJIKU

144 PEDRO REYES

148 SHABU MWANGI

# BEATRICE WANJIKU

NAIROBI, QUÊNIA, 1978. VIVE E TRABALHA EM NAIROBI, QUÊNIA.

NAIROBI, KENYA, 1978. LIVES AND WORKS IN NAIROBI, KENYA.

NAIROBI, KENIA, 1978. VIVE Y TRABAJA EN NAIROBI, KENIA.

Em sua obra, Beatrice Wanjiku lida com memórias, questões de gênero e reflexões sobre a humanidade a partir de um olhar que nasce de sua subjetividade para endereçar questões e histórias coletivas. A pesquisa de Wanjiku centra-se em investigar como vivemos em um estado de permanente transição e adaptação, explorando como os ambientes socioculturais, econômicos e políticos em que vivemos nos afetam. As pinturas fazem parte de uma série em que a artista explora o útero como alegoria de começos, renascimentos e transições. O corpo humano é desconstruído e distorcido até os ossos, expondo a carne e os músculos que o formam, criando figuras que oscilam entre a realidade imaginada e o mundo concreto. Para a artista, o corpo sem pele é metáfora que aponta para a possibilidade de nos despirmos de nossas pretensões e desejos de poder como humanidade, abrindo espaço para explorarmos nossas vidas e o modo como influenciamos o entorno e expondo uma conexão universal.

EN

In her work, Beatrice Wanjiku addresses memories, gender issues and reflections on humanity from the perspective of her subjectivity to tackle collective issues and stories. Wanjiku's research seeks to investigate the state of permanent transition and adaptation in which we live in, exploring how the sociocultural, economic and political environments affect us. The paintings are part of a series in which the artist explores the uterus as an allegory of beginnings, rebirths and transitions. The human body is deconstructed and distorted down to the bones, exposing its flesh and muscles, creating figures that oscillate between imagined reality and concrete world. For the artist, the skinless body is a metaphor that points to the possibility of undressing ourselves of our pretensions and desires for power as humanity, opening space to explore our lives and how we affect our surroundings and exposing a universal connection.

ES

En su obra, Beatrice Wanjiku trabaja con memorias, cuestiones de género y reflexiones sobre la humanidad desde una mirada que nace de su subjetividad para abordar cuestiones e historias colectivas. El estudio de Wanjiku se centra en investigar el estado de permanente transición y adaptación en el que vivimos, explorando de qué forma el entorno sociocultural, económico y político nos afecta. Los cuadros forman parte de una serie en la que la artista explora el útero como alegoría de comienzos, renacimientos y transiciones. El cuerpo humano se desconstruye y distorsiona hasta los huesos, dejando al descubierto la carne y los músculos que lo forman, creando figuras que oscilan entre la realidad imaginada y el mundo concreto. Para la artista, el cuerpo sin piel es la metáfora que apunta hacia la posibilidad de despojarnos de nuestras pretensiones y deseos de poder como humanidad, abriendo espacio para explorar nuestras vidas y la forma en que influenciarnos en el entorno y exponemos una conexión universal.





***Indulgence of desire***

2022

138 x 99 cm

***Resistance to nostalgia II***

2022

160 x 134 cm



***On the skin of strangers***

2022

160 x 134 cm

***Babel***

2022

150 x 100 cm

Tinta acrílica e materiais diversos sobre tela  
Acrylic paint and other materials on canvas / Pintura  
acrílica y diferentes materiales sobre lienzo

***Cortesia*** Courtesy / Gentileza: ***One-Off***  
***Contemporary Art Gallery***

# PEDRO REYES

## CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1972. VIVE E TRABALHA NA CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO.

MEXICO CITY, MEXICO, 1972. LIVES AND WORKS IN MEXICO CITY, MEXICO.

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1972. VIVE Y TRABAJA EN LA CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.

Pedro Reyes ganhou atenção internacional com seus projetos de grande escala nos quais aborda questões sociais e políticas do mundo contemporâneo. Formado em arquitetura e se considerando um escultor, o artista reúne em seu trabalho elementos de performance/teatro, psicologia e ativismo, explorando o poder da organização individual e coletiva para incitar mudanças sociais significativas.

Interessa a Reyes propor soluções lúdicas para problemas sociais complexos, desde transformar armas em pás destinadas ao plantio de árvores ou produzir instrumentos musicais até hospedar uma Organização das Nações Unidas para abordar preocupações prementes ou até oferecer hambúrgueres de gafanhoto ecologicamente sustentáveis em um carrinho de comida como alternativa para o consumo de proteína animal. Assim, o artista transforma os problemas existentes em ideias bem-humoradas para um mundo melhor.

Para a 13ª Bienal do Mercosul, Pedro Reyes criou a instalação *Hypnopedia*, uma obra que materializa um esforço para tentar preservar nosso mundo, um experimento social que partiu de uma chamada aberta para que o público enviasse seus sonhos de forma narrada. A partir dos áudios recebidos, o artista criou toda uma atmosfera envolvente para cada uma das peças sonoras. Os espectadores poderão vivenciar os relatos por meio de cabaças que criam uma atmosfera tanto imersiva quanto ampliadora das narrações.

Ao juntar esses sonhos, o artista sugere não somente uma espécie de preservação do mundo em que vivemos, mas também um recorte do espírito do tempo. Sonhos se tornam mais recorrentes em períodos traumáticos, tornando-se “sismógrafos do tempo presente”, como escreve a pesquisadora Charlotte Beradt, autora do livro *O Terceiro Reich dos Sonhos*, que reúne sonhos da época do Holocausto.

Aqui, o sonho se transforma em um produto extraordinário porque propõe uma outra lógica que, em vigília, o ser humano não consegue trazer à tona, surgindo muito mais potente quando as pessoas não podem acessar os elementos básicos, materiais, sociais e públicos necessários para elaborar suas questões mais íntimas.

Com *Hypnopedia*, Pedro Reyes nos apresenta os possíveis tensionamentos entre o singular e o coletivo; o particular e o universal; o privado e o público; e, por fim, entre o psíquico e o político, de uma forma poética que convida o próprio espectador a adentrar em outros sonhos e se enxergar, de certa forma, dentro dessa coletânea simbólica do período que estamos atravessando.

p. 146-147

***Hypnopedia***  
2022

Instalação  
Installation / Instalación  
Dimensões variadas  
Different sizes / Dimensiones variadas

EN

Pedro Reyes gained international recognition with large-scale projects in which he addressed social and political issues of the contemporary world. An architect who considers himself a sculptor, Reyes brings elements of performance/theater, psychology and activism in his work. He explores the power of individual and collective mobilization to incite significant social change.

The artist is interested in proposing playful solutions to complex social problems. He turns guns into shovels for planting trees, produces musical instruments, hosts a People's United Nations to address concerning issues and offers ecologically sustainable grasshopper burgers in a food cart as an alternative to the consumption of animal protein. Thus, Reyes transforms existing problems into clever ideas for a better world.

For the 13th Mercosul Biennial, the artist created the installation *Hypnopedia*, which materializes an effort to preserve our world. This social experiment started from a public call for the audience to send narratives of their dreams. The artist created an engaging atmosphere for each audio sent by the audience. The visitors will experience the stories through gourds that create an immersive atmosphere that amplifies the narratives.

By assembling dreams, Reyes suggests not only a preservation of the world we live in but also an excerpt of the spirit of the time. Dreams become more recurrent in traumatic periods, like "seismographs of the present time," as researcher Charlotte Beradt wrote in *The Third Reich of Dreams*, a collection of dreams from the Holocaust times.

Dreams become an extraordinary product in Reyes' work. They propose a logic humans cannot bring to light in waking life. They come up much more powerful when people cannot access the primary, material, social and public elements necessary to elaborate their most intimate questions.

In *Hypnopedia*, Reyes presents the tensions between singular and collective, particular and universal, private and public, and, finally, between psychic and political, in a poetic way that invites the visitors to join in other dreams. Somehow, they can see themselves within a symbolic collection of the times we are going through.

ES

Pedro Reyes ha conquistado la atención internacional con sus proyectos a gran escala en los que aborda temas sociales y políticos del mundo contemporáneo. Formado en arquitectura, se considera un escultor y reúne elementos de performance/teatro, psicología y activismo en su trabajo, explorando el poder de la organización individual y colectiva para incitar cambios sociales significativos.

Reyes se interesa por proponer soluciones lúdicas a problemas sociales complejos: convertir armas en palas para plantar árboles, producir instrumentos musicales, albergar una Organización de las Naciones Unidas de la Gente para abordar preocupaciones apremiantes o incluso ofrecer hamburguesas de langostas ecológicamente sostenibles en un carrito de comida como alternativa para el consumo de proteína animal. Así, el artista transforma los problemas existentes en ideas bienhumoradas para un mundo mejor.

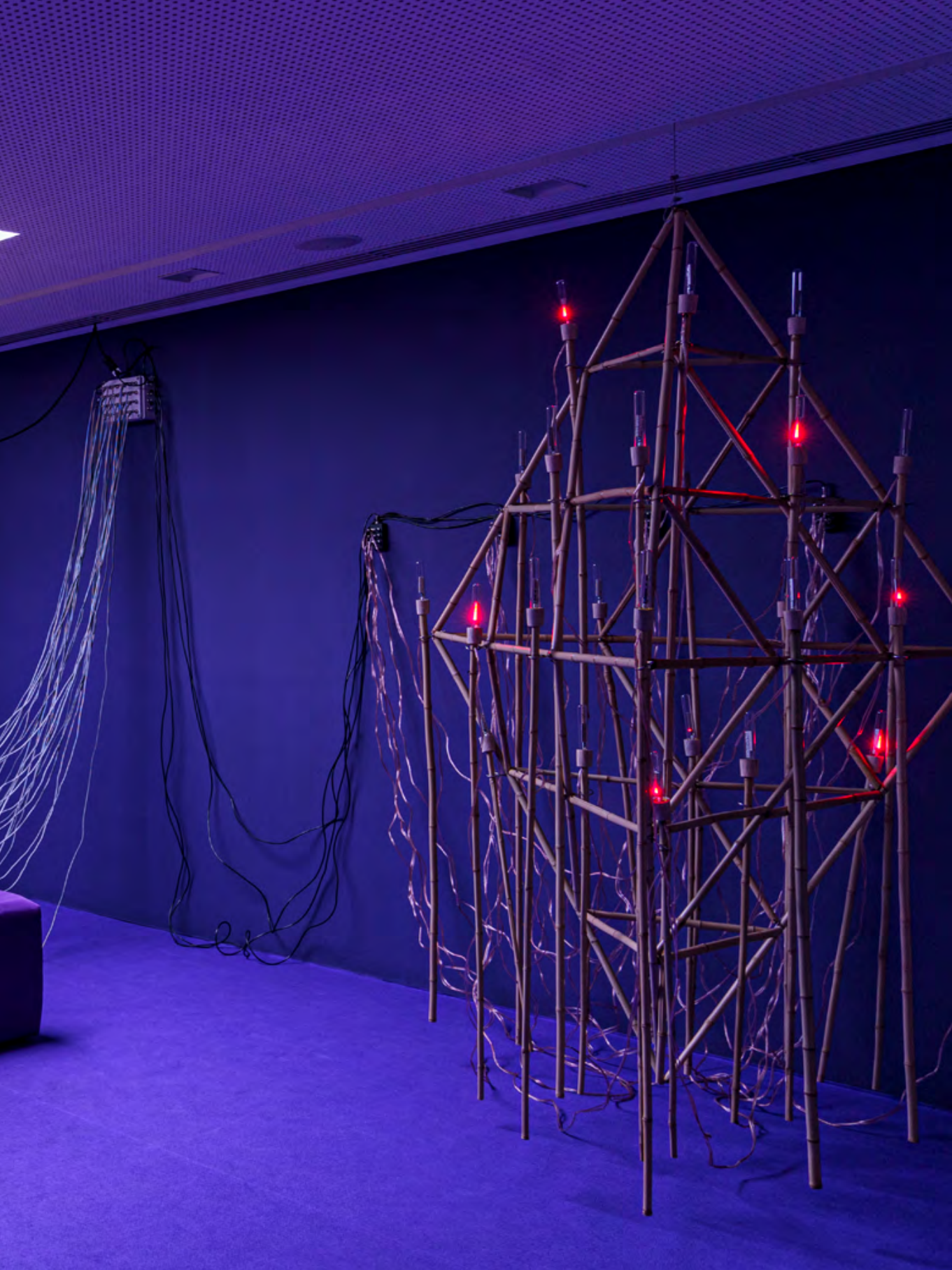
Para la 13.ª Bienal del Mercosur, Pedro Reyes creó la instalación *Hypnopedia*, que plasma un esfuerzo por tratar de preservar nuestro mundo, un experimento social que comenzó con una convocatoria abierta para que el público narrase sus sueños y se los enviase al artista. A partir de los audios, el artista creó una atmósfera envolvente para cada una de las piezas sonoras. Los espectadores podrán experimentar las historias por medio de calabazas que amplifican los relatos.

Al juntar estos sueños, el artista sugiere no solo una especie de preservación del mundo en el que vivimos, sino también un recorte del espíritu de la época. Los sueños se vuelven más recurrentes en los períodos traumáticos, convirtiéndose en "sismógrafos del tiempo presente", como lo señaló la investigadora Charlotte Beradt, autora del libro *El Tercer Reich de los Sueños*, que reúne sueños de la época del Holocausto.

Aquí, el sueño se convierte en un producto extraordinario porque propone otra lógica que, en la vigilia, el ser humano no puede sacar a la luz, emergiendo con mucha más potencia cuando las personas no pueden acceder a los elementos básicos, materiales, sociales y públicos necesarios para la elaboración de sus cuestiones más íntimas.

Con *Hypnopedia*, Pedro Reyes nos plantea las posibles tensiones entre lo singular y lo colectivo; lo particular y lo universal; lo privado y lo público; y, por último, entre lo psíquico y lo político, de una manera poética que invita al espectador a adentrarse en otros sueños y verse, en cierto modo, dentro de este conjunto simbólico del período que estamos transitando.





# SHABU MWANGI

NAIROBI, QUÊNIA, 1985. VIVE E TRABALHA EM NAIROBI, QUÊNIA.

NAIROBI, KENYA, 1985. LIVES AND WORKS IN NAIROBI, KENYA.

NAIROBI, KENIA, 1985. VIVE Y TRABAJA EN NAIROBI, KENIA.

As quatro pinturas apresentadas traçam uma jornada pessoal de esforço contínuo para compreender o equilíbrio entre as duas forças que nos impulsionam – o amor e a dor – e como reagimos de maneiras diferentes dependendo de qual das duas é dominante. Nesse conjunto de trabalhos, Shabu Mwangi volta seu olhar para dentro, concentrando-se em um exame de si mesmo. Preocupado com as questões de desigualdade social e a falta de empatia em relação às diferenças sociais, políticas, étnicas e religiosas, o artista busca, com sua produção, examinar o comportamento humano e a amnésia coletiva.

EN

The four paintings presented here trace a personal journey of ongoing effort to understand the balance between the two things that drive us—love and pain—, and how we react in different ways depending on which of the two is dominant. In this set of works, Shabu Mwangi turns his gaze inward, focusing on a self-examination. Deeply concerned with issues of social inequality and lack of empathy for social, political, ethnic and religious differences, the artist ventures in his work to examine human behavior and collective amnesia.

ES

Las cuatro pinturas presentadas trazan una jornada personal de esfuerzo continuo para comprender el equilibrio entre las dos fuerzas que nos impulsan —el amor y el dolor— y cómo reaccionamos de maneras diferentes dependiendo de cuál de las dos es dominante. En este conjunto de trabajos, Shabu Mwangi vuelve a mirar hacia dentro, concentrándose en un examen de sí mismo. Preocupado por las cuestiones de desigualdad social y por la falta de empatía con relación a las diferencias sociales, políticas, étnicas y religiosas, el artista busca, con su producción, examinar el comportamiento humano y la amnesia colectiva.



***Holding on to  
the Past***

2022

Óleo sobre tela  
Oil on canvas / Óleo sobre lienzo  
107 x 104 x 4 cm



***Burning Heads***

2022

Óleo sobre tela  
Oil on canvas / Óleo sobre lienzo  
200 x 149 x 4 cm



***Frozen Thoughts***

2022

Óleo sobre tela  
Oil on canvas / Óleo sobre lienzo  
126 x 94 x 4 cm



***Salvation Through  
Pain***

2022

Óleo sobre tela  
Oil on canvas / Óleo sobre lienzo  
104 x 88 x 4 cm





152 ANAVITÓRIA, LETÍCIA MONTE & CAROLYNA AGUIAR

154 CÁSSIO VASCONCELLOS

156 DENISE MILAN

160 DORA SMÉK

162 GABRIEL DE LA MORA

164 JULIANA GÓNGORA ROJAS

166 LÍDIA LISBÔA

170 LUZIA SIMONS

172 LYGIA CLARK

178 MARINA ABRAMOVIĆ

182 MARTÍN SOTO CLIMENT

184 NICO VASCELLARI

186 RABIH MROUÉ

188 VIVIAN CACCURI

# ANAVITÓRIA, LETÍCIA MONTE & CAROLYNA AGUIAR

## ANAVITÓRIA

SALVADOR, BRASIL, 1969. VIVE E TRABALHA EM LISBOA, PORTUGAL.

SALVADOR, BRAZIL, 1969. LIVES AND WORKS IN LISBON, PORTUGAL.

SALVADOR, BRASIL, 1969. VIVE Y TRABAJA EN LISBOA, PORTUGAL.

## LETÍCIA MONTE

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1966. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1966. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1966. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

## CAROLYNA AGUIAR

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1970. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1970. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1970. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

A videoinstalação *DSÍ-embodiment*, dirigida por AnaVitória e Letícia Monte, propõe um mergulho nos estados inaugurais do corpo, em uma experiência que perpassa a energia pulsante da vida e da morte. A obra foi criada a partir da proposição *A Estruturação do Self*, de Lygia Clark, e do sistema de criação *Memória autobiográfica*, de AnaVitória. O corpo performativo debate-se em uma constante luta de vir a ser o que é, desventrando-se em uma dança-luta-ritual curativa e imemorial. Em sua contínua encarnação, o corpo busca recuperar uma relação que se dá no pré-movimento e no pré-verbal, no sonho ou no sonhar acordado, nos quais trocas emocionais se dão em fluxos intensos de introjeções, projeções e reintrojeções. São histórias fragmentadas e sensações do vivido que conduzem à performatividade da memória autobiográfica da performer Carolyna Aguiar e à recuperação de seus afetos moventes.

EN

The video installation *DSÍ-embodiment*, directed by AnaVitória and Letícia Monte, proposes a dive into the inaugural states of the body, in an experience that pervades the pulsating energy of life and death. The work was created from the proposition *A Estruturação do Self* by Lygia Clark and from the development process called *Memória autobiográfica* by AnaVitória. The performative body struggles in a constant fight to become what it is, unravelling itself in a curative and imemorial ritual-dancing-fight. In its continuous incarnation, the body seeks to recover a relationship that takes place in the pre-movement and pre-verbal, in dreaming or daydreaming, in which the emotional exchanges occur in intense flows of introjections, projections and reintrojections. Fragmented stories and sensations of what was lived lead to the performativity of Carolyna Aguiar's autobiographical memory and to the recovery of her moving affections.

ES

La videoinstalación *DSÍ-embodiment*, dirigida por AnaVitória y Letícia Monte, propone una inmersión en los estados inaugurales del cuerpo, en una experiencia que atraviesa la energía pulsante de la vida y la muerte. La obra fue creada a partir de la propuesta *A Estruturação do Self*, de Lygia Clark, y del sistema de creación *Memória autobiográfica*, de AnaVitória. El cuerpo performativo se debate en una lucha constante por llegar a ser lo que es, desentrañándose en una danza-lucha-ritual sanadora e imemorial. En su continua encarnación, el cuerpo busca recuperar una relación que se establece en el premovimiento y lo preverbal, en el sueño o en el soñar despierto, en la que se producen intercambios emocionales en intensos flujos de introyecciones, proyecciones y reintroyecciones. Son historias fragmentadas y sensaciones de lo vivido que conducen a la performatividad de la memoria autobiográfica de la performer Carolyna Aguiar y a la recuperación de sus afectos en movimiento.



## ***DSÍ-embodiment***

2021

Videoinstalação Videoinstallation / Videoinstalación, 9'33"

**Direção** Direction / Dirección: Ana Vitória e and / y Leticia Monte

**Performer:** Carolyna Aguiar

**Realização** Realization / Realización: 8 Tempos

**Produção** Production / Producción: Espiral

# CÁSSIO VASCONCELLOS

SÃO PAULO, BRASIL, 1965. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1965. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1965. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Desde 2008, Cássio Vasconcellos desenvolve a série *Coletivos*, na qual reúne montagens feitas a partir de fotografias aéreas obtidas por ele. *Over* é um desdobramento dessa série. Tecendo comentários sobre a sociedade de consumo ao tornar visível o impacto da ação humana no mundo, o trabalho reúne imagens provenientes de diversos ferros-velhos do Brasil e do exterior. O artista recorta cada elemento, reunindo-os em uma grande composição. Emerge, então, uma imagem que habita o espaço entre a ficção e a realidade, colocando em discussão o papel documental do meio fotográfico. *Over* apresenta um cenário que, embora pareça apontar para um futuro distópico, reúne fragmentos do agora. A exagerada aglomeração denuncia como a ideia de descarte pode ser enganadora, tendo em vista que os objetos não deixam de existir quando os jogamos fora, mas passam a habitar outros lugares.

EN

Since 2008, Cássio Vasconcellos has been developing the series *Coletivos*, in which he gathers photo assembles from aerial pictures taken by him. *Over* is a development of this series. Commenting on consumer society by showing the impact of human action in the world, the work brings together images from several scrapyards in Brazil and abroad. The artist cuts out each element, assembling them in a large composition. Therefore, an image that inhabits the space between fiction and reality emerges, proposing a discussion on the documental role of the photographic medium. *Over* presents a scenario which regardless of suggesting a dystopian future, gathers fragments of the now. The exaggerated agglomeration denounces how the idea of disposal can be misleading, considering that objects do not cease to exist when we throw them away, but start to inhabit other places.

ES

Desde el 2008, Vasconcellos lleva adelante la serie *Coletivos*, en la que reúne montajes realizados a partir de fotografías aéreas tomadas por él. *Over* es producto de esa serie. Posicionándose frente a la sociedad de consumo al hacer visible el impacto de la acción humana en el mundo, el trabajo reúne imágenes provenientes de diversos depósitos de chatarras de Brasil y del exterior. El artista recorta cada elemento, reuniéndolos en una gran composición. Surge, así, una imagen que habita el espacio entre la ficción y la realidad, poniendo en discusión el papel documental del medio fotográfico. *Over* presenta un escenario que, aunque parece apuntar a un futuro distópico, reúne fragmentos del ahora. La exagerada aglomeración denuncia cómo la idea de eliminación puede resultar engañosa, considerando que los objetos no dejan de existir cuando los desechamos, sino que pasan a habitar otros lugares.



**Over**

2020/2022

Fotografia

Photography / Fotografia

285 x 1130 cm

*Cortesia* Courtesy / Gentileza: **Galeria Nara Roesler**

# DENISE MILAN

SÃO PAULO, BRASIL, 1954. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1954. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1954. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

A produção de Denise Milan tem na pedra o seu eixo criativo. Sua poética investiga por diferentes caminhos as histórias que o mineral é capaz de contar – não apenas a sua própria, mas a história da Terra, do nosso passado e do universo. Em *TrincAr*, a artista traz para o presente a história de 130 milhões de anos atrás, quando a movimentação das placas tectônicas provocou uma intensa atividade vulcânica que resultou no surgimento das extremidades dos continentes sul-americano e africano. No território do Rio Grande do Sul, naquele período, em meio à efervescência do magma, surgem ametistas, pedras que se formam em bolhas de ar. A instalação é composta por sete ametistas, cujo peso varia entre 14,6kg e 150kg, gipsitas e cristais, propondo uma imersão pela qual o visitante consiga ativar na sua memória a história de impacto que se deu há tantos anos neste lugar da Terra.

EN

Denise Milan's production has the stone as its creative axis. Her poetics investigates the stories that the mineral can tell through different paths—not only its own story, but the story of Earth, our past and the universe. In *TrincAr*, the artist brings to the present the history of 130 million years ago, when the movement of the tectonic plates provoked an intense volcanic activity that resulted in the formation of the extremities of the South American and African continents. In the territory of Rio Grande do Sul, during that period, amethysts, rocks that are formed in air bubbles, appeared amid the effervescence of the magma. The installation is composed of seven amethysts, which weight around 14,6kg and 150kg, gypsum and crystals, proposing an immersion through which the visitor can activate memory related to the history of impact that took place so many years ago in this place in Earth.

ES

La producción de Denise Milan tiene en la piedra su eje creativo. Su poética investiga por diferentes vías las historias que el mineral es capaz de contar, no solo la suya, sino la de la Tierra, la de nuestro pasado y la del universo. En *TrincAr*, la artista trae al presente la historia de hace 130 millones de años, cuando el movimiento de las placas tectónicas provocó una intensa actividad volcánica que dio lugar al surgimiento de los extremos de los continentes sudamericano y africano. En el territorio de Rio Grande do Sul, en ese período, en medio de la efervescencia del magma, surgen amatistas, piedras formadas en burbujas de aire. La instalación está compuesta por siete amatistas, cuyo peso oscila entre los 14,6 kg y los 150 kg, aljeces y cristales, proponiendo una inmersión a través de la cual el visitante pueda activar en su memoria la historia de trauma, fuga y superación que tuvo lugar hace tantos años en este lugar de la Tierra.

**TrincAr**  
2022

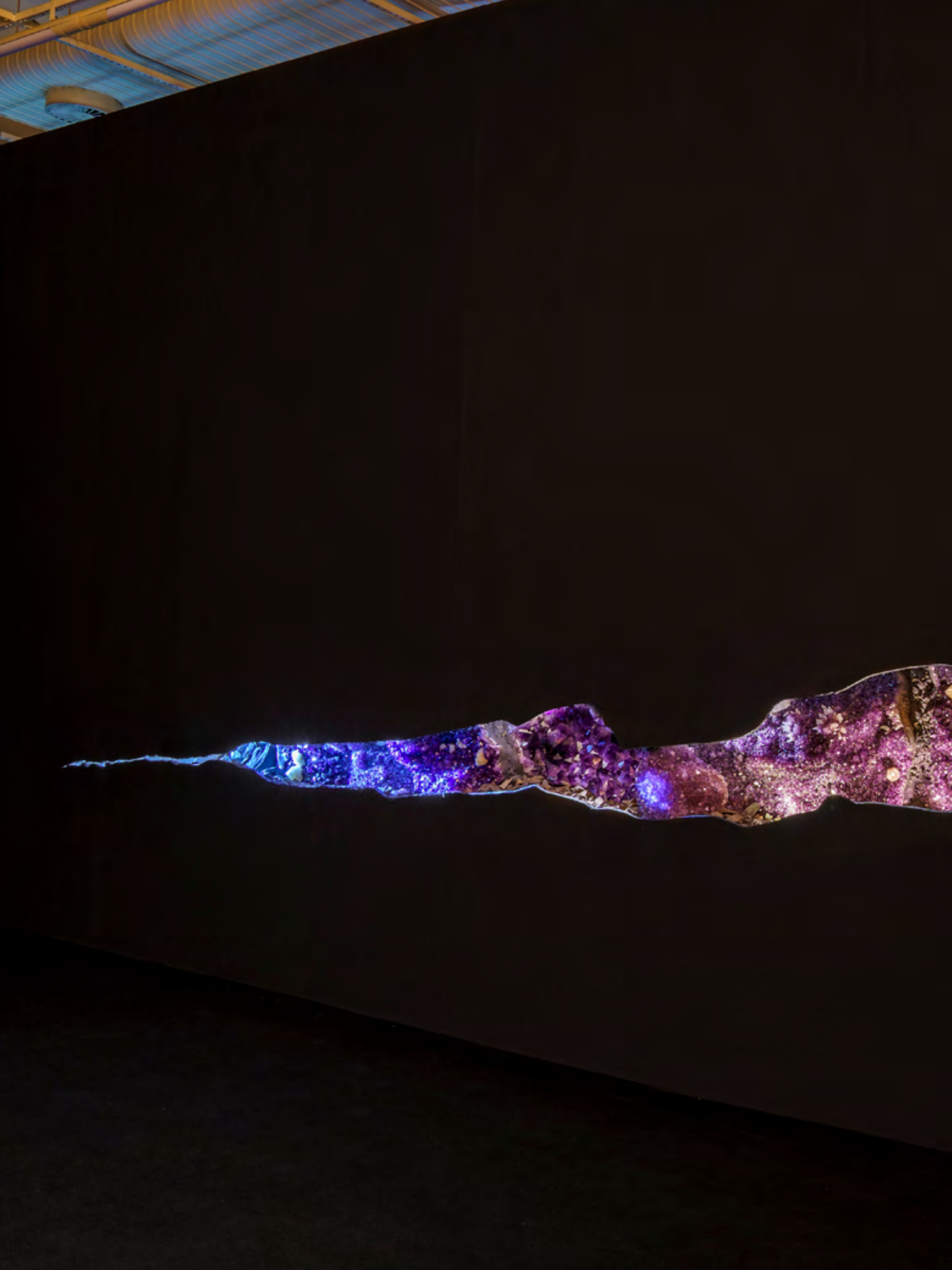
Ametistas, gipsitas e cristais  
Amethysts, gypsum and crystals / Amatistas, aljeces y cristales

2000 x 400 x 50 cm

**Apoio** Support / Apoyo: Dan Galeria, Bortoluzzi Pedras e and / y Cristais de Gramado

*Cortesía* Courtesy / Gentileza: Dan Galeria









# DORA SMÉK

CAMPINAS, BRASIL, 1987. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

CAMPINAS, BRAZIL, 1987. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

CAMPINAS, BRASIL, 1987. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Corpo, movimento, contração, retenção e fluxo são elementos presentes no trabalho de Dora Smék, que desenvolve sua poética em linguagens como escultura, instalação, fotografia, vídeo e performance. Apresentando situações de adaptação do corpo em situações de tensão, a artista explora processos inconscientes que atravessam o corpo em busca de estratégias de existência, em um constante processo de resignificação de si mesma. Nas obras *Barra* e *Colo*, Smék utiliza um molde de estrutura pélvica feminina, cujo ângulo de abertura é maior do que a da estrutura masculina. A pélvis feminina se amplia para a passagem da vida e se comprime pela pressão social. Já em *Canibais*, a artista apresenta um corpo constituído por sua própria base, composto pela cópia de um fêmur que se equilibra verticalmente sobre um cubo de ferro e é quase devorado por um tubo retorcido.

EN

Body, movement, contraction, retention and flow are elements present in Dora Smék's work, who develops her poetics in languages such as sculpture, installation, photography, video and performance. Presenting situations of adaptation of the body in moments of tension, the artist explores unconscious processes that traverse the body in search of strategies of existence, in a constant process of re-signifying herself. In the works *Barra* and *Colo*, Smék uses the mold of the female pelvic structure, whose opening angle is larger than that of the male structure. The female pelvis widens for the passage of life and is compressed by social pressure. In *Canibais*, the artist presents a body constituted by its own base, composed by the copy of a femur that keeps balance vertically on an iron cube and is almost devoured by a twisted tube.

ES

Cuerpo, movimiento, contracción, retención y flujo son elementos presentes en el trabajo de Dora Smék, que desarrolla su poética en lenguajes como la escultura, la instalación, la fotografía, el video y la *performance*. Presentando situaciones de adaptación del cuerpo en situaciones de tensión, la artista explora los procesos inconscientes que atraviesan el cuerpo en busca de estrategias de existencia, en un proceso constante de resignificación de sí misma. En las obras *Barra* y *Colo*, Smék utiliza un molde de estructura pélvica femenina, cuyo ángulo de apertura es mayor que el de la estructura masculina. La pelvis femenina se ensancha para dar paso a la vida y se comprime por la presión social. En *Canibais*, la artista presenta un cuerpo constituido por su propia base, formado por la copia de un fémur que se equilibra verticalmente sobre un cubo de hierro y es casi devorado por un tubo retorcido.

Superior esquerda

**Canibais**  
2021

Ferro fundido e aço

Cast iron and steel /  
Hierro fundido y acero

156,5 x 43,5 x 30cm

**Coleção particular**  
Private collection /  
Colección particular

Superior direita

**Colo**  
2019

Ferro fundido

Cast Iron / Hierro  
fundido

30 x 45 x 28cm

**Coleção**  
Collection / Colección:  
**Renata Zito e Gustavo  
Martini de Matos**

Inferior

**Barra**  
2020

Alumínio fundido

Cast aluminum /  
Aluminio fundido

118 x 160 x 58cm

**Cortesia**  
Courtesy / Gentileza:  
**Central Galeria**



# GABRIEL DE LA MORA

CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1968. VIVE E TRABALHA NA CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO.

MEXICO CITY, MEXICO, 1968. LIVES AND WORKS IN MEXICO CITY, MEXICO.

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1968. VIVE Y TRABAJA EN CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO.

A poética de Gabriel de la Mora consiste em investigações exaustivas sobre as possibilidades físicas e conceituais dos materiais. Para a construção da obra *29,644* foram utilizadas 383 esferas de vidro soprado, dentro das quais foram inseridos 14.855 fragmentos convexos e 14.789 fragmentos côncavos. O resultado é uma obra que torna indistintas as fronteiras entre desenho, pintura e escultura. Cria-se uma pintura que não é pintura, um espelho estranho, que forma uma dislexia visual. O espectador depara-se com uma sequência de imagens repetidas com algumas diferenças, uma superfície com mosaicos irregulares, mas que mantém um caráter monocromático. Repetição e diferença, diferença e repetição: ainda que a imagem seja a mesma, cada fragmento cria uma imagem única e irreplicável.

EN

Gabriel de la Mora's poetics consists of exhaustive investigations into the physical and conceptual possibilities of materials. For the construction of the work *29,644*, 383 blown glass spheres were used, into which 14.855 concave fragments were inserted. The result is a work that blurs the boundaries between drawing, painting and sculpture. A painting that is not a painting is created, a strange mirror that forms a visual dyslexia. The viewer is presented to a sequence of repeated images with some differences, a surface with irregular mosaics, but which maintains a monochromatic character. Repetition and difference, difference and repetition: even though the image is the same, each fragment creates a unique and irreplicable image.

ES

La poética de Gabriel de la Mora consiste en investigaciones exhaustivas sobre las posibilidades físicas y conceptuales de los materiales. Para la construcción de la obra *29.644* se utilizaron 383 esferas de vidrio soplado, en las que se insertaron 14.855 fragmentos convexos y 14.789 cóncavos. El resultado es una obra que vuelve indistintas las fronteras entre el dibujo, la pintura y la escultura. Se crea un cuadro que no es un cuadro, un curioso espejo que forma una dislexia visual. El espectador se enfrenta a una secuencia de imágenes repetidas con algunas diferencias, una superficie con mosaicos irregulares, pero que mantiene un carácter monocromático. Repetición y diferencia, diferencia y repetición: aunque la imagen sea la misma, cada fragmento crea una imagen única e irreplicable.

**29,644**  
2022

Estrutura com divisão de espelhos convexos e côncavos

Frame with convex and concave mirror division / Marco con división de espejos convexos y cóncavos

180 x 180 x 10 cm

*Cortesia do artista e  
Galeria Simões de Assis*

*Courtesy of the artist and Galeria  
Simões de Assis / Gentileza del artista  
y de la galeria Simões de Assis*



# JULIANA GÓNGORA ROJAS

BOGOTÁ, COLÔMBIA, 1988. VIVE E TRABALHA EM BOGOTÁ, COLÔMBIA.

BOGOTA, COLOMBIA, 1988. LIVES AND WORKS IN BOGOTA, COLOMBIA.

BOGOTÁ, COLOMBIA, 1988. VIVE Y TRABAJA EN BOGOTÁ, COLOMBIA.

A etimologia latina de *recordar* nos remete ao significado de “passar pelo coração”. Comparável ao acordar ou ao despertar de um sonho, *Aurora* é uma instalação que convida o visitante a relembra o que é essencial. O projeto nasceu em 2021, quando a artista desenvolvia outra obra e quis tecer com arruda, uma planta medicinal que promove a circulação sanguínea e que, nas antigas tradições da Colômbia, é muito valorizada por seu caráter regenerador e purificador. O tecer com arruda tornou-se metáfora da tentativa de limpar o sangue de um autoritarismo extremo que há anos se aloja na linhagem de sua família. *Aurora* é composta por várias esteiras tecidas de arruda, folhas de bananeira, farinha de mandioca, macela, terra e outras plantas medicinais típicas do Brasil. No ato de tecer, a fibra é penteada, relembra e ativando a memória de quando penteamos os cabelos em um ato de cuidado e carinho, um momento propício para iluminar os pensamentos e dar lugar ao que merece espaço.

EN

Comparable to waking up or waking from a dream, *Aurora* invites the audience to remember what is essential. The installation project began in 2021 when the artist developed another work and wanted to weave using rue, a medicinal plant that stimulates blood circulation. In ancient Colombian traditions, it is highly valued for its regenerating and purifying qualities. To weave using rue became a metaphor for the attempt to clean the artist's blood from the extreme authoritarianism of her family's lineage. *Aurora* is composed of several rue mats, banana leaves, manioc flour, macela, earth and other typical Brazilian medicinal plants. While weaving, the combed fiber activates memories of combing our hair as an act of care and affection, an opportune moment to illuminate our thoughts and make room for what deserves space.

ES

La etimología latina de *recordar* nos remite al significado de “pasar por el corazón”. Comparable al despertar de un sueño, *Aurora* es una instalación que invita al visitante a recordar lo que es esencial. El proyecto nació en 2021, cuando la artista estaba creando otra obra y quiso tejer con ruda, una planta medicinal que favorece la circulación sanguínea y que, en las antiguas tradiciones de Colombia, es muy valorada por su carácter regenerador y purificador. El tejer con ruda se convirtió en una metáfora del intento de limpiar la sangre de un autoritarismo extremo que desde hace años se aloja en su linaje familiar. *Aurora* se compone de varias esteras tejidas con ruda, hojas de plátano, harina de mandioca, marcela, tierra y otras plantas medicinales típicas de Brasil. En el acto de tejer, la fibra se peina, recordando y activando la memoria de cuando peinamos el cabello en un acto de cuidado y cariño, un momento propicio para iluminar nuestros pensamientos y dar cabida a lo que merece espacio.



**Aurora**  
2022

Instalação de plantas medicinais, tecidos, fécula de mandioca e terra

Installation of medicinal plants, fabrics, cassava starch and soil / Instalación de plantas medicinales, telas, almidón de mandioca y tierra

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas



# LÍDIA LISBÔA

GUAÍRA, BRASIL, 1970. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

GUAÍRA, BRAZIL, 1970. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

GUAÍRA, BRASIL, 1970. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Lidia Lisbôa desenvolve sua pesquisa a partir de diversos materiais e técnicas, como desenho, arte têxtil, crochê, performance e esculturas em cerâmica, argila, porcelana e botões. Por meio dessas investigações e apropriações de materiais, a artista busca evocar a força e o poder do feminino, a potência da mulher como força motriz da significação de sua própria existência no mundo, relacionando suas obras com as memórias e experiências vividas por ela em sua infância no campo.

Em seus trabalhos, Lisbôa tece e molda para desestruturar, para desfazer o que deve ser desfeito e dar vistas a modos de vida e expressões que por muitos anos a história quis lançar ao esquecimento. Para isso, muitas vezes a artista se vale de materiais do uso cotidiano, especialmente o do universo feminino, a fim de dar novos usos e significados a eles, criando um novo imaginário poético para eles.

*Pé de Meia* (2022) é o trabalho proposto pela artista para a 13ª Bienal do Mercosul, cujo título leva o espectador a diversas possibilidades interpretativas sobre o trabalho. Na instalação, Lisbôa costura uma série de estruturas desenvolvidas a partir de meias-calças que a artista foi garimpando em brechós ao longo do tempo e as preenche com pés de meias descartadas.

Para construir cada uma dessas estruturas, a artista ativou uma rede de pessoas que foram doando a ela meias que tinham perdido seus pares pelo caminho. Após um longo período de isolamento, perdas e lutos, as mudanças bruscas de hábitos advindas das restrições impostas pela pandemia e, especialmente, o distanciamento físico de pessoas importantes para as nossas vidas, deixaram-nos em situação de uma maior vulnerabilidade no que diz respeito à nossa saúde mental.

E é nessa licença poética de juntar os pares que o trabalho de Lisbôa ganha potência. É assim que ela propõe uma ação coletiva de acolher os ímpares e torná-los parte de algo novamente, juntar aquilo que de certa forma foi separado por circunstâncias alheias às vontades e criar uma espécie de memorial para manter viva a esperança de que novos encontros serão possíveis.

Em outra camada, o trabalho da artista lida com o próprio jogo de significados implicados na expressão, já mobilizado pelo próprio ato de pedir meias para conhecidos e desconhecidos para que o trabalho pudesse se desenvolver. Em outro lugar, o trabalho também dialoga com a própria esfera de um país empobrecido durante esse período, lembrando como a própria cultura e a classe artística sofreram durante esse período e como foram necessárias ações coletivas de arrecadação de fundos para que os mais vulneráveis dentro dessa cadeia sobrevivessem.

Mas em todos os caminhos, é possível evocar, como nos ensina Lidia Lisbôa, uma ideia de coletividade para pensar formas possíveis de construir futuros.



EN

Lidia Lisbôa develops her research using various materials and techniques, such as drawing, textile art, crochet, performance and sculptures in ceramics, clay, porcelain and buttons. Through these investigations and appropriations of materials, the artist evokes feminine strength, the power of women as the driving force and meaning of her own existence, relating her works to childhood memories and experiences in rural areas.

In her works, Lisbôa weaves and shapes to disorganize, undo what must be undone and shed light on ways of life and expressions thrown into oblivion for many years. The artist often uses everyday materials, especially from the female universe, to give them new uses and meanings, creating new poetic imagery.

*Pé de Meia* (2022) is her proposition for the 13th Mercosul Biennial. The work's title offers several interpretations. In the installation, Lisbôa sews a series of structures developed from pantyhose that the artist has been collecting in thrift stores over time and filling with discarded socks.

Lisbôa mobilized a network of people who donated socks that had lost their pairs to build each of these structures. After an extended period of isolation, losses and mourning, the sudden changes in habits resulting from the pandemic restrictions and, especially, the physical distance between people important to our lives left us with a greater mental health vulnerability.

In this poetic license to bring together the pairs, Lisbôa's work becomes powerful. This is how she proposes a collective action to welcome the odd socks and make them part of something again. She brings together clothes separated by circumstances beyond the people's control, creating a kind of memorial to keep the hope of new encounters alive.

On another layer of interpretation, the artist deals with the very game of meanings implied in the expression, already mobilized by the very act of asking acquaintances and strangers for socks. The work also relates to the sphere of an impoverished country during this period. It remembers how the cultural sector and the artists suffered during this period and how collective fundraising actions were necessary for the most vulnerable people in this field to survive.

Through all the perspectives, it is possible to evoke, as Lisbôa teaches us, the idea of a collectivity that reflects upon ways of building futures.

ES

Lidia Lisbôa desarrolla su investigación poética utilizando diversos materiales y técnicas, como el dibujo, el arte textil, el croché, la performance, la escultura en cerámica, arcilla, porcelana y botones. Por medio de estas investigaciones y apropiaciones de materiales, la artista busca evocar la fuerza y el poder de lo femenino, la potencia de la mujer como fuerza motriz de su existencia en el mundo, relacionando sus obras con las memorias y experiencias de su niñez en el campo.

En sus trabajos, Lisbôa teje y moldea para desestructurar, deshacer lo que se debe deshacer y dar visibilidad a formas de vida y expresiones que durante muchos años la historia quiso relegar al olvido. Para ello, la artista suele utilizar materiales de uso cotidiano, especialmente del universo femenino, con el fin de dotarlos de nuevos usos y significados, creando un nuevo imaginario poético.

*Pé de Meia* (2022) es la obra que propone la artista para la 13.<sup>a</sup> Bienal del Mercosur. El título ofrece al espectador variadas posibilidades interpretativas. En la instalación, Lisbôa cose una serie de estructuras desarrolladas a partir de pantimedias que la artista adquirió en tiendas de segunda mano a lo largo del tiempo y las llena con medias desechadas.

Para construir cada una de estas estructuras, la artista activó una red de personas que le donaban medias que habían perdido sus pares. Después de un largo período de aislamiento, las pérdidas y el duelo, los cambios bruscos de hábitos tras las restricciones de la pandemia y, en especial, el distanciamiento físico con respecto a personas importantes para nuestra vida, nos dejaron en una situación de salud mental más vulnerable.

La obra de Lisbôa cobra fuerza en la licencia poética de unir los pares. Así ella propone una acción colectiva para que las medias vuelvan a formar parte de algo, reuniendo lo que de alguna manera se separó por circunstancias ajenas a las voluntades y creando una especie de memorial que mantiene viva la esperanza de nuevos encuentros.

En otro nivel, la obra de la artista se ocupa del propio juego de significados implícitos en la expresión del portugués *pé de meia* [pie de media], ya movilizado por el acto de pedir medias a conocidos y extraños para llevar a cabo el trabajo. La obra también dialoga con un país empobrecido en este período, recordando cómo la cultura y la clase artística sufrieron y cómo las acciones colectivas de recaudación de fondos fueron necesarias para la supervivencia de los más vulnerables de esta cadena.

Pero en todos los sentidos, se puede evocar, como nos enseña Lidia Lisbôa, una idea de colectividad para pensar posibles caminos de construcción de futuros.



***Pé de meia***  
2022

Meias calças, meias e tecido  
Tights, socks and fabrics / Pantimedias y tela  
400 x 1900 cm

*Cortesia* Courtesy / *Gentileza:*  
*Galeria Millan*





# LUZIA SIMONS

QUIXADÁ, BRASIL, 1953. VIVE E TRABALHA EM BERLIM, ALEMANHA.

QUIXADÁ, BRAZIL, 1953. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.

QUIXADÁ, BRASIL, 1953. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA.

Em guerras e pandemias, rituais de luto são negados à maioria das pessoas. Milhões de pessoas morreram na pandemia da covid-19 sem que cerimônias de adeus pudessem ser realizadas. A obra de Luzia Simons é uma alusão aos símbolos florais tão utilizados nos rituais de boas-vindas e despedidas. Os tecidos, por razões históricas e culturais, correspondem a vestes em que se envolvem os corpos dos mortos. O mais pesado, o linho, remete à perseverança, e o mais leve, a seda, assemelha-se a um gesto da preciosidade da vida fugaz. As imagens impressas de flores escaneadas convertem o trabalho da artista em um envelope, assim devolvido como reconhecimento, apreço e recordação àqueles que, traumáticamente, desapareceram.

EN

During wars and pandemics, mourning rituals are denied to most people. Millions died during the covid-19 pandemic without farewell ceremonies. Luzia Simons' work alludes to the floral symbols used in welcome and farewell rituals. For historical and cultural reasons, fabrics are garments for wrapping bodies. Linen, the heaviest of them, alludes to perseverance, while the lightest, silk, resembles a precious gesture of a fleeting life. Printed images of scanned flowers convert the work into an envelope, offered as recognition, appreciation and remembrance to those who, traumatically, disappeared.

ES

En las guerras y pandemias, se niegan rituales de luto a la mayoría de las personas. Millones de personas murieron en la pandemia de covid-19 sin que pudieran realizarse ceremonias de despedida. La obra de Luzia Simons es una alusión a los símbolos florales tan utilizados en los rituales de bienvenidas y despedidas. Los tejidos, por razones históricas y culturales, corresponden a las vestiduras en las que se envuelven los cuerpos de los muertos. El más pesado, el lino, hace referencia a la perseverancia, y el más liviano, la seda, se asemeja a un gesto de preciosidad de la vida fugaz. Las imágenes impresas de flores escaneadas convierten el trabajo de la artista en un sobre, que se devuelve como reconocimiento, aprecio y recuerdo a quienes, traumáticamente, desaparecieron.



***Depois disso, as flores***

2022

Impressão digital sobre linho e seda

Digital print on linen and silk / Impresión digital sobre lino y seda

520 x 1200 x 40 cm

# LYGIA CLARK

BELO HORIZONTE, BRASIL, 1920 – RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1988.

BELO HORIZONTE, BRAZIL, 1920 – RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1988.

Após sua fase neoconcreta, Lygia Clark passa a se interessar em investigar as relações que se estabelecem a partir da participação do público na construção de um trabalho artístico. Vivendo em Paris na década de 1960, a artista se dedica a desenvolver diversas proposições sensoriais que ativam o corpo e as memórias afetivas, provocando, assim, diversas reações físicas e psíquicas nos participantes.

Ao retornar ao Brasil, em meados da década de 1970, a artista promove uma transformação mais radical da sua obra: ao reunir seus experimentos sensoriais em uma sistematização de método terapêutico, Clark cria um território ambíguo entre arte e clínica. Neste período, os objetos já não têm para ela nenhuma função exterior, só adquirindo sentido quando incorporados às experiências simbólicas e/ou sensoriais.

Para a 13ª Bienal do Mercosul, a curadoria, em parceria com a Associação Lygia Clark, recria o consultório Lygia Clark, que consiste na reprodução dos objetos relacionais que a artista sintetizou em um “método terapêutico”. Além disso, a mostra expõe as transcrições dos diários feitos pela artista nas sessões terapêuticas de pacientes diversos, cujos nomes foram mantidos em sigilo.

Em *A Estruturação do Self* (1976), a artista retoma os experimentos coletivos com objetos – realizados enquanto dava aulas na Sorbonne, em Paris –, que aqui são realocados num processo de caráter terapêutico. Cada participante do experimento será chamado por Clark de cliente e pagará pelo tratamento, como em qualquer relação estabelecida com um analista.

A experiência estética com os objetos relacionais passa a ser oferecida em sessões de uma hora, que aconteciam de duas a três vezes por semana no quarto do apartamento da artista, que ela passou a chamar simbolicamente de consultório.

Esse método foi sistematizado por Clark e aplicado com variações pontuais até sua morte, em 1988, no Rio de Janeiro.

Os objetos eram criados pela artista ou sugeridos pelas pessoas que vivenciavam o método, em uma espécie de criação coletiva, e possuíam uma constituição tão simples quanto poética: saquinho de plástico ou de pano, cheios de ar, água, areia ou isopor; tubos de borracha, canos de papelão, panos, meias, conchas, mel e outros tantos objetos inesperados que, em contato com o corpo, tinham a função de provocar sensações e atingir o núcleo psicótico do sujeito.

Esses objetos contribuíam com a organização do si mesmo, do aspecto físico e psíquico, da unidade do *self*. Para Lygia Clark, a proposição terapêutica oferecida por meio dos seus objetos relacionais tinha papel fundamental para a reconstrução desse *self*, porque, em muitos casos, a psicose é vivenciada pelo sujeito como fraturas, fendas, buracos ou vazios no corpo. Assim, quando o objeto toca esse vazio, ele acaba sendo incorporado no imaginário do corpo, reativando sensações que têm efeito de cura.

Quando Lygia propôs seu método, o Brasil vivenciava um dos períodos mais críticos de sua história recente, e um de seus objetivos era fazer com que seus pacientes lidassem com os traumas estabelecidos a partir das incertezas daquele período. Pensando nisso, retomar o trabalho de Lygia Clark no contexto atual é pensar quais seriam outras formas possíveis, individuais e coletivas, de elaborar nossos traumas oriundos do nosso momento.

EN

After her neo-concrete phase, Lygia Clark became interested in investigating the relationships established by the audience's participation in her artistic work. While living in Paris in the 1960s, the artist developed various sensorial propositions that activated the body and affective memories, provoking different physical and psychic reactions in the participants.

When she returned to Brazil in the mid-1970s, Clark promoted a more radical transformation by developing a therapeutic method using her sensory experiments. She created an ambiguous territory between art and clinic practice. In Clark's perspective, objects no longer had any external function. They became meaningful after being incorporated into symbolic and/or sensory experiences.

For the 13th Mercosul Biennial, the curators and the Lygia Clark Association recreate the Lygia Clark Clinic, reproducing relational objects that the artist gathered in a "therapeutic method." In addition, the show exposes the diaries' transcriptions of the artist's therapeutic sessions with different patients, whose names are kept confidential.

In *A Estruturação do Self* (1976), the artist returns to collective experiments with objects—conducted while she was a professor at the Sorbonne in Paris—that are relocated here in a therapeutic process. Each participant was considered a client by Clark and paid for the treatment, as in a conventional therapy relationship.

The aesthetic experience with relational objects was offered in one-hour sessions three times a week in the artist's apartment, which she symbolically called a clinic. This method was systematized by Clark and applied with eventual variations until her death, in 1988, in Rio de Janeiro.

The objects were created by the artist or used after suggestions from people who experienced the method of collective creation. Their constitution is as simple as poetic: plastic or cloth bags filled with air, water, sand or styrofoam; rubber tubes, cardboard pipes, cloths, socks, shells, honey and other unexpected objects that had the function to provoke sensations in contact with the body and reach the subject's psychotic core.

These objects contributed to the organization of the self, of the physical and psychic aspect of the self's unity. For Clark, her therapeutic proposition offered through relational objects played a fundamental role in the self's reconstruction because, in many cases, the psychosis is experienced as fractures, cracks, holes or voids in the body. When the objects touch these voids, they are incorporated into the body's imagination, reactivating healing sensations.

When Lygia proposed her method, Brazil was experiencing one of the most critical periods of its recent history. One of her goals was to make her patients deal with traumas related to the uncertainties of that period. Now Clark's work offers the opportunity to think about individual and collective ways to cope with our recent traumas.

ES

Tras su periodo neoconcreto, Lygia Clark se interesó por investigar las relaciones que se establecen a partir de la participación del público en la construcción de una obra artística. Radicada en París en la década de 1960, la artista se dedicó a desarrollar diversas propuestas sensoriales para activar el cuerpo y las memorias afectivas, provocando diferentes reacciones físicas y psíquicas en los participantes.

Al regresar a Brasil a mediados de los años setenta, la artista transformó su trabajo de forma más radical: sistematizó sus experimentos sensoriales en un método terapéutico, creando un territorio ambiguo entre el arte y la clínica. En este periodo, desde su perspectiva, los objetos ya no tenían una función externa, sino que adquirirían significado cuando incorporados a experiencias simbólicas y/o sensoriales.

Para la 13.ª Bienal del Mercosur, la curaduría, en colaboración con la Asociación Lygia Clark, recrea la Clínica Lygia Clark, que consiste en la reproducción de objetos relacionales que la artista sintetizó en un "método terapéutico". Además, la muestra presenta las transcripciones de los diarios escritos por la artista en las sesiones terapéuticas de diferentes pacientes, cuyos nombres se mantendrán en reserva.

En *A Estruturação do Self* (1976), la artista vuelve a experimentar colectivamente con objetos—desarrollados en la época que impartía clases en la Sorbona, en París—, reubicados aquí en un proceso terapéutico. Cada participante del experimento era considerado un cliente por Clark y pagaba por el tratamiento, como en cualquier relación profesional con un terapeuta.

Se ofrecía la experiencia estética con los objetos relacionales en sesiones de una hora, dos o tres veces por semana, en el departamento de la artista, al que ella simbólicamente nombraba su consultorio. Este método fue sistematizado por Clark y aplicado con variaciones puntuales hasta su muerte, ocurrida en 1988, en Río de Janeiro.

Los objetos fueron creados por la artista o sugeridos por personas que experimentaban el método, en una especie de creación colectiva, y tenían una constitución tan simple como poética: bolsas de plástico o tela llenas de aire, agua, arena o poliestireno; tubos de goma y cartón, telas, medias, conchas, miel y tantos otros objetos inesperados que, en contacto con el cuerpo, tenían la función de provocar sensaciones y llegar al núcleo psicótico del sujeto.

Estos objetos contribuían a la organización del yo, del aspecto físico y psíquico, de la unidad del yo. Para Lygia Clark, la propuesta terapéutica ofrecida por medio de sus objetos relacionales jugó un papel fundamental en la reconstrucción del *self* del paciente, pues, en muchos casos, el sujeto vive la psicosis como fracturas, grietas, agujeros o vacíos en el cuerpo. Así, cuando el objeto toca ese vacío, acaba incorporándose al imaginario del cuerpo, reactivando sensaciones que tienen un efecto curativo.

Cuando Lygia propuso su método, Brasil vivía uno de los periodos más críticos de su historia reciente. Uno de sus objetivos era hacer que sus pacientes lidiaran con los traumas producidos por las incertidumbres de ese periodo. Con eso en mente, retomar el trabajo de Lygia Clark en el contexto actual significa pensar otras formas posibles, individuales y colectivas, para elaborar los traumas de este momento.



suaf

"Ao acabar a hora ele se espantou dizendo que o trabalho era tão rico que nem percebera. Ao contrário de suas antigas análises, em que bocejava e queria sair antes de terminar a hora".

"... reconheceu ter relaxado profundamente, acrescentando ter achado o ponto mais significativo de tudo, no aprofundamento maior da nossa relação (o que era verdade). O arcaico lhe falara, e ele dissera consigo: Mãe amantíssima".

Todo meu processo tem sido de unir arte e vida. É necessário cuidado, que a pessoa em tratamento, pense que tudo se passa dentro de sua cabeça".

pois de fazer essa série de uma maneira mais livre, uma maneira mais sensível, isto no fundo me interessa que a própria coisa em si que eu proponho".

"Observei tranquilamente, que eu não sabia nada, o é um campo experimental. A importância da verbalização para vivido aqui: de outra forma, se perderiam com o tempo".

relacionado à sua voracidade de receber mais que os outros e dar menos".

"Tudo o que me disse tomava como modelo o que ele vive aqui, bem como a minha atitude, que procura moldar à sua vida. Como se a análise começasse a se instalar dentro dele".

"... referiu-se a um termo muito bonito, para substituir o termo introjetar. E disse internalizar. Vou adotá-lo".

"Mostrei-lhe também que o problema do dinheiro estaria relacionado à sua voracidade de receber mais que os outros e dar menos".

"Encorajei-o a falar mais e acrescentou que sentia a água na cabeça como um quadro de Bosch, recusando-se a percepção para depois ser uma placenta".

"Meu toque é de junção Como se colasse pedaços quebrados".

"Falou no meu método experimental, em que ele se entrega e eu comando. Disse-lhe que era verdade ser um método experimental, mas que o comando era dividido, meu trabalho nada seria sem a sua parte".

"Falei que a transferência é um fato no meu trabalho e nada a modifica ter uma, duas ou três sessões por semana".

"...O que ele expressou nesta sessão e não foi a primeira vez: está vivendo tanto o trabalho, que passa todo o tempo esperando a hora chegar (como se no meu processo com o Felício)".

"O tema era perder colchas na análise, falando da perda da história, disse-lhe que nada se peria, tudo pode se transformar".

"Disse-lhe que estava em busca de referência, identidade, mas que era aqui que ela construída a resposta, na retroestrutura de Felício e não no passado".

"Sentiu como se mudasse de pele quando tentou e cobrir o pezinho e devagar".

"Fizoo a mão que segura a pedra e (...) segura a pedra é que a segura e não é ela que segura a pedra".

"Estrutura de Felício. Mão que foi esta e que sentia uma espécie de elasticidade salda de várias partes do corpo".

"Quer fazer o trabalho contigo. Depois se quer como sua referência".

"Citou o ter: Antes de iniciação as árvores são árvores, as colchas são colchas, as vozes são vozes".

Jonho

Respeito as coisas

Falei no caso que eu sou

Handwritten text on the right wall, including phrases like "Respeito as coisas", "Falei no caso que eu sou", and "Handwritten text on the right wall".





**A Estruturação  
do Self**  
1976

Cortesia Courtesy / Gentileza:  
Associação Cultural  
Lygia Clark





# MARINA ABRAMOVIĆ

BELGRADO, SÉRVIA, 1946. VIVE E TRABALHA EM HUDSON, ESTADOS UNIDOS.

BELGRADE, SERBIA, 1946. LIVES AND WORKS IN HUDSON, UNITED STATES.

BELGRADO, SERBIA, 1946. VIVE Y TRABAJA EN HUDSON, ESTADOS UNIDOS.

Desde o começo de sua carreira, no início dos anos 1970, Marina Abramović foi pioneira na performance como prática artística. Suas obras apresentam para o público conceitos como os de fisicalidade, resistência *versus* empatia, cumplicidade *versus* perda de controle, passividade *versus* perigo. Elas ultrapassam os limites da autodescoberta, tanto da artista quanto de seu público.

O corpo sempre foi o assunto central nas abordagens de Abramović: ela explora seus limites físicos e mentais em performances e obras que ritualizam as ações simples do dia a dia, sempre em sua busca da transformação emocional e espiritual.

Em *Seven Deaths*, a artista cria uma experiência cinematográfica imersiva movida pela sua paixão pela figura talentosa e trágica da soprano greco-americana Maria Callas (1923-1977).

Abramović diz ter sido arrebatada pela voz de Callas ainda jovem e afirma que esse encontro foi determinante para seu trabalho artístico. Por isso, neste filme, ela retoma o trabalho da soprano revisitando toda a mítica e as tragédias que a acompanharam durante sua vida. Para cada uma das *Sete Mortes*, Abramović interpreta um solo original de Maria Callas, reimaginando os finais trágicos das árias, ora adicionando uma nova reviravolta, ora uma nova interpretação para os dramas que envolvem cada uma dessas mortes.

Por exemplo, em vez de ser estrangulada pelas mãos de Otelo, a Desdêmona de Abramović é estrangulada por uma cobra; o salto de Tosca dos parapeitos do castelo é transferido para o telhado de um arranha-céu; e o suicídio ritualizado de Madame Butterfly é substituído pela cena da artista arrancando um traje de proteção em meio a uma paisagem de devastação química.

Durante as cenas, a artista também retoma símbolos recorrentes em trabalhos anteriores, como é o caso das cobras. Em 1978, Marina e Ulay usaram uma cobra em uma performance intitulada *Three*, na qual Ulay e ela tentavam encantar ou atrair a cobra para qualquer um deles. Na década de 1980, uma cobra reaparece entre a dupla em uma das apresentações de *Nightsea Crossing*. E, em 1990, Abramović apresentou *Dragon Heads* na galeria Modern Art Oxford com quatro pítons, o que também deu origem a uma série de autorretratos com ela envolta por cobras.

Outra camada interpretativa na leitura da obra de Abramović é a que diz respeito às relações de gênero, presentes desde sempre no seu trabalho e ainda mais enfatizada em sua colaboração com Ulay. Nesta obra, a artista colabora com o ator Willem Dafoe, que atua como antagonista de suas encenações, como se ele estivesse ali estrategicamente colocado para reafirmar o drama, a loucura e o histrionismo que ainda são recorrentes no universo feminino. Dessa forma, ao nos colocar frente a essas questões, Abramović joga uma nova luz não somente sobre a mítica que envolvia Maria Callas, mas também sobre o seu temperamento, ajudando-nos, dessa forma, a rever a questão dos papéis sociais na construção de estereótipos sociais.

EN

Since the beginning of her career in the early 1970s, Marina Abramović has pioneered performance as an artistic practice. Her works present concepts such as physicality, resistance *versus* empathy, complicity *versus* the loss of control and passivity *versus* danger. They go beyond the limits of self-discovery, both for the artist and her audience.

The body has always been the central subject in Abramović's approaches. In her quest for emotional and spiritual transformation, she explores her physical and mental limits in performances and works that ritualize simple everyday actions.

In *Seven Deaths*, the artist creates an immersive cinematic experience driven by her passion for the talented and tragic figure of Greek-American soprano Maria Callas (1923-1977).

Abramović says she was allured by Callas' voice when she was young and that this encounter was decisive for her artistic work. In this film, she takes up Callas' work, revisiting the myths and tragedies of the soprano's life. Abramović performs an original solo by Callas for each of the seven deaths. She reimagines the arias' tragic endings, eventually adding a new twist or interpretation to the dramas surrounding each death.

For example, instead of being strangled by Othello's hands, Abramović's Desdemona is strangled by a snake. Tosca's jump from the castle parapets is transferred to the top of a skyscraper. And Madame Butterfly's ritualized suicide is replaced by a scene of the artist ripping off a protective suit amid a landscape of chemical devastation.

During the scenes, the artist also presents recurring symbols such as snakes. In 1978, Marina and Ulay used a snake in the *Three* performance, in which she and Ulay tried to charm or lure the snake. In the 1980s, a snake reappears between the duo in one of the *Nightsea Crossing's* performances. In 1990, Abramović presented *Dragon Heads* at the Modern Art Oxford gallery with four pythons, spawning a series of self-portraits of her surrounded by snakes.

Another interpretative layer in Abramović's work concerns gender relations, which are always present in her work and even more emphasized in her collaboration with Ulay. In this work, the artist collaborates with American actor Willem Dafoe, who acts as an antagonist strategically placed to reaffirm the drama, madness and histrionics still recurrent in the female universe. By facing these questions, Abramović sheds new light on the myth of Maria Callas and her temperament, helping us review social roles in the construction of stereotypes.

ES

Desde el comienzo de su carrera a principios de la década de 1970, Marina Abramović ha sido pionera en la performance como práctica artística. Sus obras presentan al público conceptos como los de fisicalidad, resistencia *versus* empatía, complicidad *versus* descontrol, pasividad *versus* peligro. Los trabajos van más allá de los límites del autodescubrimiento, tanto para la artista como para su público.

El cuerpo siempre ha sido el tema central del enfoque de Abramović. Ella explora sus límites físicos y mentales en performances y obras que ritualizan simples acciones cotidianas, siempre en una búsqueda de transformación emocional y espiritual.

En *Seven Deaths*, la artista crea una experiencia cinematográfica inmersiva impulsada por su pasión por la figura talentosa y trágica de la soprano greco-estadounidense Maria Callas (1923-1977).

Abramović dice que se dejó llevar por la voz de Callas cuando aun era joven y que ese encuentro fue decisivo para su obra artística. Por ello, retoma en esta película la obra de la soprano, repasando todos los mitos y tragedias que acompañaron su vida. Para cada una de las siete muertes, Abramović interpreta un solo original de Maria Callas, reinventando los finales trágicos de las arias, agregando nuevos giros e interpretaciones a los dramas que rodean cada una de estas muertes.

Por ejemplo, en lugar de ser estrangulada por las manos de Otelo, una serpiente estrangula la Desdémona de Abramović; el salto de Tosca desde los parapetos del castillo se traslada a la azotea de un rascacielos; y se reemplaza el suicidio ritualizado de Madame Butterfly por una escena en que la artista se quita un traje protector en medio de un paisaje de devastación química.

Durante las escenas, la artista también utiliza símbolos recurrentes, como las serpientes. En 1978, Marina y Ulay usaron una serpiente en una performance intitulada *Three*, en la que Ulay y ella intentaban encantar o atraer a la serpiente hacia ellos. En la década de los ochenta, una serpiente reaparece entre el dúo en una de las performances de *Nightsea Crossing*. Y en 1990, Abramović presentó *Dragon Heads* en la galería Modern Art Oxford con cuatro pitones, trabajo que, además, dio lugar a una serie de autorretratos de la artista envuelta por cobras.

Otro nivel interpretativo de la obra de Abramović tiene que ver con las relaciones de género, siempre presentes en su obra y aun más acentuadas en su colaboración con Ulay. En este trabajo, la artista colabora con el actor Willem Dafoe, que actúa como antagonista de sus puestas en escena, como si estuviera allí estratégicamente para reafirmar el drama, la locura y el histrionismo que siguen siendo recurrentes en el universo femenino. Al confrontarnos con estas preguntas, Abramović arroja una nueva luz no solo sobre el mito que envolvió a Maria Callas, sino también sobre su temperamento, ayudándonos a revisar el tema de los roles sociales en la construcción de los estereotipos.



***Seven Deaths***

2021

Vídeo Video / Video, 1h1'29"

*Cortesia da artista*

*Courtesy of the artist / Gentileza de la artista*



# MARTÍN SOTO CLIMENT

CIDADE DO MÉXICO, MÉXICO, 1977. VIVE E TRABALHA EM TEPOZTLÁN, MÉXICO.

MEXICO CITY, MEXICO, 1977. LIVES AND WORKS IN TEPOZTLAN, MEXICO.

CIUDAD DE MÉXICO, MÉXICO, 1977. VIVE Y TRABAJA EN TEPOZTLÁN, MÉXICO.

Para Martín Soto Climent, a existência é um ciclo de energias transformadoras em que tudo surge de dualidades: fragilidade e força; masculinidade e feminilidade; sonho e realidade. Em sua produção artística, Climent busca a unidade e o equilíbrio, trabalhando com temas que emergem da intimidade e da condição humana mais profunda, rompendo aspectos do que podemos reconhecer como divindade. Em *El luminoso revoloteo de la mariposa blanca*, o artista busca descrever a diversidade, utilizando cores e formatos que revelam diferentes facetas de sua obra: as sensações corporais de energia e movimento que aparecem nas meias, a visualidade das cores que emergem das dobras e uma força suspensa como gesto de tensão.

EN

For Martin Soto Climent, existence is a cycle of transforming energies in which everything emerges from dualities: fragility and strength; masculinity and femininity; dream and reality. Climent seeks unity and balance in his artistic production, working with themes emerging from intimacy and the most profound human condition and breaking aspects of what we recognize as divinity. In *El luminoso revoloteo de la mariposa blanca*, the artist seeks to describe diversity using colors and formats that reveal different sides of his work: bodily sensations of energy and movement that appear in socks, colors that emerge from the folds and a suspended force as a gesture of tension.

ES

Para Martín Soto Climent, la existencia es un ciclo de energías transformadoras en el que todo surge de dualidades: fragilidad y fuerza; masculinidad y femineidad; sueño y realidad. En su producción artística, Climent busca la unidad y el equilibrio, trabajando con temas que surgen de la intimidad y de la condición humana más profunda, rompiendo aspectos de lo que podemos reconocer como divinidad. En *El luminoso revoloteo de la mariposa blanca*, el artista busca describir la diversidad, utilizando colores y formas que revelan diferentes facetas de su obra: las sensaciones corporales de energía y movimiento que aparecen en las medias, la visualidad de los colores que emergen de los pliegues y una fuerza suspendida como gesto de tensión.







***El luminoso revoloteo de la mariposa blanca***  
2022

Meia calça, plexiglass e madeira compensada  
montada sobre cedro vermelho

Pantyhose, plexiglass and plywood assembled on red cedar /  
Pantimedias, plexiglás y madera compensada montada sobre cedro rojo

64 x 746 x 16 cm

*Cortesia* Courtesy / *Gentileza:*

*Galeria Simões de Assis e Projectos Monclova*



# NICO VASCELLARI

VITTORIO VENETO, ITÁLIA, 1976. VIVE E TRABALHA EM ROMA, ITÁLIA.

VITTORIO VENETO, ITALY, 1976. LIVES AND WORKS IN ROME, ITALY.

VITTORIO VENETO, ITALIA, 1976. VIVE Y TRABAJA EN ROMA, ITALIA.

Em sua prática, Nico Vascellari faz pontes entre mídias diversas, como performance, escultura e videoarte. Suas obras investigam principalmente a relação entre a natureza e o homem a partir de uma abordagem que visa atingir e enredar-se com camadas sociais híbridas, estimulando o diálogo entre arte e público. O vídeo *Visita interiora terrae* foi gravado em 3 de agosto de 2020 na floresta de Cansiglio, no norte da Itália. A obra apresenta o artista em um sobrevoo que mistura sonho e realidade. Anestesiado por um médico, o artista, inconsciente, é amarrado a uma maca pendurada de um helicóptero que sobrevoa florestas e montanhas.

EN

In his artistic practice, Nico Vascellari bridges different media, such as performance art, sculpture and video art. His work mainly investigates the relationship between nature and humans from an approach that aims to reach and intrude upon mixed social strata, stimulating dialogue between art and the public. The video *Visita interiora terrae* was recorded on August 3, 2020 in the forest of Cansiglio, in the north of Italy. The work presents the artist in a flyover that blends dream and reality. Anesthetized by a physician, the artist, unconscious, is strapped to a stretcher suspended from a helicopter that flies over forests and mountains.

ES

En su práctica, Nico Vascellari construye puentes entre medios diversos, como performance, escultura y videoarte. Sus obras interrogan sobre todo la relación entre la naturaleza y el hombre a partir de un abordaje que apunta a alcanzar y enredarse con capas sociales híbridas, estimulando el diálogo entre arte y público. El video *Visita interiora terrae* se grabó el 3 de agosto de 2020 en el bosque de Cansiglio, al norte de Italia. La obra presenta al artista sobrevolando el bosque en un umbral entre sueño y realidad. Anestesiado por un médico, el artista, inconsciente, es atado a una camilla que pende de un helicóptero que sobrevuela bosques y montañas.



***Visita interiora terrae***

2020

Vídeo Video / Video, 12'38"

***Cortesia do artista***

*Courtesy of the artist / Gentileza del artista*

# RABIH MROUÉ

BEIRUTE, LÍBANO, 1967. VIVE E TRABALHA EM BERLIM, ALEMANHA.

BEIRUT, LEBANON, 1967. LIVES AND WORKS IN BERLIN, GERMANY.

BEIRUT, LÍBANO, 1967. VIVE Y TRABAJA EN BERLÍN, ALEMANIA.

Rabih Mroué trabalha com diferentes disciplinas e formatos, passeando entre artes visuais, performance, teatro, literatura, filosofia, teoria política e historiografia. Em suas obras, ele desafia as noções de verdade, de pesquisa e de fatos, criando obras de arte fictícias e transdisciplinares. Mroué pode ser considerado como um pioneiro da palestra-performance – ou “palestra não acadêmica”, como ele prefere chamá-la –, meio escolhido por ele para apresentar sua pesquisa artística. Seu trabalho pode ser entendido como uma forma de “reocupar” os contestados eventos político-históricos da Guerra Civil no Líbano. Ao interrogar a complicada relação entre memória individual e coletiva, revisitando a história oficial, ele combina a ficção artística com uma análise escrupulosa das realidades culturais, sociais e políticas.

EN

Rabih Mroué works with different disciplines and formats among art, performance, drama, literature, philosophy, political theory and historiography. He challenges notions of truth, research and facts, creating fictional and transdisciplinary works. Mroué can be considered a pioneer of lecture-performance—or “non-academic lecture,” as he prefers—the medium he chose to present his artistic research. His work can be understood as a way of “re-occupying” the contested political-historical events of the Lebanese Civil War. By interrogating the complicated relationship between individual and collective memory and revisiting official history, he combines fiction with a careful analysis of cultural, social and political realities.

ES

Rabih Mroué trabaja con diferentes disciplinas y formatos, moviéndose entre las artes visuales, la *performance*, el teatro, la literatura, la filosofía, la teoría política y la historiografía. En sus obras, desafía las nociones de verdad, investigación y hechos, creando obras de arte ficticias y transdisciplinares. Mroué puede ser considerado un pionero de la conferencia-*performance* —o “conferencia no académica”, como él prefiere llamarla— medio que eligió para presentar su investigación artística. Su trabajo puede entenderse como una forma de “reocupar” los controvertidos acontecimientos político-históricos de la Guerra Civil en el Líbano. Al interrogar la complicada relación entre la memoria individual y la colectiva, revisando la historia oficial, combina la ficción artística con un análisis escrupuloso de las realidades culturales, sociales y políticas.

***Again we are defeated***

2018/2020

112 desenhos a lápis e vídeo, 2'10"

112 pencil drawings and video, 2'10" /  
112 dibujos a lápiz y video, 2'10"

336 x 207,2 cm



# VIVIAN CACCURI

SÃO PAULO, BRASIL, 1986. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1986. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1986. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

Por meio de objetos, instalações e performances, as obras de Vivian Caccuri criam situações que desorientam a experiência diária e, por consequência, interrompem significados e narrativas aparentemente tão entranhadas como a própria estrutura cognitiva. A série *Fantasma Roupa* consiste em uma peça escultórica que deriva da pesquisa da artista sobre os mosquitos e, neste caso em particular, sobre a indumentária usada pelos colonizadores para se proteger das picadas. As esculturas ganham forma na metamorfose entre inseto e humano, criando um elemento interespecífico, um animal translúcido vindo do delírio febril, transformando proteção em exposição.

EN

Through objects, installations and performance art, Vivian Caccuri's works create situations that disorient quotidian experience and, consequently, interrupt narratives and meanings apparently as ingrained as the cognitive structure itself. The series *Fantasma Roupa* consists of a sculptural piece that derives from the artist's research on mosquitoes and, in this particular case, on the clothing used by colonists to protect themselves from bites. The sculptures take shape in the metamorphosis between insect and human, creating an interspecific element, a translucent animal coming from a feverish delirium, transforming protection into exposure.

ES

Por medio de objetos, instalaciones y performances, las obras de Vivian Caccuri crean situaciones que desorientan la experiencia diaria y, en consecuencia, ponen en suspenso significados y narrativas aparentemente tan entrañadas como la propia estructura cognitiva. La serie *Fantasma Roupa* consiste en una pieza escultórica que deriva de la investigación de la artista sobre los mosquitos y, en este caso en particular, sobre la indumentaria usada por los colonizadores para protegerse de las picaduras. Las esculturas toman forma en la metamorfosis entre insecto y humano, creando un elemento interespecífico, un animal translúcido proveniente del delirio febril, transformando, así, protección en exposición.

## *Fantasma Roupa*

2019

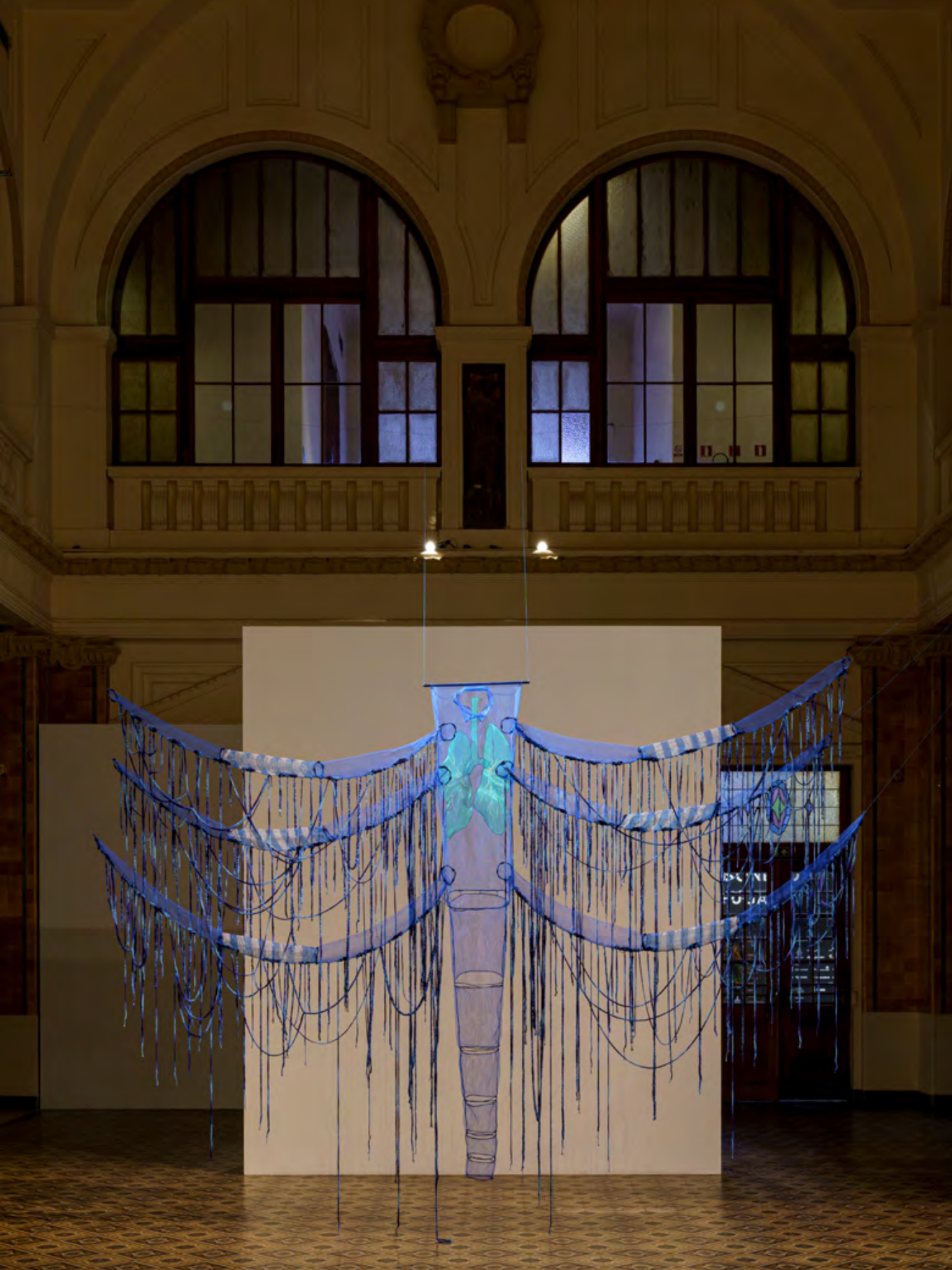
Tela de proteção, cordão de algodão, linha de algodão e arame

Protection screen, cotton cord, cotton twine and wire / Red de protección, cordón de algodón, hilo de algodón y alambre

269,9 x 209,9 x 180 cm


*Cortesia da artista*

*Courtesy of the artist / Gentileza de la artista*









192 PEDRO MATSUO

# PEDRO MATSUO

PORTO ALEGRE, BRASIL, 1996. VIVE E TRABALHA EM PORTO ALEGRE, BRASIL.

PORTO ALEGRE, BRAZIL, 1996. LIVES AND WORKS IN PORTO ALEGRE, BRAZIL.

PORTO ALEGRE, BRASIL, 1996. VIVE Y TRABAJA EN PORTO ALEGRE, BRASIL.

A obra de Pedro Matsuo, *The Matsuo Plastic Light Show Happy Bars* é composta por refletores e telas pintadas com tinta fotoluminescente. Quando o ambiente está iluminado, enxergamos o espaço da instalação com clareza. No escuro, o brilho que emana das telas ilumina o espaço. A obra joga com esses dois cenários: de clareza e escuridão. Quando as luzes são apagadas, o visitante depara-se com outro ambiente, o cenário etéreo, ébrio, provocado pela fotoluminescência. Essa relação entre os cenários, se reflete também no alfabeto criado pelo artista, que representa a junção da geometria com o orgânico, da natureza com a cidade.

EN

The work *The Matsuo Plastic Light Show Happy Bars*, by Pedro Matsuo, is made of reflectors and screens painted with photoluminescent ink. We can see the installation space clearly when the environment is lit up. In the dark, the screens' glow illuminates the area. The work plays with two scenarios: clarity and darkness. When the lights are turned off, the visitor faces another environment, the ethereal, drunken set of photoluminescence. This relationship between the scenarios is also reflected in the alphabet created by the artist, which represents the merge of geometry with the organic, of nature with the city.

ES

La obra de Pedro Matsuo, *The Matsuo Plastic Light Show. Happy Bars*, juega con la iluminación del espacio y con aquello que podemos ver. La instalación está compuesta por reflectores y lienzos pintados con tinta fotoluminiscente. Cuando el ambiente está iluminado, vemos claramente el espacio de la instalación. En la oscuridad, el brillo que emana de los lienzos ilumina el espacio. La obra juega con estos dos escenarios: la claridad y la oscuridad. Cuando se apagan las luces, el visitante se encuentra con otro ambiente, el escenario etéreo y ebrio que provoca la fotoluminiscencia. Esta relación entre los escenarios también se refleja en el alfabeto creado por el artista, que representa la unión de la geometría con lo orgánico, de la naturaleza con la ciudad.

***The Matsuo Plastic Light  
Show Happy Bars***  
2022

Instalação

Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas



TRANSE

# INSTRUÇÕES PARA UM ORÁCULO

*Laura Cattani e Munir Klamt*

Em um dia quente e banal, desses que são exemplarmente esquecíveis, estás caminhando calmamente para tua casa, quando uma mulher passa ao teu lado com um cachorro, que te cheira. É curioso que as manchas do cachorro se assemelham vagamente à imagem de uma caveira (uma mariposa de tua infância vem à memória – *Acherontia atropos*, diria um biólogo). Pegas as chaves da casa, que estão emaranhadas, e, então, do outro lado da rua, alguém dobra a esquina e entra em um imóvel antigo e já demolido (que agora tem uma loja de suprimentos para dentistas). Com perplexidade, percebes que esta pessoa é idêntica a ti (e, intuitivamente, é doloroso saber que vocês são a mesma pessoa). Ocorre, então, um súbito descompasso entre o mundo que te envolve e aquele ao qual pertences, um estado de desconfiança (o *busllis* da literatura fantástica, segundo Tzvetan Todorov), e compreendes subitamente, com uma alegria infantil, que estás sonhando. O termo “epifania transcendental” não é excessivo quando aplicado aos sonhos lúcidos (porque, neles, nossa realidade, esta outra camada, é apenas uma reminiscência não acessível para o sonhador) e é, também, uma alegoria precisa para a mostra *Transe*.

**TRANSE É UM DOS RIZOMAS DA 13ª BIENAL DO MERCOSUL, A PRIMEIRA OCORRÊNCIA EM SUA HISTÓRIA NA QUAL FOI ABERTO UM CANAL AMPLO, IRRESTRITO E ACOLHEDOR POR MEIO DE UMA CHAMADA ABERTA.**

A gestação desta mostra se deu em tempos anormalmente complexos e instáveis, sob a sombra da pandemia da covid-19 e de um estado de anomia política e social. Assim, uma imprecisa e ansiogênica sensação de irrealidade, quase como uma película que parece ter nos contaminado, refletiu-se nas proposições dos artistas. Embora orientada como uma mostra de arte e tecnologia, sempre houve a consciência de que “tecnologia” é uma palavra que marca a sobrevivência e adaptação de nossa espécie neste planeta, nossa identidade mais profunda – e não um acontecimento hodierno. A intenção, o desejo latente da chamada aberta para *Transe* era a de que, diante dos quase 900 inscritos, pudéssemos filtrar certo *Zeitgeist* que a inteligência coletiva formada pelo conjunto de artistas e seus projetos prenunciava.

A seleção foi estratificada em três estágios: análise cega de projetos, revisão de portfólios e entrevistas. Nesse processo seletivo, apropriamo-nos do termo “visão cega”, que se refere à capacidade de reconhecer objetos em um ambiente mesmo sem ter consciência de que se consegue vê-los, e esta ideia nos norteava e convidava a priorizar os projetos de viés experimental, contingentes e de amplo espectro temático, muitas vezes contrariando visceralmente nosso gosto pessoal. Almejávamos que cada proposição selecionada fosse, individualmente, engendrada da mesma matéria disruptiva que torna nossos sonhos lúcidos, como um avatar, um signo nos dizendo que esta realidade ainda está em construção e é influenciada por nosso desejo.

Para além do processo seletivo (e o posterior exercício topográfico e hermenêutico que é a curadoria), nosso ofício mais duradouro neste projeto foi a mentoria, esta transição entre a dimensão idealista dos projetos e a sua concreção. Neste processo,



realizado de forma dialógica com as e os artistas, foram se desvelando questões intrínsecas às obras, bem como seus laços, suas consonâncias semânticas e uma intrincada rede de aproximações e familiaridades. O que se visibiliza é menos um tema unificador do que um ecossistema, de dimensão sinestésica e polifônica, que permeia a relação das obras em uma dinâmica, muitas vezes sutil e contraintuitiva, de relações de interdependência dos seres vivos entre si e com seu mundo, operando em múltiplas camadas.

Há, em *Transe*, um pendor instalativo e escultórico (quase uma norma desta Bienal) com as obras como coisas concretas, circundáveis, exigindo um envolvimento sensorial e físico do espectador, além de uma expressiva teatralidade (quase como o cenário de um sonho à espera do sonhador). Os projetos e o pensamento expositivo responderam, também, ao seu lugar de inserção: um amplo espaço industrial construído no começo do século XX, varado por inúmeras janelas, vasta luz, e desgastado pela entropia do tempo. Este *locus* tem caráter e vontade próprios, agindo como uma espécie de *daimon*, entidade da tradição grega que pode ser regente de coisas, forças divinas ou sentimentos humanos. Valorizamos, portanto, a amplidão e a interlocução das obras neste espaço generoso e ruidosamente comunicante (há um elemento de grade que se repete na exoprografia – chamada de pixel –, nas janelas e nos azulejos arrancados, que insinua e induz o espectador a identificar um padrão, quase um código secreto). Nesse cenário, ordenar as obras no espaço é uma

atividade que equivale ao embate de peças durante um jogo de tabuleiro, seja porque o significado de uma obra se altera pela proximidade de outra, ou porque o som transborda, ou, ainda, porque necessita certa contenção ou isolamento.

*Criptocromo*, de Elias Maroso, é um prodígio arauto, por nos guiar pelo meândrico *Transe*. O título se refere a uma proteína presente nos olhos de algumas aves migratórias que lhes permite decodificar visualmente fluxos magnéticos, dotando-as de um aguçado senso de geolocalização. A aptidão de determinar um percurso, que nos humanos está condicionada ao uso de dispositivos (bússola, GPS, etc.) ou a referências astronômicas – isto é, abstrações conceituais –, nestes pássaros se apresenta como um sentido extra, uma dimensão real de cognição do mundo. Em contraponto, *Diorama*, de Vitor Mizael, traz dezenas de aves paralisadas, em pleno voo, no momento fatal do seu choque contra um vidro, acontecimento cotidiano nas grandes cidades. Estes pássaros taxidermizados transsubstanciam-se em um *memento mori* extremamente preciso por acolher as crises ecológicas, sanitárias, ou o da relação dos humanos com as outras espécies – que, de tão óbvias e tautologicamente repetidas, são muitas vezes difíceis de operar poeticamente. Bruno Borne, em *Gravitas*, parece se apropriar de um sonho recorrente, de uma atávica e esquecida capacidade de voar. Mas o convite que nos faz esta obra é a uma jornada cinestésica na qual o som adere à ascensão de um corpo, projetivamente o do próprio espectador, em direção a uma zona da estratosfera onde a concepção de espaço se desvanece em um rarefeito azul.



Esta trindade de obras é um dos capítulos de *Transe*, de uma narrativa não linear que se manifesta no espaço. São linhas condutoras que unificam as obras não pela formalidade, mas por uma irmandade hermenêutica. Estes pequenos núcleos na poética curatorial não possuem uma nomenclatura, mas uma palavra-chave que os classifica (retoricamente, esta trindade seria *Ar-Transcendência*). Outra trilha, disposta a reformular o corpo humano, é aberta com *Re-member*, de Leandra do Espírito Santo, *Ordenha 002*, de Nídia Aranha, e *Sem Título (Trabalho)*, de Gabriela Mureb, pois todas estas obras trazem apologias de um corpo talvez em essência fantasmático (guiado pela visão do neurocientista V. S. Ramachandran, em *Fantasma no Cérebro*), um vórtice aberto a se reimaginar e a se remodelar indefinidamente emparedado entre a sobrevivência, o prazer e o temor da morte. O corpo em *Transe* é uma metonímia da mostra, um corpo complexo, difuso por um universo natural (ecossistema) e cultural (noosfera) que se autodesigna e reinventa seu destino. Então, as trilhas se sucedem e se tramam: certa reivindicação política da incongruência do ser e das coisas vai ao embate com os discursos e a arena pública em *D.U.D.O. / Declaración Universal De Derechos De Otros, Otras, Otros*, de Fernando Sicco; *Manifestación*, de Franco Callegari, com suas invasivas formigas; a comunicação entre diferentes espécies e formas de inteligência em *Ouvir*, de Craca, e *Mycorrhizal Insurrection*, de Cesar & Lois – dentre outros que vão se involucrando, borrando sua identidade e se retroalimentando.

**NOS AGRADA PENSAR A CURADORIA COMO UM JOGO DE RESSONÂNCIA ENTRE AS OBRAS, COMO SE CADA UMA CONTIVESSE E ESTIVESSE PRESTES A SE METAMORFOSEAR NA PRÓXIMA, COMO AS IDENTIDADES FLUIDAS DOS SONHOS.**

Acolhemos *Transe*, desde sua gênese, como uma irmandade do *Unheimlich*, um espaço operante e, inicialmente, de certa incongruência coletiva. Aceitamos com carinho a sua profunda identidade de enigma, maneira cifrada em que se dá o enunciado do oráculo, em uma expectativa de que, de sua desordem inicial, gradualmente fosse emergindo um padrão; de que, do antagonismo do conjunto e de suas vozes individuais, certa dimensão polifônica se enunciasse. Ao longo deste processo, o ser no mundo de *Transe* se revela como um ecossistema heterogêneo, urgente, sob o signo do *perpetuum mobile*, certa condição pós-humana que parece refletir o desejo de abarcar esse período em que animais, fungos, vegetais, inteligência artificial e outras formas de vida nos mostram que a realidade é mais inextricável do que nossa linguagem é capaz de abarcar, infiltrando-se na nossa visão antropocêntrica do mundo.





- 
- 200 BRUNO BORNE
  - 202 CESAR & LOIS
  - 204 CRACA
  - 206 ELIAS MAROSO
  - 208 ESFINCTER
  - 210 ESTELA SOKOL
  - 212 FERNANDO SICCO
  - 214 FRANCO CALLEGARI
  - 216 GABRIELA MUREB
  - 220 GUTO NÓBREGA
  - 222 IVÁN CÁCERES
  - 224 LEANDRA ESPÍRITO SANTO
  - 228 NATI CANTO
  - 230 NÍDIA ARANHA
  - 234 PEDRO CARNEIRO
  - 236 PIERRE FONSECA
  - 240 POEMA MÜHLENBERG
  - 242 VITOR MIZAEI
  - 246 CLAUDIA MELLI - ARTISTA CONVIDADA

# BRUNO BORNE

## PORTO ALEGRE, BRASIL, 1979. VIVE E TRABALHA EM PORTO ALEGRE, BRASIL.

PORTO ALEGRE, BRAZIL, 1979. LIVES AND WORKS IN PORTO ALEGRE, BRAZIL.

PORTO ALEGRE, BRASIL, 1979. VIVE Y TRABAJA EN PORTO ALEGRE, BRASIL.

As obras de Bruno Borne costumam misturar diferentes escalas de percepção. Sua poética é marcada pela criação de ambientes instalativos, com vídeos criados com computação gráfica e que proporcionam uma experiência imersiva e contemplativa. *Gravitas* está centrada no encontro entre imagem e som. A partir de uma tomada aérea de Porto Alegre em dois períodos de transição solar – o amanhecer e o entardecer –, uma projeção em uma superfície parabólica de 4,5 metros de diâmetro apresenta movimentos de subida e descida, ampliados até ultrapassarem as nuvens. O movimento da câmera é acompanhado por um toque de gongo sinfônico, que traz à obra uma simbologia íntima, de escala corporal. A ideia de gravidade, fenômeno fundamental na física, responsável pelo movimento dos astros, estrelas e, portanto, pelos ciclos de dia e noite que regulam nosso tempo, aparece como força atratora em contraponto à leveza das imagens aéreas.

EN

Bruno Borne's work usually blend different scales of perception. His poetics is characterized by the creation of installation environments with computer graphic videos that propose an immersive and contemplative experience. *Gravitas* is centered on the encounter between image and sound. From an aerial shot of Porto Alegre in two periods of solar transition—dawn and dusk—a projection on a parabolical surface of 4,5 meters of diameter shows ascent and descent movements amplified until they surpass the clouds. The camera movement is accompanied by a symphonic gong tone that brings an intimate symbology to the work of body scale. The idea of gravity, a fundamental phenomenon in physics, responsible for the movement of the stars and, therefore, for the cycles of day and night that regulate our time, emerges as an attracting force in contrast to the lightness of the aerial views.

ES

Las obras de Bruno Borne suelen mezclar diferentes escalas de percepción. Su poética está marcada por la creación de entornos de instalación, con videos creados en computación gráfica que proporcionan una experiencia inmersiva y contemplativa. *Gravitas* se centra en el encuentro entre la imagen y el sonido. A partir de una toma aérea de Porto Alegre en dos períodos de transición solar —el amanecer y el atardecer—, una proyección sobre una superficie parabólica de 4,5 metros de diámetro muestra movimientos de ascenso y descenso, amplificados hasta sobrepasar las nubes. El movimiento de la cámara se acompaña con un golpe de gong sinfónico que aporta a la obra una simbología íntima, de escala corporal. La idea de gravedad, un fenómeno elemental en la física, responsable del movimiento de los astros y estrellas, y, por lo tanto, de los ciclos del día y la noche que regulan nuestro tiempo, aparece como una fuerza de atracción en contrapunto a la ligereza de las imágenes aéreas.



## **Gravitas**

2022

Projeção de vídeo em loop, cúpula em marcenaria e metal

Looped video projection, wood and metal dome /  
Proyección de vídeo en loop, cúpula de ebanistería y metal

90 x 450 cm Ø

# CESAR & LOIS

## CESAR BAIO

JUNDIAÍ, BRASIL, 1978. VIVE E TRABALHA EM CAMPINAS, BRASIL.

JUNDIAÍ, BRAZIL, 1978. LIVES AND WORKS IN CAMPINAS, BRAZIL.

JUNDIAÍ, BRASIL, 1978. VIVE Y TRABAJA EN CAMPINAS, BRASIL.

A instalação *Mycorrhizal Insurrection* concebe uma inteligência artificial não antropocêntrica que toma decisões baseando-se na lógica do micélio, propondo reorientar as sociedades humanas e suas tecnologias em favor dos interesses e sobrevivência do ecossistema planetário. Essa utopia ecológica, marcada pela integração de inteligências pré-humanas (microrganismos) e pós-humanas (inteligência artificial), desafia poeticamente as raízes do Antropoceno e propõe uma nova consciência em resposta aos traumas causados pela espoliação global dos ecossistemas. A obra estabelece um canal de comunicação subversivo entre redes de micélio e sistemas de comunicação humanos. Uma inteligência híbrida biodigital, composta por algoritmos de inteligência artificial, micélios vivos (cogumelos) e redes digitais, desafia as raízes da colonização da natureza pela humanidade e preconiza formas de existir que integrem humanos e não humanos em redes ecossistêmicas equitativas.

## LUCY HG SOLOMON

BOSTON, ESTADOS UNIDOS, 1975. VIVE E TRABALHA EM ESCONDIDO, ESTADOS UNIDOS.

BOSTON, UNITED STATES, 1975. LIVES AND WORKS IN ESCONDIDO, UNITED STATES.

BOSTON, ESTADOS UNIDOS, 1975. VIVE Y TRABAJA EN ESCONDIDO, ESTADOS UNIDOS.

EN

The installation *Mycorrhizal Insurrection* generates a non-anthropocentric artificial intelligence that makes decisions based on the logic of mycelia, proposing to realign human societies and their technologies in favor of the interests and survival of the planetary ecosystem. This ecological utopia, marked by the integration of pre-human (microorganisms) and post-human intelligences (artificial intelligence), challenges the roots of the Anthropocene poetically and proposes a new consciousness in response to the traumas caused by the global destruction of ecosystems. The work establishes a subversive communication channel between mycelial networks and human communication systems. A hybrid bio-digital intelligence, composed of artificial intelligence algorithms, living mycelia (mushrooms), and digital networks, challenges the roots of humanity's colonization of nature and proposes ways of existing that can integrate humans and nonhumans in egalitarian networks embedded in ecosystems.

ES

La instalación *InsurreiçãO Micorrizica* concibe una inteligencia artificial no antropocéntrica que toma decisiones basadas en la lógica del micelio, proponiendo reorientar a las sociedades humanas y sus tecnologías para favorecer los intereses y la supervivencia del ecosistema planetario. Esta utopía ecológica, marcada por la integración de inteligencias prehumanas (microorganismos) y poshumanas (inteligencia artificial), desafia poéticamente las raíces del Antropoceno y propone una nueva conciencia en respuesta a los traumas causados por el expolio global de los ecosistemas. La obra establece un canal de comunicación subversivo entre redes de micelio y sistemas de comunicación humanos. Una inteligencia híbrida biodigital, compuesta por algoritmos de inteligencia artificial, micelios vivos (hongos) y redes digitales, desafia las raíces de la colonización de la naturaleza por parte de la humanidad y preconiza formas de existir que integren a humanos y no humanos en redes ecossistêmicas equitativas.



## ***Mycorrhizal Insurrection***

2022

Instalação

Installation / Instalación

210 x 120 x 20 cm

**Apoio** Support / Apoyo: BrásCril

**Cortesia dos artistas**

Courtesy of the artist / Gentileza de los artistas

# CRACA

SÃO PAULO, BRASIL, 1975. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1975. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1975. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

A instalação sonora interativa *Ouvir* simula o processo de aprendizado de uma comunidade e a criação de um léxico a partir de trocas meméticas de informações entre seus indivíduos e/ou com o público visitante. A obra é formada por quase 200 criaturas emissoras de melodias, dispostas fisicamente em uma rede que invade e se apropria do espaço arquitetônico à semelhança das raízes de uma planta, uma ramificação de veias ou mesmo uma rede neural. Esses indivíduos ouvem, aprendem e reproduzem léxicos melódicos por meio de um sistema de *machine learning* e reconhecimento de padrões criados mediante o uso de inteligência artificial. O público é convidado a intervir e colaborar com o processo de aprendizado, conversando, cantando e assobiando junto às cócleas – objetos simbólicos, suspensos no espaço, gerados a partir de modelos tridimensionais de ouvidos internos humanos. A obra acumula aprendizado ao longo do período expositivo, e o que se ouve nessa ocupação acústica é o resultado desse processo.

EN

The interactive sound installation *Ouvir* simulates the learning process of a community and the creation of a lexicon from the exchange of memetic information between individuals and/or visiting public. The work is formed by almost 200 melody-emitting creatures, physically placed in a net that invades and appropriates the architectural space, similar to the roots of a plant, the ramification of veins or even a neural network. These individuals listen, learn and reproduce the melodic lexicons through a machine learning system and pattern recognition created through the use of artificial intelligence. The public is invited to intervene and collaborate with the learning process, by talking, singing and whistling along with the cochleae—symbolic objects, suspended in space, generated from three-dimension models of human inner ears. The work will accumulate the learning throughout the two months of the exhibition and the result of this process is what will be heard in this acoustic occupation.

ES

La instalación sonora interactiva *Ouvir* simula el proceso de aprendizaje de una comunidad y la creación de un léxico a partir de intercambios miméticos de información entre sus individuos o con el público visitante. La obra está formada por casi 200 criaturas emisoras de melodías, dispuestas físicamente en una red que invade y se apropia del espacio arquitectónico a semejanza de las raíces de una planta, una ramificación de venas o incluso una red neuronal. Estos individuos escuchan, aprenden y reproducen léxicos melódicos a través de un sistema de *machine learning* y reconocimiento de modelos creados mediante el uso de inteligencia artificial. El público está invitado a intervenir y colaborar con el proceso de aprendizaje, conversando, cantando y silbando junto a las cócleas, objetos simbólicos suspendidos en el espacio generados a partir de modelos tridimensionales de oídos internos humanos. La obra acumulará, a lo largo del período de exposición, el aprendizaje correspondiente a los dos meses, y lo que se escuchará en esa ocupación acústica será el resultado de este proceso.

**Ouvir**  
2022

Instalação

Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas



# ELIAS MAROSO

SARANDI, BRASIL, 1985. VIVE E TRABALHA EM PORTO ALEGRE, BRASIL.

SARANDI, BRAZIL, 1985. LIVES AND WORKS IN PORTO ALEGRE, BRAZIL.

SARANDI, BRASIL, 1985. VIVE Y TRABAJA EN PORTO ALEGRE, BRASIL.

Por meio de fotografias de paisagem, estudos em biofísica computacional e engenhos sonoros eletromagnéticos, Elias Maroso desenvolve um processo no qual destaca fenômenos que vão além do olhar humano. *Criptocromo (A Cor Escondida)* é uma instalação sobre a visão magnética de aves migratórias presentes na cidade de Porto Alegre. Para dar título ao trabalho (título que inclui seu significado em grego), o artista escolheu o nome dado a uma proteína da constituição genética de organismos sensíveis ao magnetismo. Estudos em biologia quântica indicam que esse componente celular é encontrado na retina de alguns pássaros, aos quais confere um aguçado senso de orientação terrestre. Diante dessas evidências, é possível demonstrar que algumas espécies percebem a atividade dos polos magnéticos da Terra a partir de alterações tonais avistadas no horizonte. Propondo a criação de um horizonte perceptivo que ultrapassa a visão antropocêntrica, por meio de imagens-dispositivos, Elias Maroso busca representar a maneira como a “bússola visual” de aves migratórias percebe o geomagnetismo da paisagem local. Um som ambiente que remete ao canto dos pássaros juruviara-boreal é formado pelas vibrações eletromagnéticas geradas por circuitos aderidos à superfície dessas imagens-dispositivos. Essa espécie de aves migra à região Sul do Brasil, precisamente durante o período da 13ª Bienal do Mercosul.

EN

Through landscape photographs, computational biophysics and electromagnetic sound devices, Elias Maroso develops a process in which he highlights phenomena that go beyond the human eye. *Cryptochrome (A Cor Escondida)* is an installation about the magnetic vision of migratory birds present in the city of Porto Alegre. In order to give the work a title (a title that includes its meaning in Greek), the artist chose the name given to a protein of the genetic structure of organisms sensitive to magnetism. Studies in quantum biology indicate that this cellular component is found in the retina of some birds, providing them with a sharp sense of terrestrial orientation. Given these evidences, it is possible to demonstrate that some species can perceive the activity of the Earth's magnetic poles from tonal changes seen on the horizon. By proposing the creation of a perceptive horizon that goes beyond the anthropocentric vision, through image-devices, Elias Maroso seeks to represent the way the “visual compass” of migratory birds perceives the geomagnetism of the local landscape. An ambient sound reminiscent of the song of the juruviara-boreal birds is formed by the electromagnetic vibrations generated by circuits attached to the surface of these image-devices. This species of birds migrates to the South region of Brazil, precisely during the period of the 13th Mercosul Biennial.

ES

Por medio de fotografías de paisajes, investigaciones en biofísica computacional y dispositivos sonoros electromagnéticos, Elias Maroso desarrolla un proceso en el que destaca fenómenos que van más allá del ojo humano. *Criptocromo (A Cor Escondida)* es una instalación sobre la visión magnética de aves migratorias presentes en la ciudad de Porto Alegre. Para dar título al trabajo (título que incluye su significado en griego), el artista eligió el nombre dado a una proteína de la constitución genética de los organismos sensibles al magnetismo. Estudios en biología cuántica señalan que ese componente celular se encuentra en la retina de algunos pájaros, a los que confiere un agudo sentido de orientación terrestre. Frente a estas evidencias, es posible demostrar que algunas especies perciben la actividad de los polos magnéticos de la Tierra a partir de cambios tonales detectados en el horizonte. Proponiendo la creación de un horizonte perceptivo que trascienda la visión antropocéntrica, por medio de imágenes-dispositivos, Elias Maroso busca representar la forma en que la «brújula visual» de las aves migratorias percibe el geomagnetismo del paisaje local. Las vibraciones electromagnéticas generadas por circuitos adheridos a la superficie de esas imágenes-dispositivos forman un sonido ambiente que recuerda el canto de los pájaros vireo ojirrojo. Esta especie de aves migra a la región sur de Brasil, precisamente durante el período de la 13.ª Bienal del Mercosur.





***Criptocromo (A Cor Escondida)***

2022

Instalação

Installation / Instalación

682,5 x 157,5 cm

# ESFINCTER

## LUIS ENRIQUE ZELA-KOORT

VIRGINIA, ESTADOS UNIDOS, 1994. VIVE E TRABALHA EM LIMA, PERU.  
VIRGINIA, UNITED STATES, 1994. LIVES AND WORKS IN LIMA, PERU.  
VIRGINIA, ESTADOS UNIDOS, 1994. VIVE Y TRABAJA EN LIMA, PERÚ.

O duo Esfincter busca contribuir para a criação de novos mundos possíveis, avançando e reinventando sensibilidades pré-modernas que rejeitam os limites ficcionais da modernidade. Sua obra adota uma cosmovisão circular sobre a vida e a morte, bem como uma subjetividade permeável em que a atividade humana é simplesmente mais um devir. Com *Órgano primo: condensador de cuerpos*, uma máquina-órgão interativa, os artistas visam criar rituais contemporâneos que atualizem a circularidade das cosmovisões pré-modernas. A instalação, que lembra um esfíncter digestivo, coleta composto orgânico e destila a putrefação em sopa primordial – o líquido hipotético onde a vida surgiu pela primeira vez –, adaptando, em uma configuração escultural e automatizada, o experimento de Miller-Urey que abriu as portas para a crença de que a matéria precursora da vida poderia ter se formado espontaneamente. A obra é um ritual de construção de pontes epistêmicas, um convite aos espectadores a desfazerem as fronteiras entre o eu e o mundo.

## GENIETTA VARSÍ

LIMA, PERU, 1991. VIVE E TRABALHA ENTRE HELSINKI, FINLÂNDIA, E SÃO PAULO, BRASIL.  
LIMA, PERU, 1991. LIVES AND WORKS BETWEEN HELSINKI, FINLAND AND SÃO PAULO, BRAZIL.  
LIMA, PERÚ, 1991. VIVE Y TRABAJA ENTRE HELSINKI, FINLANDIA, Y SÃO PAULO, BRASIL.

EN

The Duo Esfincter seeks to contribute to the creation of new possible worlds, by advancing and reinventing pre-modern sensitivities that reject the fictional limits of modernity. Their work adopts a circular cosmivision on life and death, as well as a permeable subjectivity in which human activity is simply another becoming. With *Órgano primo: condensador de cuerpos*, an interactive organ-machine, the artists intend to create contemporary rituals that update the circularity of pre-modern visions. The installation, which resembles a digestive sphincter, collects organic compound and distills the putrefaction in primordial soup—the hypothetical liquid where life first appeared—, adapting, in an sculptural and automatized configuration, Miley-Urey's experiment that opened the door to the belief that the precursor matter of life could have been formed spontaneously. The work is a ritual of epistemic bridge-building, an invitation to spectators to blur the boundaries between self and the world.

ES

El dúo Esfincter busca contribuir a la creación de nuevos mundos posibles, avanzando y reinventando sensibilidades premodernas que rechazan los límites ficticios de la modernidad. Su obra adopta una cosmovisión circular sobre la vida y la muerte, así como una subjetividad permeable en la que la actividad humana es simplemente otro devenir. Con *Órgano primo: condensador de cuerpos*, una máquina-órgano interactiva, los artistas apuntan a crear rituales contemporáneos que actualicen la circularidad de las cosmovisiones premodernas. La instalación, que recuerda a un esfíncter digestivo, recoge compuesto orgánico y destila la putrefacción en caldo primigenio —el líquido hipotético donde surgió la vida por primera vez—, adaptando en una configuración escultural y automatizada el experimento de Miller y Urey que abrió las puertas a la creencia de que la materia precursora de la vida podría haberse formado espontáneamente. La obra es un ritual de construcción de puentes epistémicos, una invitación a los espectadores a romper los límites entre el yo y el mundo.



*Órgano primo: condensador de cuerpos*  
2022

Instalação  
Installation / Instalación  
800 x 800 x 350 cm

# ESTELA SOKOL

SÃO PAULO, BRASIL, 1979. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1979. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1979. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

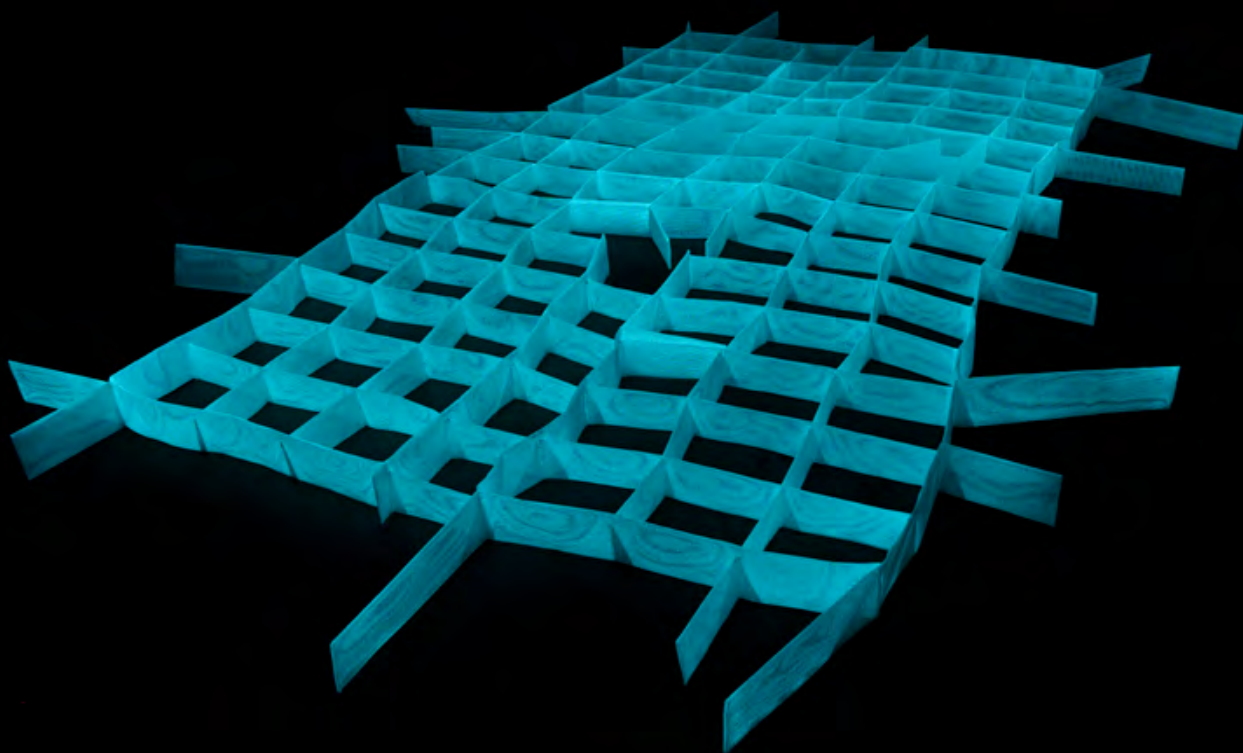
A artista apresenta duas instalações que interagem com as variações de luminosidade do ambiente. Feitas com tecido tingido com pigmento fotoluminoso, as esculturas mudam de cor conforme a variação da luz do entorno, desvelando novas cores e tons em um jogo de luz e sombra. O efeito fotoluminescente do tecido se dá pela captação da luz natural e/ou artificial e torna-se aparente em ambientes com baixa luminosidade, quando os fótons, já carregados, passam a emitir luz. *Terceiro-ato* e *Pra quando o trem passar (trenzinho)* propõem, assim, um diálogo com as entradas de luz do prédio onde estão instaladas. Enquanto a primeira obra se transforma ao longo do dia, a segunda requisita a intervenção dos mediadores para ativá-la manipulando a cortina que bloqueia a única entrada de luz na sala.

EN

The artist shows two installations that interact with ambient light variations. The sculptures, made with fabric dyed with photoluminescent pigment, change colors according to the changes of the surrounding light, revealing new colors and tones in a game of light and shadows. The photoluminescent effect of the fabric occurs by capturing natural and/or artificial light and becomes apparent in low-light environments, when the already charged photons start emitting light. Therefore, the installations *Terceiro-ato* e *Pra quando o trem passar (trenzinho)* propose a dialog with the building's light entries. While the first work changes throughout the day, the second requires the intervention of the mediators to activate it by manipulating the curtain that blocks the only entrance of light in the room.

ES

La artista presenta dos instalaciones que interactúan con las variaciones de luminosidad del ambiente. Elaboradas con tela teñida con pigmento fotoluminiscente, las esculturas cambian de color según la variación de luz del entorno, revelando nuevos colores y tonos en un juego de luces y sombras. El efecto fotoluminiscente de la tela se produce por la captación de luz natural o artificial y se vuelve evidente en ambientes con poca luz, cuando los fotones, ya cargados, comienzan a emitir luz. *Terceiro-ato* y *Pra quando o trem passar (trenzinho)* proponen, así, un diálogo con las entradas de luz del edificio donde están instaladas. Mientras que la primera obra se transforma a lo largo del día, la segunda requiere la participación de los mediadores para activarla manipulando la cortina que bloquea la única entrada de luz en la sala.



### *Terceiro-ato*

2022

Talagarça de algodão tingida com  
pigmento fotoluminescente

Mesh canvas dyed with photoluminescent pigment / Lienzo de algodón  
teñido con pigmento fotoluminiscente

265 x 360 x 11 cm

**Apoio** Support / Apoyo: Luminstant

# FERNANDO SICCO

MONTEVIDÉU, URUGUAI, 1961. VIVE E TRABALHA EM MONTEVIDÉU, URUGUAI.

MONTEVIDEO, URUGUAY, 1961. WORKS AND LIVES IN MONTEVIDEO, URUGUAY.

MONTEVIDEO, URUGUAY, 1961. VIVE Y TRABAJA EN MONTEVIDEO, URUGUAY.

Como podemos nos posicionar contra as afirmações e opiniões que circulam na Internet a respeito dos direitos? O que acontece quando a enunciação de direitos para uma alteridade genérica não é filtrada pela empatia, razão ou ética? O projeto *D.U.D.O. Declaración Universal de Derechos de Otros, Otros, Otros* é uma investigação sobre a impostura subjetiva em que se sustenta todo discurso que atribui direitos, em uma tentativa sempre fracassada de gerir a diversidade e o conflito humanos. A videoinstalação de Fernando Sicco apresenta mais de 80 avatares animados, criados por apropriação artística de um aplicativo para fins educacionais. Esses avatares reproduzem mais de 600 frases retiradas do Google que concedem garantias à terceira pessoa do plural como sujeito omitido: “têm direito”. A obra propõe aos visitantes uma experiência que pode ser perturbadora, engraçada ou angustiante, obrigando-nos a refletir sobre como nos inserimos no discurso coletivo, ora como enunciadores ativos, ora como sujeitos passivos enunciados por outros, em meio a narrativas e territórios pouco claros, diante de tudo o que os avatares nos devolvem como espelho. *D.U.D.O.* envolve o espectador com a relatividade da informação em abundância e os riscos de elevar a opinião à categoria de principal reguladora da convivência.

EN

How can we take a stand against statements and opinions circulating on the Internet regarding rights? What happens when the enunciation of rights for a generic otherness is not filtered by empathy, reason or ethics? The *D.U.D.O. project Declaración Universal de Derechos de Otros, Otros, Otros* is an investigation on the subjective imposture in which all discourse that attributes rights is sustained, in an attempt, always failed, to manage diversity and human conflicts. The video installation by Fernando Sicco presents more than 80 animated avatars, created by artistic appropriation of an app for educational purpose. These avatars reproduce more than 600 phrases taken from Google that grant guarantees to the third person plural as an omitted subject: “have the right”. The work proposes an experience to viewers that can be disturbing, funny or distressing, making us reflect on how we insert ourselves in the collective discourse as active enunciators or passive subjects enunciated by others, amidst unclear narratives and territories, considering all that the avatars mirror back to us. *D.U.D.O.* involves the spectator with the relativity of abundant information and the risks of turning an opinion into the main regulator of coexistence.

ES

¿Cómo podemos posicionarnos frente a las afirmaciones y opiniones que circulan en Internet con respecto a los derechos? ¿Qué ocurre cuando la enunciación de derechos para una alteridad genérica no es filtrada por la empatía, la razón o la ética? El *Proyecto D.U.D.O., Declaración Universal de los Derechos de Otros, Otros, Otros*, es una investigación sobre la impostura subjetiva en la que se sustenta todo discurso que atribuye derechos, en un intento siempre fallido de gerenciar la diversidad y el conflicto humanos. La videoinstalación de Fernando Sicco presenta más de 80 avatares animados, creados por apropiación artística de una aplicación para fines educativos. Estos avatares reproducen más de 600 frases extraídas de Google y que otorgan garantías a la tercera persona del plural como sujeto omitido: «tienen derecho». La obra propone a los visitantes una experiencia que puede resultar perturbadora, divertida o angustiante, obligándonos a reflexionar sobre cómo nos insertamos en el discurso colectivo, ya sea como enunciadores activos o como sujetos pasivos enunciados por otros, en medio de narrativas y territorios poco claros, frente a todo lo que los avatares nos devuelven como espejo. *D.U.D.O.* envuelve al espectador con la realidad de la información en abundancia y los riesgos de elevar la opinión a la categoría de principal reguladora de la convivencia.



***D.U.D.O Declaración  
Universal de Derechos  
de Otros, Otros, Otros  
2022***

Instalação de vídeo em três canais não sincronizados, em loop

Looped video installation on three unsynchronized channels / Instalación de vídeo en tres canales no sincronizados, en loop

Frases obtidas na internet com a busca "têm direito" entre 2021 e 2022, faladas por avatares configurados usando VOKI ©, um aplicativo de uso não comercial de propriedade da Oddcast Inc.

Phrases obtained from the internet with the search "has the right to", between 2021 and 2022, spoken by avatars configured with VOKI ©, a non-commercial app owned by Oddcast Inc. / Frases extraídas de internet mediante búsqueda con las palabras "tienen derecho" entre 2021 y 2022, pronunciadas por avatares configurados con VOKI ©, una aplicación de uso no comercial de propiedad de Oddcast Inc.

# FRANCO CALLEGARI

ROSÁRIO, ARGENTINA, 1996. VIVE E TRABALHA EM ROSÁRIO, ARGENTINA.

ROSARIO, ARGENTINA, 1996. LIVES AND WORKS IN ROSARIO, ARGENTINA.

ROSARIO, ARGENTINA, 1996. VIVE Y TRABAJA EN ROSARIO, ARGENTINA.

O artista propõe uma instalação *site-specific* com formigas carpinteiras, espécie cujo sistema de organização e comunicação, altamente complexo, lhe permite percorrer milhares de quilômetros e superar todo tipo de obstáculos em busca de condições adequadas para construir seu ninho e copular. A obra *Manifestación* surge de uma experiência onírica ocorrida durante o confinamento da pandemia na qual as formigas eram as mensageiras do mundo exterior. Na instalação, uma colônia de formigas se espalha pelo espaço expositivo. Traçando um paralelo com o cenário pandêmico, as formigas nos demonstram, com sua incansável marcha, que é possível superar qualquer adversidade e chegar aos lugares mais inusitados, inclusive o inconsciente.

EN

The artist is showing a *site-specific* installation with carpenter ants, a species whose organization and communication system is highly complex, allowing them to travel thousands of kilometers and overcome all kinds of obstacles in search of appropriate conditions to build their nest and copulate. The work *Manifestación* arises from an oneiric experience during the pandemic confinement in which the ants were the messengers of the outside world. In the installation, a colony of ants spread throughout the exhibition space. Drawing a parallel with the pandemic scenario, the ants demonstrated with their tireless march that it is possible to overcome any adversities and reach the most uncommon places, including the unconscious.

ES

El artista propone una instalación *site-specific* con hormigas carpinteras, una especie cuyo sistema de organización y comunicación, altamente complejo, le permite recorrer miles de kilómetros y superar todo tipo de obstáculos en busca de condiciones adecuadas para construir su nido y aparearse. La obra *Manifestación* surge de una experiencia onírica ocurrida durante el confinamiento de la pandemia en la que las hormigas eran las mensajeras del mundo exterior. En la instalación, una colonia de hormigas se extiende por los espacios expositivos. Trazando un paralelismo con el escenario pandémico, las hormigas nos demuestran, con su incansable marcha, que es posible superar cualquier adversidad y llegar a los lugares más insólitos, incluso el inconsciente.





## **Manifestación**

2022

Modelagem e impressão 3D em resina e pintura

Modeling and 3D printing in resin and painting

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

**Esta obra foi realizada com o apoio do Tecnopuc Fablab**

*This work was made with the support of Tecnopuc Fablab / Esta obra se realizó gracias al apoyo de Tecnopuc Fablab*

# GABRIELA MUREB

NITERÓI, BRASIL, 1985. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

NITERÓI, BRAZIL, 1985. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

NITERÓI, BRASIL, 1985. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

A obra *Sem título (trabalho)*, de Gabriela Mureb, coloca em evidência a relação entre humano e máquina. A artista apresenta uma máquina em funcionamento contínuo, cuja ação é a permanente manipulação de uma massa viscosa feita de melado de cana de açúcar. A obra parte da observação de máquinas utilizadas industrialmente para automatizar o processo de “puxar” bala, como é chamado o ato artesanal de esticar e dobrar repetidamente a massa de açúcar sobre si mesma, até que ela endureça e atinja o ponto de corte. Se em processos fabris essas máquinas funcionam por períodos curtos, já que rapidamente a massa cristaliza, em *Sem Título (trabalho)* a máquina apenas trabalha, sem pausas. A massa, colocada diariamente na máquina, é preparada manualmente, reforçando a presença da força de trabalho humana que é necessária para que o ato maquinico se sustente. Através de sua produção, Mureb nos coloca diante do contraste entre a força mecânica da máquina e a viscosidade do material, entre a disparidade das horas de trabalho homem-máquina e a fragilidade da massa manipulada, que nunca cristaliza, um gesto escultórico que não se conclui.

EN

The work *Sem título (trabalho)*, by Gabriela Mureb, highlights the relation between human being and machine. The artist presents a machine in continuous operation whose action consists in the permanent manipulation of a viscous dough made out from sugar cane syrup. The work was based on the observation of industrial machines used to automatize the process of “pulling” a candy, the artisanal act of stretching and folding the sugar dough repeatedly over itself until it hardens and reaches the cutting point. If in factory processes these machines work for short periods since the dough crystallizes very fast, in *Sem Título (trabalho)*, the machine works non-stop. The dough, put daily into the machine, is prepared manually, reinforcing the presence of human labor that is necessary for the machine operation to go on. Through this work, Mureb shows us the contrast between the mechanical force and the viscosity of the material, between the disparity of the man-machine working hours and the fragility of the manipulated dough, which never crystallizes, an uncompleted sculptural gesture.

ES

La obra *Sem título (trabalho)*, de Gabriela Mureb pone en evidencia la relación entre humano y máquina. La artista presenta una máquina en funcionamiento continuo cuya acción consiste en la permanente manipulación de una masa pegajosa elaborada a partir de la melaza de caña de azúcar. La obra parte de la observación de las máquinas utilizadas industrialmente para automatizar el proceso de *puxar bala* (estirar caramelo), como se denomina en portugués al acto artesanal de estirar y doblar repetidamente la masa de azúcar sobre sí misma hasta que se endurezca y alcance el punto de corte. Si en los procesos industriales esas máquinas funcionan durante períodos cortos, ya que la masa cristaliza rápidamente, en *Sem Título (trabalho)*, la máquina solo trabaja, sin pausas. La masa, colocada a diario en la máquina, se prepara manualmente, lo que refuerza la presencia de la fuerza de trabajo humana que es necesaria para que el acto maquinico se sostenga. Por medio de su producción, Mureb nos sitúa frente al contraste entre la fuerza mecánica de la máquina y la viscosidad del material, entre la disparidad de las horas de trabajo hombre-máquina y la fragilidad de la masa manipulada, que nunca cristaliza, un gesto escultórico que no se concluye.



### ***Sem título (trabalho)***

2022

ferro, motor elétrico trifásico de 1,5 cv, caixa de redução, inversor de frequência, polias, mancais, correia, corrente, fogão, melado de cana de açúcar, trabalho

Iron, three-phase electric motor 1.5 hp, reduction box, frequency inverter, pulleys, bearings, belt, chain, stove, sugar cane molasses, work / Hierro, motor eléctrico trifásico de 1,5 CV, caja reductora, convertidor de frecuencia, poleas, rodamientos, correa, cadena, cocina, melaza de caña de azúcar, trabajo

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas





# GUTO NÓBREGA

CABO FRIO, BRASIL, 1965. VIVE E TRABALHA EM NITERÓI, BRASIL.

CABO FRIO, BRAZIL, 1965. LIVES AND WORKS IN NITERÓI, BRAZIL.

CABO FRIO, BRASIL, 1965. VIVE Y TRABAJA EN NITERÓI, BRASIL.

A relação entre arte, ciência e tecnologia está na base da produção de Guto Nóbrega. A obra *Natureza Híbrida* resulta do acoplamento entre organismos naturais e artificiais, mais especificamente, uma planta submersa em um aquário e um dispositivo mecatrônico, sonoro e luminoso. O artista busca desenvolver possibilidades de conexões entre sistemas vegetais e tecnológicos, gerando experiências sensíveis, imersivas e especulativas sobre a existência em diálogo com a natureza e sua organicidade. O resultado é uma instalação híbrida, inspirada na combinação de formas e luzes de criaturas abissais, que reflete o diálogo e a relação entre as diferentes linguagens mescladas.

EN

The relation between art, science and technology is the base of Guto Nóbrega's production. The work *Natureza Híbrida* results from the coupling of natural and artificial organisms, more specifically, a submersed plant in an aquarium and a mechatronic, sound and light device. The artist seeks to develop possibilities of connections between plants and technological systems, generating sensitive, immersive and speculative experiences on existence in dialog with nature and its organicity. The result is a hybrid installation, inspired on the combination of shapes and lights of abyssal creatures, which reflects the dialog and relationship between the different blended languages.

ES

La relación ente arte, ciencia y tecnología constituyen la base de la producción de Guto Nóbrega. La obra *Natureza Híbrida* es resultado del acoplamiento entre organismos naturales y artificiales, más concretamente, entre una planta sumergida en una pecera y un dispositivo mecatrónico, sonoro y luminoso. El artista busca desarrollar posibilidades de conexiones entre sistemas vegetales y tecnológicos, generando experiencias sensibles, imersivas y especulativas sobre la existencia en diálogo con la naturaleza y su organicidad. El resultado es una instalación híbrida, inspirada en la combinación de formas y luces de seres abisales, que refleja el diálogo y la relación entre los diferentes lenguajes fusionados.

## *Natureza Híbrida*

2022

Instalação

Installation / Instalación

180 x 120 x 40 cm

**Modelagem** Modeling / Modelado:  
Thiers Freire da Nóbrega

**Programação robótica** Robotic programming / Programación robótica:  
Pedro Santos e and / y João Vitor Coelho

**Apoio** Support / Apoyo:  
NANO - Núcleo de Arte e Novos Organismos / EBA/  
UFRJ e and / y Conselho Nacional de Desenvolvimento  
Científico e Tecnológico (CNPq)



# IVÁN CÁCERES

LA PAZ, BOLÍVIA, 1976. VIVE E TRABALHA ENTRE LA PAZ E EL ALTO, BOLÍVIA.

LA PAZ, BOLIVIA, 1976. LIVES AND WORKS IN LA PAZ AND EL ALTO, BOLIVIA.

LA PAZ, BOLIVIA, 1976. VIVE Y TRABAJA ENTRE LA PAZ Y EL ALTO, BOLIVIA.

A obra de Iván Cáceres incorpora elementos da cultura andina para criar uma instalação sonora interativa. O artista cria uma máquina, um objeto híbrido que convida os visitantes a assistirem, escutarem e explorarem uma codificação de linguagens perdidas através da energia transmitida pelas rendas têxteis que compõem a obra e o próprio corpo. O trabalho parte do *chakana* – figura geométrica que é um dos símbolos mais importantes dessa cultura, utilizada como ordenadora de conceitos matemáticos, religiosos, filosóficos e sociais das 36 nações reconhecidas na Bolívia e dos povos indígenas da América Latina – juntamente com o *pututu*, um instrumento de vento. A instalação propõe uma zona de transição entre o real e o onírico, um portal de acesso ao mundo dos sonhos e ao laborioso ofício de construir sua topologia, que o artista vem mapeando com minuciosos desenhos ao longo dos anos, registros de deambulações por um universo onírico que ele busca localizar e compreender.

EN

Iván Cáceres' work incorporates elements of Andean culture to produce an interactive sound installation. The artist creates a machine, a hybrid object that invites visitors to watch, listen and explore a codification of lost languages through the energy transmitted by the textile laces that compose the work and the body itself. The installation is based on the *chakana*—a geometric figure that is one of the most important symbols in this culture, used as an organizer of mathematical, religious, philosophical and social concepts of the 36 recognized nations in Bolivia and the Indigenous people of Latin America—together with the *pututu*, a wind instrument. The installation proposes a transition zone between the real and the oneiric, a gateway to the world of dreams and the laborious work of building its topography, which the artist has been mapping over the years with meticulous drawings, records of wanderings through an oneiric universe that he endeavors to locate and understand.

ES

La obra de Iván Cáceres incorpora elementos de la cultura andina para crear una instalación sonora interactiva. El artista crea una máquina, un objeto híbrido que invita a los visitantes a ver, escuchar y explorar una codificación de lenguajes perdidos a través de la energía transmitida por los encajes que componen la obra y el propio cuerpo. El trabajo parte de la *chakana*, una figura geométrica que es uno de los símbolos más importantes de esta cultura, utilizada como ordenadora de conceptos matemáticos, religiosos, filosóficos y sociales de las 36 naciones reconocidas en Bolivia y de los pueblos indígenas de América Latina, y del *pututu*, un instrumento de viento. La instalación propone una zona de transición entre lo real y lo onírico, una puerta de entrada al mundo de los sueños y al laborioso oficio de construir su topología, que el artista ha ido cartografiando con minuciosos dibujos a lo largo de los años, registros de andanzas por un universo onírico que busca localizar y comprender.





***Pututu “La llamada del cuerno” La Conciencia  
de la arquitectura en el sueño es una  
máquina de cultivo de rostros  
2022***

Instalação interativa sonora  
Interactive sound installation / Instalación interactiva sonora

Dimensões variadas  
Different sizes / Dimensiones variadas

# LEANDRA ESPÍRITO SANTO

VOLTA REDONDA, BRASIL, 1983. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

VOLTA REDONDA, BRAZIL, 1983. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

VOLTA REDONDA, BRASIL, 1983. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Em sua prática, Leandra Espírito Santo vem abordando o tema da relação entre corpo e tecnologia e a fragmentação da experiência do corpo em ambientes virtuais. Nesta obra, espécie de linha de montagem proposta pela artista, é como se vissemos um estranho rebobinar, fazendo com que partes decepadas se reconectem, em uma metafísica canhestra, a uma forma primordial. São moldes de corpos de matrizes diversas que correm em trilhos frágeis na direção da unificação, talvez ironicamente renascentista, por meio da visão monocular de uma câmera que, por breves instantes, faz das partes seccionadas um todo, fugazmente uno, visível em uma televisão anacrônica. Um ser que, então, se despedaça, levando a outra perspectiva: a da fragmentação. Em dimensões de transe xamânico ou com o uso de aditivos alucinógenos, é possível perceber que o corpo uno é apenas uma das configurações que o nosso cérebro constrói de nós mesmos. De certa forma, *Re-member* é a lembrança desse corpo que se unifica por desígnio de uma vontade misteriosa para si mesmo.

EN

The artist addresses the relationship between body and technology and the fragmentation of body experiences in virtual environments. In this work, as in an assembly line, it is as if we saw a strange rewind, causing severed parts to reconnect to a primordial form in clumsy metaphysics. Body molds of different matrices run on fragile tracks towards unification, perhaps ironically renaissance, through the monocular vision of a camera. The equipment merges the sectioned parts for a brief moment—a fleeting unity on an anachronistic TV set. A being breaking apart leads to another perspective: fragmentation. In shamanic trance dimensions or using hallucinogenic additives, it is perceptible that an integral body is just one of the sets our brain makes of ourselves. Somehow, *Re-member* is a recollection of a body unified by a mysterious will.

ES

En su práctica, Leandra Espírito Santo viene abordando el tema de la relación entre el cuerpo y la tecnología y la fragmentación de la experiencia del cuerpo en ambientes virtuales. En esta obra, una especie de cadena de montaje propuesta por la artista, es como si viviéramos un extraño rebobinar, que hace que las partes mutiladas se vuelvan a conectar, en una metafísica torpe, a una forma instintiva. Son moldes de cuerpos de matrizes diversas que corren sobre frágiles rieles hacia la unificación, tal vez irónicamente renascentista, por medio de la visión monocular de una cámara que, durante breves instantes, hace de las partes seccionadas un todo, fugazmente uno, visible en un televisor anacrónico. Un ser que, entonces, se despedaza, llevando a otra perspectiva: la de la fragmentación. En dimensiones de trance chamánico o haciendo uso de aditivos alucinógenos, es posible percibir que el cuerpo único es solo una de las configuraciones que nuestro cerebro construye de nosotros mismos. De alguna manera, *Re-member* es el recuerdo de ese cuerpo que se unifica por designio de una misteriosa voluntad para sí mismo.



## ***Re-member***

2022

Instalação

Installation / Instalación

170 x 500 x 500 cm

**Projeto 3D** 3D project / Proyecto 3D: Francisco Soares e and / y Leandra Espírito Santo

**Moldagem e Peças de fibra** Molding and Fiber Parts / Moldeado y piezas de fibra: Ludoviko Bütcher, Edna Lucas dos Santos e and / y Leandra Espírito Santo

**Técnico multimídias** Multimedia Técnica / Técnico multimedia: Klau'S Kellermann

**Programação** Programming / Programación: Marcus Garcia





# NATI CANTO

SÃO PAULO, BRASIL, 1982. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1982. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1982. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Nati Canto trabalha com materiais diversos, desde a combinação de equipamentos digitais e analógicos, até conhecimentos ancestrais e tecnologias de ponta para explorar como as imagens assumem diferentes significados dependendo dos contextos sociais, históricos e geográficos que as moldam. Sua prática artística mais recente concentra-se na interseção da sua formação em Gastronomia, sua experiência em artes visuais e seus estudos em biomateriais para criar um novo corpo de trabalho que não seja excessivamente agressivo para o meio ambiente. A obra *Lalangue, Tropeços e Urucum* consiste em um manto de gelatina de urucum e pães de massa morta. *Lalangue* é uma onomatopeia para designar o que ainda não conseguimos falar. Representa o balbucio, a palavra que ainda não foi processada, que sai tropeçada, como gosma.

EN

Nati Canto works with diverse materials, combining digital and analog equipment with ancestral knowledge and innovative technologies. She explores how images take on different meanings depending on social, historical and geographic contexts. Canto's work focuses on the intersection of her gastronomy and arts background and her studies of biomaterials to create a body of work not overly aggressive to the environment. *Lalangue, Tropeços e Urucum* consists of an annatto gelatin mantle and dough bread. *Lalangue* is an onomatopoeia meaning what we are not yet able to speak. It represents the babble, the word not processed yet, that stumbles out like a goo.

ES

Nati Canto trabaja con materiales diversos, desde la combinación de equipos digitales y analógicos, hasta conocimientos ancestrales y tecnologías de punta para explorar cómo las imágenes asumen diferentes significados en función de los contextos sociales, históricos y geográficos que las moldan. Su práctica artística más reciente se centra en la intersección de su formación en gastronomía, su experiencia en artes visuales y sus estudios en biomateriales para crear un nuevo cuerpo de trabajo que no resulte excesivamente agresivo para el medio ambiente. La obra *Lalangue, Tropeços e Urucum* consiste en un manto de gelatina de achiote y panes de masa muerta. *Lalangue* es una onomatopeya para designar lo que aun no logramos expresar. Representa el balbuceo, la palabra que todavía no fue procesada, que sale a tropezones, como una sustancia pegajosa.



***Lalangue, tropeços e urucum***  
2022

Instalação

Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas

*Esta obra foi realizada com o apoio do Tecnopuc e da Escola de Ciências da Saúde e da Vida da PUCRS*  
*This work was made with the support of Tecnopuc and the Escola de Ciências da Saúde e da Vida (School of Health and Life Sciences) of PUCRS / Esta obra se realizó gracias al apoyo de Tecnopuc y de la Escuela de Medicina de la PUCRS*

# NÍDIA ARANHA

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1992. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1992. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1992. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

A prática artística de Nídia Aranha passa pela construção de narrativas visuais subversivas, compostas por elementos ficcionais e documentais, que tangenciam relações de desobediência de gênero. Sua produção se materializa em diferentes suportes, como dispositivos de laboratório, próteses e instrumentais cirúrgicos, além de práticas de biohacking, tendo a performatividade e seus registros – pintura, fotografia, manipulação digital e videografia – como afirmação de metodologias científicas experimentais. Em *Ordenha 002*, a artista explora as possibilidades reais e simbólicas de um corpo trans produzir leite por meio de uma dieta hormonal, utilizando-se da tecnologia para tensionar os papéis de gênero. A obra cria um paralelo entre a exploração das vacas leiteiras pela bovinocultura e a do corpo feminino entendido como pertencente a essa mesma cadeia extrativista.

EN

Nídia Aranha's artistic practice involves the construction of subversive visual narratives composed of fictional and documentary elements, approaching gender disobedience relations. She develops works in different supports, such as laboratory devices, prostheses, surgical instruments and biohacking practices. Performances and their records—painting, photography, digital manipulation and videography—work as an affirmation of experimental scientific methodologies. In *Ordenha 002*, the artist explores real and symbolic possibilities of a trans body that produces milk through a hormonal diet and uses technology to stress gender roles. The work creates a parallel between the exploitation of dairy cows by cattle farming and that of the female body understood as part of the same extractive chain.

ES

La práctica artística de Nídia Aranha pasa por la construcción de narrativas visuales subversivas, compuestas de elementos ficticios y documentales, que rozan las relaciones de desobediencia de género. Su producción se materializa en diferentes soportes, como dispositivos de laboratorio, prótesis e instrumentales quirúrgicos, además de prácticas de *biohacking*, con la performatividad y sus registros —pintura, fotografía, manipulación digital y videografía— como afirmación de metodologías científicas experimentales. En *Ordenha 002*, la artista explora las posibilidades reales y simbólicas de que un cuerpo trans pueda producir leche mediante una dieta hormonal, valiéndose de la tecnología para tensionar los roles de género. La obra crea un paralelismo entre la explotación de las vacas lecheras, dentro del manejo y cría de ganado bovino, y la del cuerpo femenino entendido como parte de esa misma cadena de extracción de recursos.

## Cápsula de leite

2020

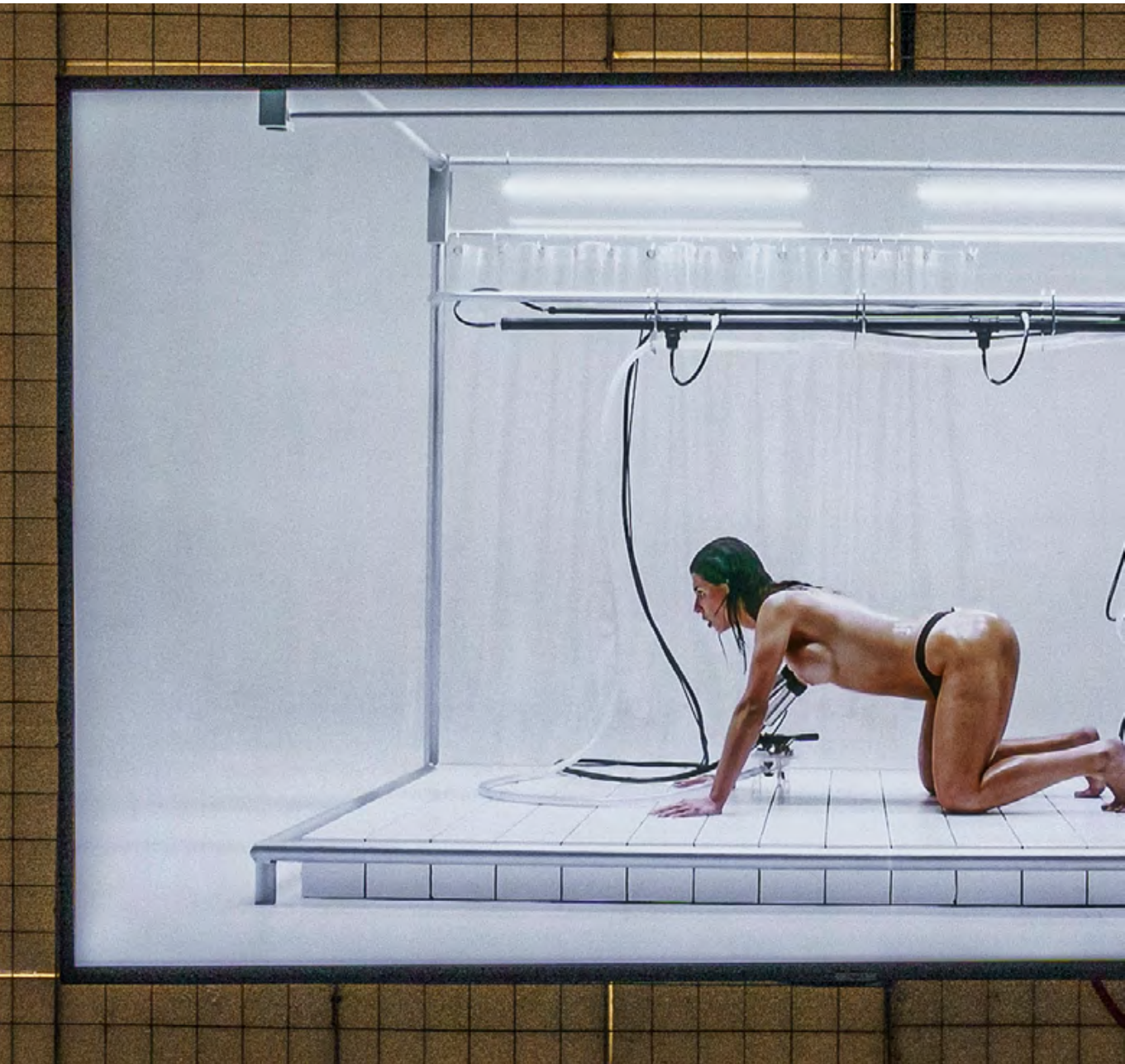
Leite de travesti, vidro e aço inox

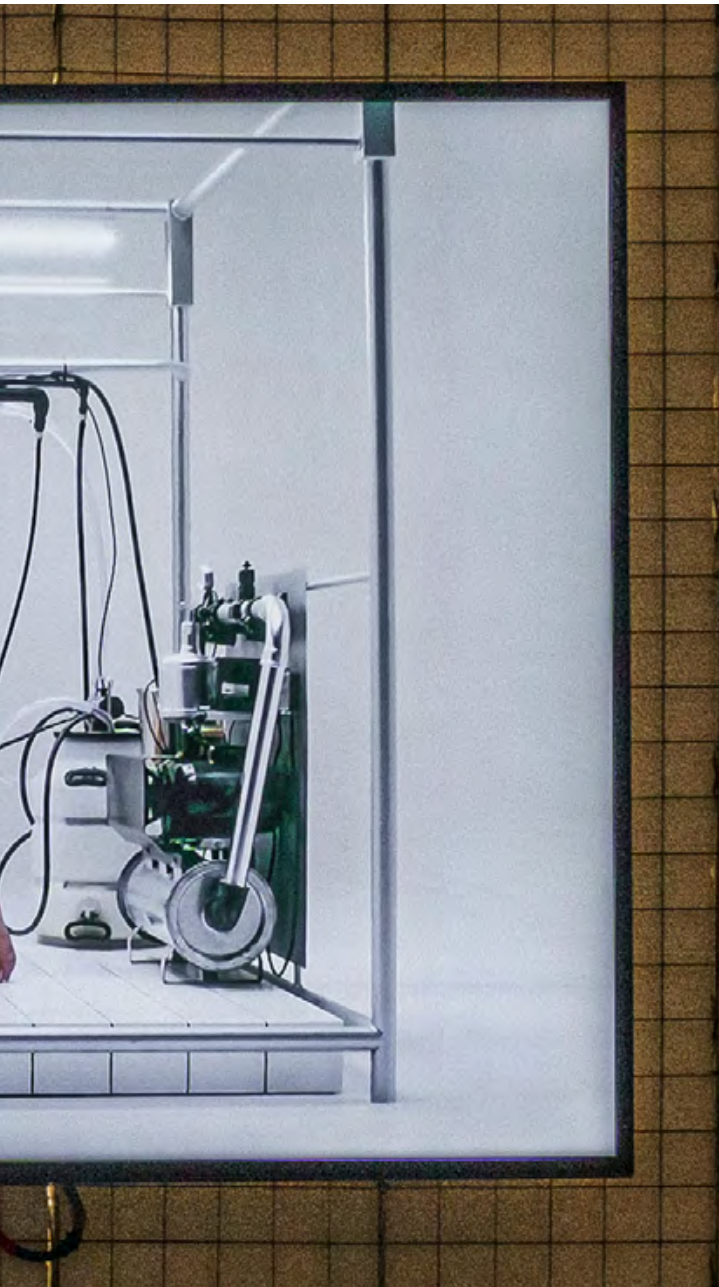
Cross-dresser milk, glass and stainless steel /  
Leche de travesti, vidrio y acero inoxidable

20 x 4 cm Ø / 35ml









***Ordenha 002***

2022

Ação, performance, vídeo, 2'40"

Action, performance, video, 2'40" / Acción, performance, video (2'40")

# PEDRO CARNEIRO

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1988. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1988. VIVE Y TRABAJA EN RÍO DE JANEIRO, BRASIL.

A imagem das carrancas, construída ao longo dos séculos, ficou fixada na memória de Pedro Carneiro. Elas emergiram das recordações da primeira carranca de que o artista tem lembrança, vista na casa do seu pai junto com o sal refinado que sua avó lhe ensinou a usar para limpar o corpo. O artista reflete sobre os ensinamentos ancestrais que atravessam o tempo e o espaço e habitam um espaço em transe, trazendo proteção. As 30 carrancas que compõem a instalação remetem aos 30 escravizados que se rebelaram em 15 de maio de 1833 na região de Carrancas, em Minas Gerais. A obra de Carneiro é uma ode ao movimento negro e à luta por liberdade-trabalho não é apenas uma releitura de esculturas populares, mas também memória e símbolo de luta.

EN

The ancient images of *carrancas* figureheads have been in Pedro Carneiro's memory since childhood. They emerge from the first *carranca* he ever saw in his father's house, along with the refined salt his grandmother taught him to use for cleaning his body. The artist reflects on ancestral learnings that cross time and space to inhabit a trance space and bring protection. The installation's 30 *carrancas* refer to 30 enslaved people who rebelled on May 15, 1833, in the region of Carrancas, Minas Gerais. Carneiro's work is an ode to the Black movement and the fight for freedom. The work is not just a reinterpretation of popular sculptures but also a memory and symbol of struggle.

ES

La imagen de los mascarones, construida a lo largo de los siglos, quedó grabada en la memoria de Pedro Carneiro. Surgieron de los recuerdos del primer mascarón de que el artista tiene recuerdos, visto en la casa de su padre junto a la sal refinada que su abuela le enseñó a usar para limpiar el cuerpo. El artista reflexiona sobre las enseñanzas ancestrales que atraviesan el tiempo y el espacio y habitan un espacio en trance, brindando protección. Los 30 mascarones que componen la instalación hacen referencia a los 30 esclavos que se rebelaron el 15 de mayo de 1833 en la región de Carrancas, localidad del estado brasileño de Minas Gerais. La obra de Carneiro es una oda al movimiento negro y a la lucha por la libertad. El trabajo no es solo una relectura de esculturas populares, sino también una forma de memoria y un símbolo de lucha.



***Experiência carranca 7 - 111***

2022

Esculturas de carranca em gesso e sal refinado

Carranca sculptures in plaster and refined salt / Esculturas de mascarones de yeso y sal refinada

21 x 790 x 650 cm

# PIERRE FONSECA

ARAQUAÍ, BRASIL, 1981. VIVE E TRABALHA EM BELO HORIZONTE, BRASIL.

ARAQUAÍ, BRAZIL, 1981. LIVES AND WORKS IN BELO HORIZONTE, BRAZIL.

ARAQUAÍ, BRASIL, 1981. VIVE Y TRABAJA EN BELO HORIZONTE, BRASIL.

A obra *Brincando com Fogo* parte do mito de Prometeu, que rouba o fogo dos deuses e o presenteia à humanidade. Por meio de uma investigação científica cujo objetivo é ensinar o domínio do fogo a uma inteligência artificial, Pierre Fonseca reflete sobre o entendimento ancestral do fogo e sua relação com a chama divina que ilumina a consciência dos seres humanos. Como um laboratório alquímico, a obra busca indagar sobre a ação do fogo no desenvolvimento da consciência humana, ao mesmo tempo em que resgata conhecimentos técnicos ancestrais de povos indígenas para ensiná-los a um algoritmo trabalho suscita reflexões sobre a inteligência artificial, que vem abrindo um novo ramo evolutivo inimaginável para a espécie humana, e também sobre o modo como o fogo revolucionou a humanidade.

EN

*Brincando com fogo* departs from the myth of Prometheus, who steals fire from gods and gives it to humankind. Through a scientific investigation aiming to teach the mastery of fire to artificial intelligence (AI), Pierre Fonseca reflects on the ancestral understanding of fire and its relationship with the divine flame that illuminates human consciousness. As an alchemical laboratory, the work investigates the action of fire in developing human consciousness while rescuing ancestral technical knowledge of Indigenous peoples and teaching it to an algorithm. The work reflects on how the fire was revolutionary for humanity and AI, which opens a new and unimaginable evolutionary branch for the human species.

ES

La obra *Brincando com Fogo* parte del mito de Prometeo, que roba el fuego de los dioses y se lo entrega a la humanidad. Por medio de una investigación científica cuyo objetivo es enseñar el dominio del fuego a una inteligencia artificial, Pierre Fonseca reflexiona sobre la comprensión ancestral del fuego y su relación con la llama divina que ilumina la conciencia de los seres humanos. A modo de laboratorio alquímico, la obra busca indagar sobre la acción del fuego en el desarrollo de la conciencia humana, al mismo tiempo en que recupera conocimientos técnicos ancestrales de los pueblos indígenas para enseñarlos a un algoritmo. La obra plantea reflexiones sobre la inteligencia artificial, que viene abriendo una nueva rama evolutiva inimaginable para la especie humana, y también sobre la forma en que el fuego revolucionó la vida del ser humano.



***Brincando com fogo***

2022

Instalação

Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas







# POEMA MÜHLENBERG

RIO DE JANEIRO, BRASIL, 1979. VIVE E TRABALHA EM BRASÍLIA, BRASIL.

RIO DE JANEIRO, BRAZIL, 1979. LIVES AND WORKS IN BRASÍLIA, BRAZIL.

RÍO DE JANEIRO, BRASIL, 1979. VIVE Y TRABAJA EN BRASILIA, BRASIL.

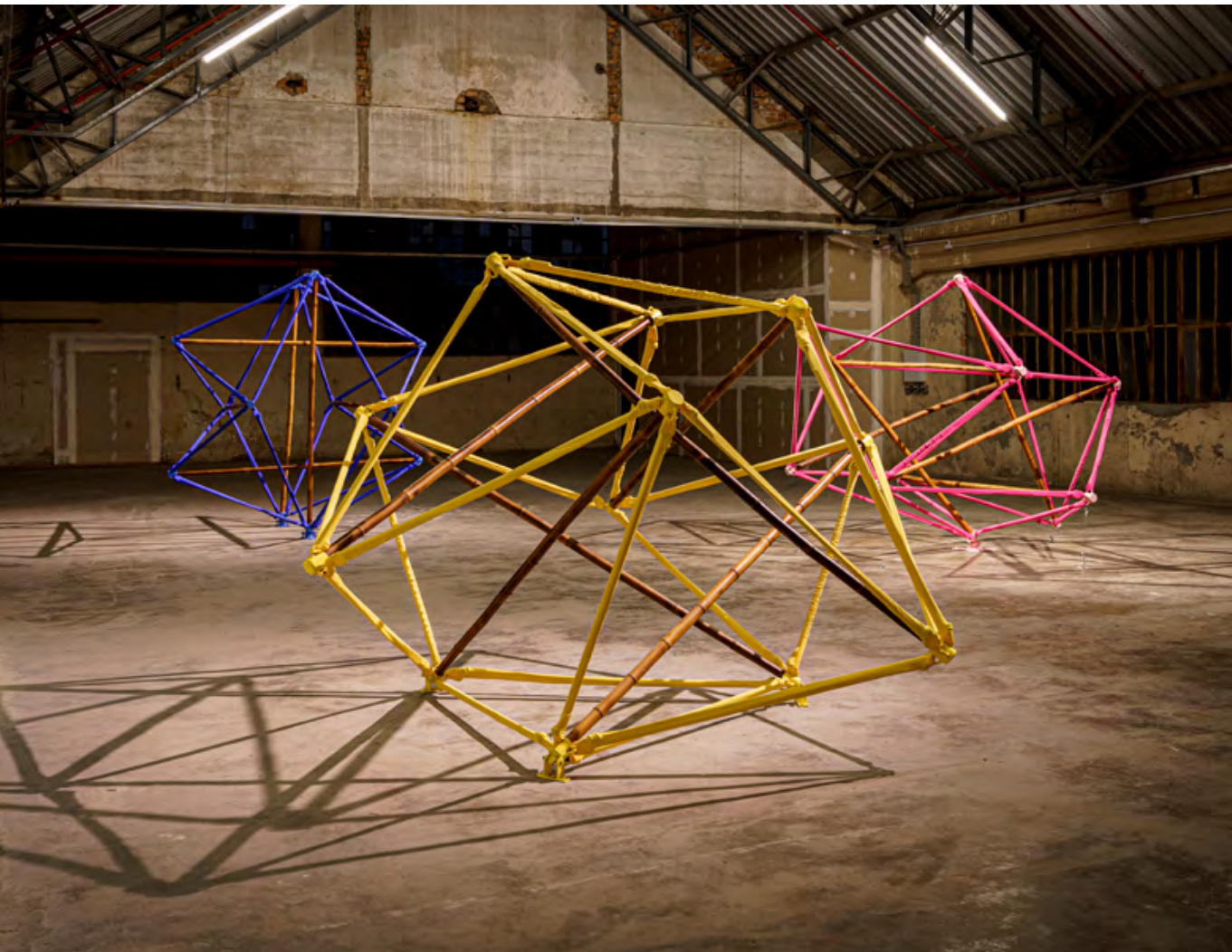
Há 19 anos, Poema Mühlenberg pesquisa o design de formas de bambu e sua interação com o corpo humano. Sua obra baseia-se no conceito de biotensegriedade, o qual propõe um equilíbrio entre forças de compressão, exercidas por peças rígidas, e de tensão, geradas por peças flexíveis. Ações externas aplicadas sobre essas estruturas são distribuídas por todo o sistema, gerando um funcionamento que se assemelha muito ao do organismo humano. A artista cria dispositivos que podem ser manipulados com as mãos e reagem movimentando tiras coloridas e tecidos fluidos, em uma espécie de dança. Os bambus que compõem o trabalho foram colhidos por Mühlenberg no território que ela habita, no Núcleo Rural Córrego do Urubu, em Brasília.

EN

For 19 years, Poema Mühlenberg has researched the design of bamboo shapes and their interaction with the human body. Her work is based on the concept of biotensegrity, which proposes a balance between compressive forces exerted by rigid parts and tension generated by flexible features. External actions applied to these structures are distributed throughout the system, which functions similarly to the human organism. The artist creates devices that can be manipulated by hands and react as in dance by moving colored strips and fluid fabrics. The work's bamboos were collected by Mühlenberg in Córrego do Urubu Rural Center, Brasília, where she lives.

ES

Desde hace 19 años, Poema Mühlenberg investiga el diseño de formas de bambú y su interacción con el cuerpo humano. Su obra se basa en el concepto de biotensegriedad, que propone un equilibrio entre fuerzas de compresión, ejercidas por piezas rígidas, y de tensión, generadas por piezas flexibles. Acciones externas aplicadas sobre estas estructuras se distribuyen por todo el sistema, generando un funcionamiento que recuerda al del organismo humano. La artista crea dispositivos que pueden manipularse con las manos y que reaccionan moviendo tiras de colores y tejidos fluidos, en una especie de danza. Los bambúes que componen la obra fueron recogidos por Mühlenberg en las tierras en las que vive, en el Núcleo Rural Córrego do Urubu, en Brasília.



## ***onde há poesia se forma?***

2022

Bambus, cordas elásticas e conexões metálicas

Bamboos and elastic cords and metal fittings / Bambúes, tensores elásticos y conectores metálicos

200 x 440 x 440 cm

**Concepção e realização** Conception and realization / Idea y realización: Poema Mühlberg

**Projeto de montagem e execução** Assembly project and execution / Proyecto de montaje y ejecución: Daniel Lacourt

**Artesão e montador** Artisan and assembler / Artesano y montador: Vinicius Martins

**Bambuzeiros** Bamboo makers / Artistas del bambú: Carla Vendramin, Hugo von Behr e and / y Lucas Lírio

**Colaboradores** Collaborators / Colaboradores: Marcio Vieira e and / y Marcilma Carvalho

**Costureiras** Seamstresses / Modistas: Edlene Ribas e and / y Leila Dias

# VITOR MIZAEI

SÃO CAETANO DO SUL, BRASIL, 1982. VIVE E TRABALHA EM SÃO PAULO, BRASIL.

SÃO CAETANO DO SUL, BRAZIL, 1982. LIVES AND WORKS IN SÃO PAULO, BRAZIL.

SÃO CAETANO DO SUL, BRASIL, 1982. VIVE Y TRABAJA EN SÃO PAULO, BRASIL.

Em *Diorama*, pássaros submetidos ao processo de taxidermia são exibidos com as asas em posição de voo e o pescoço quebrado, remetendo ao momento em que esses animais se chocam contra janelas envidraçadas e morrem. A proposição de Vitor Mizael é um *memento mori* extremamente preciso por acondicionar o *Zeitgeist* – sejam as crises ecológicas, sanitárias, ou a relação dos humanos com as outras espécies, notadamente as relações sociourbanísticas da ocupação do território por grandes empreendimentos imobiliários. Poderíamos imaginar o instante em que um pássaro se choca contra um vidro (esta estranha matéria transparente que cerca o mundo dos humanos) como a brutal tomada de consciência de que a realidade, o mundo no qual vivia, é diversa do que seu discernimento concebia. Esta epifania é, com frequência, seguida da morte. A obra de Mizael, representando esse instante estagnado, age como um conto admonitório sobre os riscos de atravessar dois mundos. Os pássaros utilizados por Mizael foram recolhidos após sua morte natural.

EN

In *Diorama*, birds subjected to the taxidermy process are exhibited with their wings in the position of flight and necks broken, referring to the moment when these animals crash into windows and die. Vitor Mizael's proposition is an extremely accurate *memento mori*, adequate to the zeitgeist—whether of ecological or health crises, or the relationship between humans and other species, notably the socio-urban relations involved in the appropriation of territory by large real estate projects. We can imagine the moment when a bird crashes into a window (this strange, transparent material that surrounds the human world) as a brutal realization that reality, the world in which it lived, is different from what its discernment had conceived. This epiphany is often followed by death. Mizael's work representing this stagnant moment acts as a cautionary tale about the risks of crossing two worlds. The birds used by Mizael were collected after their death by natural causes.

ES

En *Diorama*, pájaros sometidos al proceso de taxidermia se exhiben con las alas en posición de vuelo y el pescuezo roto, remitiendo al momento en el que esos animales se chocan contra ventanas de vidrio y mueren. La proposición de Vitor Mizael es un *memento mori* sumamente necesario por acondicionar el *Zeitgeist*, ya se trate de las crisis ecológicas, sanitarias, o de la relación de los humanos con las demás especies, especialmente las relaciones sociourbanísticas de la ocupación del territorio por parte de grandes emprendimientos inmobiliarios. Podríamos imaginar el instante en el que un pájaro se choca contra un vidrio (esta extraña materia transparente que rodea el mundo de los humanos) como el de la brutal toma de conciencia de que la realidad, el mundo en el cual ese ser vivía, es diversa de lo que concebía su discernimiento. Esta epifanía es, a menudo, seguida de la muerte. La obra de Mizael, representando ese instante estancado, opera como un cuento admonitorio sobre los riesgos implicados en cruzar dos mundos. Los pájaros utilizados por Mizael fueron recogidos tras su muerte natural.

**Diorama**  
2022

Instalação  
Installation / Instalación

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas







ARTISTA CONVIDADA

# CLAUDIA MELLI

SÃO PAULO, BRASIL, 1966. VIVE E TRABALHA NO RIO DE JANEIRO, BRASIL.

SÃO PAULO, BRAZIL, 1966. LIVES AND WORKS IN RIO DE JANEIRO, BRAZIL.

SÃO PAULO, BRASIL, 1966. VIVE Y TRABAJA EN RIO DE JANEIRO, BRASIL.

Diluído o contorno da fronteira entre a pintura, o desenho e a fotografia, as imagens de Claudia Melli são geradas a partir de um constante estado de atenção às pequenas mudanças e sutilezas dos movimentos cíclicos da natureza. Como contraponto para a brutalidade do mundo, a artista cria obras marcadas pela pausa e pelo silêncio. *Te encontro amanhã na mesma hora* fala dos ciclos de vida-morte-vida, que, aqui, brotam a cada pôr do sol. Em tempos de tantas rupturas e barreiras, o micélio representa a ponte que conecta e nutre a vida, podendo ser entendido não como uma coisa, mas como um processo constante que nos convida a superar nossa individualidade.

EN

Blurring the contours of the boundaries between painting, drawing and photography, Claudia Melli's images are generated through a constant state of attention to small changes and subtleties of nature's cyclical movements. As a counter point to the brutality of the world, the artist creates works made by pauses and silence. *Te encontro amanhã na mesma hora* speaks of the constant life-death-life cycles that bloom here at each sunset. In times of so many breakdowns, the mycelium represents the bridge that connects and nourishes life, and can be understood not as a thing, but as a constant process that invites us to overcome our individuality.

ES

Diluyendo la frontera entre la pintura, el dibujo y la fotografía, las imágenes de Claudia Melli se generan a partir de un constante estado de atención a los pequeños cambios y sutilezas de los movimientos cíclicos de la naturaleza. Como contrapeso para la brutalidad del mundo, la artista crea obras marcadas por la pausa y el silencio. *Te encontro amanhã na mesma hora* habla de los ciclos de vida-muerte-vida constantes, que, aquí, brotan en cada atardecer. En tiempos de tantas rupturas y barreras, el micelio representa el puente que conecta y alimenta la vida, y que puede entenderse no como una cosa, sino como un proceso perfecto y constante que nos invita a superar nuestra individualidad.

## *Te encontro amanhã na mesma hora*

2022

Nanquim sobre vidro

China ink on glass / Nanquim sobre vidro

Dimensões variadas

Different sizes / Dimensiones variadas







TRAJETÓRIAS

# EFÊMERA E IRREVERSÍVEL

*Carolina Grippa e Taís Cardoso*



A mostra *Trajatórias*, apresentada no Memorial do Rio Grande do Sul, é o resultado concreto de uma confluência de interesses. Por um lado, nossa vontade, enquanto parte da equipe de produção há algumas edições da Bienal, de entender mais sobre a história da instituição da qual fazemos parte; por outro, o desejo do curador-chefe desta edição, Marcello Dantas, de celebrar os 25 anos de existência da Bienal do Mercosul, completados em 2022. Mais precisamente, havia o interesse de Dantas de atentar a comunidade para o valor da Bienal, chamando a atenção para o tanto que ela vem fazendo ao longo desses anos.

Para produzir o levantamento de obras e materiais para *Trajatórias*, foram fundamentais as pesquisas anteriormente realizadas sobre a instituição<sup>1</sup>. Estas nos guiaram crítica e teoricamente enquanto nos debruçávamos sobre o acervo de documentos do

Núcleo de Pesquisa e Documentação da Fundação Bienal. Criado em 2004 e desativado oito anos mais tarde<sup>2</sup>, o núcleo possui uma série de documentos composta por fotografias, slides e vídeos nos quais ficaram registrados, além de boa parte das obras mostradas, os espaços ocupados ao longo das exposições, artistas que aqui estiveram e os bastidores da produção. Também utilizamos como fonte os catálogos das bienais anteriores e outras publicações que acompanharam as mostras.

Beneficiada pelo surgimento da Lei Rouanet e da Lei de Incentivo à Cultura<sup>3</sup>, a primeira edição da Bienal de Artes Visuais do Mercosul aconteceu em 1997, derivada da Fundação da Bienal de Artes Visuais do Mercosul, uma entidade de caráter privado, sem fins lucrativos, criada em 1996 por um grupo de empresários e artistas em Porto Alegre.

1 Destacamos, em ordem cronológica de publicação, o livro da curadora e crítica de arte Gabriela Motta; a pesquisa feita pelo então curador adjunto da 5ª Bienal, Gaudêncio Fidelis, realizada dentro da própria instituição; a pesquisa de mestrado da professora e coordenadora de produção da sexta edição, Bruna Fetter; e a pesquisa de mestrado da curadora e educadora Mônica Hoff, que trabalhou no programa educativo da bienal durante oito anos. Além disso, conversamos com o professor e crítico de arte Eduardo Veras, um dos principais responsáveis por reverberar e formar a opinião pública em relação às edições da Bienal do Mercosul quando trabalhava como jornalista e editor do *Segundo Caderno* do jornal *Zero Hora*.

2 O Núcleo de Pesquisa e Documentação foi criado em outubro de 2004, por meio da contratação da historiadora Fernanda Ott, com o propósito de trabalhar ativamente para preservar a memória da Fundação. Foi desativado em 2012.

3 Vale dizer que o primeiro projeto aprovado pelo Conselho Estadual de Cultura do Rio Grande do Sul para receber os benefícios fiscais via Lei de Incentivo à Cultura/R5 foi justamente a primeira Bienal do Mercosul. Para mais informações, ver: *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*, de Gaudêncio Fidelis, 2005.



O fato de a Bienal ser uma exposição de grande porte realizada fora dos grandes centros de produção de arte no Brasil já funcionava em si como uma provocação que acabou se tornando uma das principais fontes de sentido da sua identidade fundante. Por este viés, o início da Bienal do Mercosul – cujo nome sugere que uma aproximação internacional primeiramente realizada para fins econômicos se estenda para a cultura – esteve atrelado à lógica de representações nacionais e a suas problemáticas estéticas e políticas. Em suas primeiras quatro edições, as escolhas dos curadores foram feitas baseadas nos países que fazem parte do acordo econômico do Mercosul – Argentina, Bolívia, Chile, Paraguai e Uruguai –, além de outros países latino-americanos que entraram como convidados.

Em sua primeira edição, a Bienal contou com um curador de reconhecida trajetória, Frederico Moraes, que propôs reescrever a história da arte latino-americana de um ponto de vista que não fosse exclusivamente euro-norte-americano, utilizando a localização fronteiriça do Rio Grande de Sul como uma conjuntura geográfica que favorecia esse tipo de diálogo. O principal gesto de Moraes foi trazer a Porto Alegre uma quantidade significativa de obras que se configuraram como uma espécie de revisão das vertentes construtivas existentes na América do Sul. Obras como os *Metaesquemas* e *Relevos*, de Hélio Oiticica, os penetráveis do venezuelano Jesus-Rafael Soto e as pinturas do argentino Pablo Siquier, até então inéditas na cidade, puderam ser vistas pela população local.

Entre as marcas deixadas pela primeira mostra, duas características dão sentido à Bienal até hoje: a fragmentação dos espaços expositivos – naquele primeiro ano, foram 13, que se espalharam por diversos pontos da cidade – e a descoberta de espaços inusitados e arquitetonicamente potentes que ainda não haviam hospedado uma exposição. A partir da segunda edição, por meio da utilização dos armazéns Deprc, iniciou-se a relação com a região portuária da cidade.

Entretanto, arriscamo-nos a dizer que é a partir da sua 6ª edição, realizada em 2007, que a Bienal, no gesto de abolir as representações por países e se internacionalizar, começou a realmente fortalecer sua identidade como espaço de produção crítica. Para essa edição, a Bienal selecionou o seu primeiro curador internacional, o espanhol Gabriel Pérez-Barreiro, quem propôs realizar não mais “uma Bienal do Mercosul, mas sim uma Bienal a partir do Mercosul”<sup>4</sup>.

Superando o recorte geográfico, a mostra deslocou a necessidade de discutir questões exclusivamente latino-americanas para a construção de espaços de diálogo com a comunidade latino-americana que reside em Porto Alegre e seus arredores. Isso se concretizou pelo convite endereçado a um curador pedagógico, o artista e educador uruguaio

Luis Camnitzer, uma referência na área. Junto a Pérez-Barreiro, Camnitzer reconfigurou o projeto pedagógico para que enfatizasse o público visitante enquanto ser criativo e não mero receptor passivo de informação. Assim, pela primeira vez na história da instituição, as atividades pedagógicas tiveram um alcance mais amplo e envolveram ações iniciadas meses antes da abertura. Esses encontros foram criados não só com o propósito de formar mediadores, mas também de envolver professores das redes públicas e privada de ensino, que também receberam materiais pedagógicos.

As três edições seguintes deram continuidade a esse percurso, consolidando um projeto educativo forte que se tornou referência internacional. Um dos resultados mais simbólicos desse percurso foi a criação da Casa M, na 8ª edição, um espaço que abrigou uma extensa programação de teatro, música, literatura e artes, ao mesmo tempo em que foi um memorável espaço de convivência. Ainda como continuidade desse movimento, na 9ª Bienal do Mercosul, a curadora do projeto pedagógico, Monica Hoff, integrou o corpo geral de curadores. Isto significou que o programa educativo não fosse mais considerado uma área separada, mas elemento fundamental da configuração da exposição.

4 Ver: Pérez-Barreiro, Gabriel apud Fetter, Bruna. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.



CARLOS ZERPA

### **Anaconda** 2013

Obra apresentada na 10ª Bienal do Mercosul (2015) – Mensagem de Uma Nova América

Trabajo presentado en la 10ª Bienal do Mercosul (2015) – Mensagem de Uma Nova América / Work presented at the 10th Mercosul Biennial (2015) – Mensagem de Uma Nova América

Já em sua décima edição, a Bienal do Mercosul retornou ao discurso focado na arte latino-americana, retomando a abordagem histórica. A curadoria de Gaudêncio Fidelis trouxe obras e artistas que foram importantes para as edições anteriores, não incorporando nenhuma obra inédita e comissionada. Após atravessar uma crise financeira, a 11ª edição foi adiada por um ano, ocorrendo somente em 2018.

Em 2020, a Bienal 12 desenvolveu uma edição que reverberou a virada decolonial que o mundo vem presenciando. Nesta edição, a curadora Andrea Giunta elaborou uma exposição marcadamente feminista e afetiva, que, lamentavelmente, foi interceptada em função da pandemia da covid-19 e aconteceu unicamente *on-line*. Ainda assim, também foi significativo o papel do seu programa educativo que, com curadoria de Igor Simões, realizou diversas atividades ao longo de 2019, acolhendo professores, alunos e mediadores.

Destacamos também a realização de uma série de obras de arte públicas. Enquanto a primeira edição, implementou diversas esculturas no Parque Marinha do Brasil<sup>5</sup> e a terceira instalou a escultura *Cuias*, de Saint Clair Cemin, a quinta Bienal, com curadoria de Paulo Sérgio Duarte, foi além, convidando quatro artistas<sup>6</sup> a criarem obras que estabelecessem uma relação com a cidade, mais precisamente com a Orla do Guaíba, onde até hoje estão localizadas e disponíveis para interação com o público. Ainda no sentido do patrimônio material, a Fundação Bienal doou obras para instituições públicas da cidade, como o Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e o Museu de Arte Contemporânea do RS (MACRS). Parte desses trabalhos estão apresentados na mostra *Trajatórias*. Contudo, em nosso entendimento, o legado mais significativo da Bienal do Mercosul não é exatamente material. Em nossas investigações, deparamo-nos com um comentário de Lucía Koch sobre a sua obra *O Gabinete* (1999), realizada para a segunda edição da mostra, que ilustra o tipo de legado que gostaríamos de enfatizar. Diz Koch: “sempre é interessante pensar que mesmo sendo uma coisa efêmera, alguma coisa acontece ali que é irreversível [...] porque quando afeta a experiência das pessoas, isso já causa alguma coisa que é irreversível”.<sup>7</sup>

*O Gabinete* consistia em chapas de acrílico coloridas sobrepostas aos vidros das janelas de um dos armazéns Deprc e que respondiam refletindo no espaço conforme a variação da entrada de luz solar no decorrer dos dias. Quando a artista retirasse os acrílicos, o espaço, materialmente, em tese, voltaria ao que era antes. No entanto, Koch chega à conclusão contrária: “o que eu fiz foi uma ocupação no tempo. Muito mais do que a ocupação de um espaço físico, dado, é um acontecimento no tempo, que tinha um começo, uma duração, e depois terminava”.



5 Em ordem alfabética, os artistas participantes foram Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Carlos Fajardo, Enio Iommi, Francine Secretan, Franz Weissmann, Hernán Dompé, Julio Pérez Sanz e Ted Carrasco.

6 Em ordem alfabética, os participantes foram Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke e Waltércio Caldas.

7 Este depoimento foi dado pela artista quando entrevistada por Gabriela Motta. Ver: Motta, Gabriela. *Entre alhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

ASSIM, AGRADA-NOS PENSAR COMO CADA EDIÇÃO DA BIENAL É COMO UM FILTRO QUE ALTERA A COR DA INCIDÊNCIA DE LUZ NO ESPAÇO; UMA OCUPAÇÃO NO TEMPO, EFÊMERA E IRREVERSÍVEL, QUE DEIXA MARCAS NA CIDADE E EM CADA UM(A) QUE SE PERMITE SE APROXIMAR DELA.

**Artistas participantes da mostra *Trajatórias*:**

Alejandra Dorado  
Carlos Zerpa  
Daniel Monroy  
Francisco Matto  
Janaína de Barros  
Lia Menna Barreto  
Liuska Astete  
Seba Calfuqueo



LIA MENNA BARRETO

***Túnel do Tempo***

2003-2022

Essas peças foram resultado do trabalho *Fábrica* exposto na 4ª Bienal do Mercosul – Arqueologia Contemporânea (2003)

These pieces were the result of the work *Fábrica* exhibited at the 4th Mercosul Biennial – Arqueologia Contemporânea (2003) / Estas piezas fueron el resultado del trabajo de *Fábrica* expuesto en la 4ª Bienal do Mercosul – Arqueologia Contemporânea (2003)

*Cortesia da artista*

*Courtesy of the artist / Cortesia del artista*



**ACERVO EM MOVIMENTO  
NA 13ª BIENAL - UMA  
COLABORAÇÃO CONCEITUAL**

*Francisco Dalcol\**

\*Diretor-curador do MARGS. Doutor em Teoria, Crítica e História da Arte.





Nesta 13ª Bienal do Mercosul, *Acervo em movimento*, o programa expositivo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) voltado à exibição pública do seu acervo, integra-se às exposições do grande evento artístico que o Museu tradicionalmente recebe e apresenta desde sua primeira edição.

**O ACERVO ARTÍSTICO DO MARGS  
GUARDA MAIS DE 5.500 OBRAS DE  
ARTE QUE DATAM DO SÉCULO XIX  
ATÉ A ATUALIDADE, DE ARTISTAS  
BRASILEIROS E ESTRANGEIROS.**

Abrange, assim, desde produções regidas pelos modelos acadêmicos europeus, passando pelas rupturas das manifestações dos modernismos em diferentes geografias, até chegar à pluralidade dos desdobramentos operados pelas práticas artísticas contemporâneas.

*Acervo em movimento* é um programa expositivo concebido para trazer a público esse rico e diversificado acervo, por meio de uma exposição de longa duração que se vale da estratégia de rotatividade das obras expostas. Assim, peças entram e saem da exposição com o objetivo de se manter uma renovação frequente e constante do conjunto em exibição.

As alterações se dão segundo escolhas propostas pela curadoria do Museu e em colaboração com as equipes, que exercitam de modo compartilhado e transversal um mesmo método de organização de uma mostra dedicada a exhibir o acervo.

Para que o público acompanhe a dinâmica de substituições das obras, bem como as configurações assumidas pela exposição em suas diferentes fases e momentos, a data de entrada de cada trabalho consta informada na respectiva etiqueta.

Fundamentado por noções de dispositivo, montagem e *display*, o modelo de exposição recombinate adotado por *Acervo em movimento* lança mão de um processo curatorial de caráter experimental.



Cada mudança – em parte ou no todo da mostra – opera o que passamos a denominar como “nova virada da exposição”, sendo sempre concebida como uma resposta à configuração anterior e, por vezes, até às outras exposições ora em exibição, estabelecendo diálogos com as demais salas e galerias do Museu.

Com a estratégia de rotatividade das obras expostas, as substituições geram recombinações que procuram propor novos diálogos e chaves de compreensão, oferecendo ao público uma exposição sempre viva e dinâmica, que aposta na experiência mais do que nos discursos, e na descoberta mais do que nas verdades.

O interesse é sondar as provisórias relações de vizinhança estabelecidas entre as obras, assim como as tensões das partes com o todo, propondo desdobramentos que intensificam e multiplicam as formas de ver, sentir e reagir.

Parte-se do entendimento de que obras de arte não “falam” apenas por si mesmas, uma vez que seus sentidos são também efeito do que podem produzir no interior dos territórios narrativos e discursivos que uma exposição é capaz de colocar em causa. Assim, esta exposição pergunta ao visitante: quais relações podem ser feitas entre objetos de diferentes origens, períodos e linguagens?

O convite é para que o público constitua os seus caminhos interpretativos, estabelecendo os seus próprios encontros, relações e conexões, os quais sempre envolvem o que já sabemos, a expectativa do que ainda não vislumbramos e o estranhamento transformador da experiência inesperada e arrebatadora.

Ao abrir mão de roteiros predeterminados por categorias e convenções como técnica e estilo, ou por recortes geográficos e geracionais de procedência e pertencimento, *Acervo em movimento* se alinha às discussões que reavaliam o processo histórico da modernidade artística e sua noção de desenvolvimento linear, cronológico, evolutivo e sucessivo.

Assim, procura-se oferecer um exame crítico das hierarquias, assimetrias e leituras consensuais que reiterariam a construção de um cânone entre as obras do acervo do MARGS, cujo caráter excludente é aqui reavaliado à luz das questões contemporâneas, em favor da exigência de maior compromisso com pluralidade, diversidade, inclusão, representatividade e equidade.

Em sua proposição, *Acervo em movimento* busca mobilizar questões prementes que orientam a visão curatorial e a linha de atuação da direção artística



**Artistas participantes da mostra  
*Acervo em Movimento*:**

Antonio Henrique Amaral  
Camila Sposati  
Daniel Senise  
David Manzur  
Ênio Pinalli  
Evgen Bavgar  
Fayga Ostrower  
Fernando Baril  
Francisco Stockinger  
Gastão Hofstetter  
Gisela Waetge  
Iole de Freitas  
Karin Lambrecht  
Mara Weinreb  
Milton Kurtz  
Noélia de Paula  
Tunga  
Yeddo Titze

do MARGS, como a necessidade de se descolonizar narrativas eurocêntricas, dessacralizar a retórica autoritária dos discursos canônicos, tensionar hierarquias preestabelecidas que reiteram os relatos dominantes e explicitar as presenças e ausências em acervos e exposições.

Como programa expositivo que marcou a estreia da gestão 2019-2022 do MARGS, *Acervo em movimento* é um projeto de caráter permanente que integra uma política institucional de exibição do acervo do Museu instituída com o objetivo de explorar estratégias de abordagem desse conjunto de obras, por meio de processos curatoriais voltados à experimentação de modelos expositivos.

**PARA A 13ª BIENAL DO MERCOSUL, EVENTO QUE O MARGS ABRIGA DESDE SUA PRIMEIRA EDIÇÃO, PROPUSEMOS AO CURADOR MARCELLO DANTAS QUE *ACERVO EM MOVIMENTO* SE INTEGRASSE À SUA CURADORIA, COMO PARTE DA OCUPAÇÃO DA GRANDE EXPOSIÇÃO NO MUSEU.**

Dantas prontamente acolheu a proposta – que de nossa parte se fundamenta pela intenção de estabelecer uma colaboração também conceitual entre as instituições –, dedicando assim um especial olhar curatorial ao acervo do MARGS para uma seleção de obras que se relacionasse à sua curadoria para a Bienal.

Com isso, assumiu a condução de uma virada da nossa exposição de longa duração, escolhendo obras do Acervo do MARGS em convergência com o viés temático e conceitual de sua curadoria.

Ao tornarmos *Acervo em movimento* parte integrante da 13ª Bienal do Mercosul, temos o privilégio de um especial olhar curatorial externo dirigido à coleção do Museu, oportunizando que um recorte desse acervo venha a público para ser apreciado no contexto deste importante e fundamental evento para o campo das artes visuais desde o sul do Brasil.



# TEXTOS EM INGLÊS E ESPANHOL

TRANSLATED TEXTS / TEXTOS TRADUCIDOS



## Carlos Alberto Gomes de Brito

Tourism Minister / Ministro de Turismo

EN

Culture is one of the most valuable assets of a society. It represents traditions, customs, national practices and a population's way of life. Initiatives that shed light on the singularity that underlies an entire national identity are highly welcome. This is the case of the 13th edition of the Mercosul Biennial, with a history of action favoring the democratization of culture and art.

Opportunely, this edition's theme evokes the cultural sector's resilience to reinvent itself and innovate after experiencing one of the most challenging moments in the recent history of humanity, the Covid-19 pandemic.

The National Secretariat of Culture, under the Ministry of Tourism, supports the initiatives that foster our culture, stimulating Brazilian contemporary art production. In this context, the Biennial provides an opportunity and promotes the dissemination of national and international artists through exhibitions of a variety of artistic forms.

It also operates on the formation of students and professionals in the field, who, after an intensive course focusing on visual arts, education, contemporary art, cultural accessibility and citizenship, become the mediation team of the event. It also contributes to the exchange of art information and has a didactic role, making this sector and its representatives well known.

And this is the central point: knowing enables us to preserve. The actual commitment of the Ministry of Tourism is to protect and preserve history, the identity of the Brazilian people and our culture. We will make all the efforts to continue walking this path, the defense of our culture.

We wish all an excellent event and a great reading.

ES

La cultura es uno de los bienes más valiosos de una sociedad. Representa tradiciones y costumbres, prácticas nacionales y el modo de vida de una población. Iniciativas que arrojen luz sobre esa singularidad que funda toda una identidad nacional son sumamente bienvenidas. Es el caso de la Bienal de Artes Visuales del Mercosur, que está en su 13.ª edición y tiene una historia de actuación en pro de la democratización de la cultura y el arte.

Oportunamente, el tema de la edición de este año evoca la resiliencia, la capacidad del sector cultural de reinventarse y de innovar tras haber vivido uno de los momentos más difíciles de la historia reciente de la humanidad con la pandemia de la COVID-19.

La Secretaría Nacional de Cultura, vinculada al Ministerio de Turismo, apoya iniciativas que busquen fomentar nuestra cultura, incentivando la producción artística contemporánea brasileña. En este contexto, la Bienal posibilita y promueve la divulgación de artistas nacionales e internacionales a partir de exposiciones de las más diversas formas artísticas.

Actúa también en la formación de estudiantes y profesionales del sector: aquellos que hoy forman el equipo de mediación del evento recibieron un curso intensivo centrado en Artes Visuales, Educación, Arte Contemporánea, Accesibilidad Cultural y Ciudadanía. Contribuye también al intercambio de información sobre arte y cumple una función didáctica al hacer a este sector y sus representantes aun más conocidos.

Y este es el punto central: conocer nos posibilita preservar. Este es el verdadero compromiso del Ministerio de Turismo: proteger y preservar la historia, la identidad del pueblo brasileño y nuestra cultura. No escatimaremos esfuerzos para seguir recorriendo este camino de defensa de nuestra cultura.

Deseamos a todos un excelente evento y una primorosa lectura.

## Beatriz Araujo

Secretary of Culture of the State of Rio Grande do Sul /  
Secretaria de Estado de Cultura de Rio Grande do Sul (Brasil)

EN

The Mercosul Biennial is one of Rio Grande do Sul's most relevant cultural initiatives. Its history honors and makes us proud, mainly for its long-lasting legacy for the public and artistic community.

Since its first edition in 1997, the state has earned its place on the international map of large-scale exhibitions and events, turning Porto Alegre into a reference point on the global visual arts circuit. This position is vital for the repercussions abroad, but mainly for the significant contribution to the constitution of new audiences and the qualification of the artistic scene in the state and capital.

Each edition puts us in contact with various artistic manifestations and productions from distant scenarios, contexts and geographies, many of which we would not have the chance to know and appreciate through our local art collections or the institutions' programs. We are sure we have an audience for contemporary art initiated by these experiences. Thus, we consider it our duty to affirm that the Mercosul Biennial Foundation's actions are fundamental to our artistic and educational milieu and essential to our cultural environment.

By recognizing the event's merits gained so far and the challenges to continuing it, the government of Rio Grande do Sul has supported and encouraged this great initiative.

Since the beginning of our work in the State Culture Secretariat (Sedac) in 2019, we have been committed to collaborating and offering the best conditions for the Biennial's smooth flow. Besides receiving support from the Incentive Law (LIC-RS), one of Rio Grande do Sul's culture promotion policies, the event has also had as its main partners some state cultural institutions such as The Museum of Art of Rio Grande do Sul (MARGS), Casa de Cultura Mário Quintana and Rio Grande do Sul Memorial.

In 2022, with the on-site edition of this tremendous event, we have renewed the partnership. The 13th Mercosul Biennial invites us to imagine the possible realities after the Covid-19 pandemic based on three words that drive the curatorial project: trauma, dream and escape. For this proposal, aligned with Sedac's vision, we have focused all our efforts on preserving and divulging our cultural heritage and advancing in the field of cultural economy, assuming the protection of democratic values such as inclusion, diversity, plurality and representativeness as fundamental.

To face this challenge, we need more than political confidence; we need to guarantee freedom of expression and manifestation, which is fundamental to exercising and advancing our artistic, creative, scientific and intellectual production.

ES

La Bial del Mercosur es una de las más relevantes iniciativas culturales de nuestro estado. Su trayectoria nos honra y enorgullece, sobre todo por su ya longevo legado para el público y la comunidad artística.

Desde la primera edición, en 1997, Rio Grande do Sul conquistó su lugar en el mapa internacional de las exposiciones y eventos de gran porte y la ciudad de Porto Alegre se consagró como un punto de referencia del circuito mundial de las artes visuales. Esta posición se reviste de importancia no solo por el alcance de la repercusión externa, sino también, y especialmente, por el enorme aporte de la Bial del Mercosur para la formación de nuevos públicos y para la cualificación del medio artístico en el estado y su capital.

Cada nueva edición nos pone en contacto con manifestaciones y producciones artísticas de los más variados y apartados escenarios, contextos y geografías, muchas de las cuales no tendríamos la oportunidad de conocer y apreciar por medio de nuestros acervos y colecciones locales ni aun por la programación ofrecida por las demás instituciones que actúan aquí. Podemos afirmar, de hecho, que tenemos un público para el arte contemporánea que nació en buena medida de esas experiencias. Por eso, consideramos que es nuestro deber afirmar que la actuación de la Fundación Bial do Mercosul es fundamental para nuestro medio artístico y educativo e indispensable para nuestro ambiente cultural.

Es reconociendo los méritos conquistados hasta aquí, así como los retos para la perpetuación de la Bial, que el Gobierno del Estado de Rio Grande do Sul apoya e incentiva esta gran iniciativa.

Desde que asumimos la Secretaría del Estado de Cultura (Sedac), en 2019, nos hemos empeñado en colaborar y ofrecer las mejores condiciones posibles para la buena marcha del evento. Además de ser uno de los proyectos que se amparan en los mecanismos de la política de fomento a la cultura del estado de Rio Grande do Sul, por medio de nuestra Ley de Incentivo (LIC-RS), desde que comenzó, la Bial del Mercosur también encuentra en las instituciones culturales del Estado, como el Museo de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS), la Casa de Cultura Mario Quintana y el Memorial do Rio Grande do Sul, algunos de sus principales aliados.

En 2022, esa alianza se renueva con el retorno presencial de la gran muestra. En esta 13.ª edición, la Bial del Mercosur nos invita a imaginar realidades posibles tras la pandemia de la COVID-2019, partiendo de una secuencia de tres palabras que orientan el proyecto curatorial: trauma, sueño y fuga. Esta propuesta encuentra eco en la visión de la Sedac, en la cual no hemos medido esfuerzos para preservar y divulgar nuestro patrimonio cultural y avanzar en el campo de la economía de la cultura, asumiendo como premisa fundamental la defensa de los valores democráticos y ciudadanos como inclusión, diversidad, pluralidad y representatividad.

Para este desafío, más que con confianza política, contamos con la garantía del derecho a la libertad de expresión y manifestación, la cual consideramos indispensable para el ejercicio y para el avance de nuestra producción artística, creativa, científica e intelectual.

## Gunter Axt

Secretary for Culture and Creative Economy of Porto Alegre /  
Secretario de Cultura y Economía Creativa de Porto Alegre

EN

The Mercosul Biennial started in 1997, a context in which the state of Rio Grande do Sul was animated by a frenzy of reinvention. The implementation of the State Law for Cultural Incentives was being structured, and the realization of large international events encouraged.

A group of entrepreneurs and artists from Rio Grande do Sul met to propose an exhibition inspired on the traditional São Paulo Biennial, which, since 1951, attracted visitors to the Ciccillo Matarazzo Pavillion in Ibirapuera Park. The focus of the new enterprise was the Mercosul which was also being established then.

The new event, the Mercosul Biennial, was very successful with the public and became part of the city and state's cultural calendar. The 12 editions held during its 25 years have brought more than 6 million visitors with free access and shown more than 4.800 works of art in urban areas and buildings that were often rediscovered and revitalized. Sixteen monumental works exhibited were bequeathed to the city.

The Mercosul Biennial has contributed to the circulation of artistic products and information increasingly grounded on globalized cultural systems. In this context, it has built its identity and consolidated the city of Porto Alegre on the map of arts. Thus, it has reached the 13th edition as a city and region heritage to be protected as an instrument to strengthen economic development.

The current show coincides with the creation of a new art museum, Paço Museum, installed in the seat of the municipal government, with a collection of 1.600 pieces of art. This iconic building, constructed in 1901, decisively influenced the urban aesthetic of the following decades, starting with the extensive use of sculptures on the façades, a decorative formula that spread to the architectural structures of the city's central region in the next three decades. Therefore, the current edition of the Biennial is in line with the effort to showcase the Paço Museum, which is considered the main legacy of the celebrations of the city's 250th anniversary.

Congratulations to all those involved in this significant undertaking and the Secretariat for Culture and Creative Economy of Porto Alegre.

ES

La Bienal del Mercosur empezó en 1997, en un contexto en el cual el estado de Rio Grande do Sul (Brasil) estaba tomado de un espíritu de reinención. Se estructuraba la implantación de la Ley Estadual de Incentivo a la Cultura y se estimulaba la realización de eventos de porte con acento internacional.

Un grupo de empresarios y artistas gaúchos se reunió para proponer una exposición que se inspirara en la tradicional Bienal de São Paulo, que, desde 1951, atrae a visitantes hacia el Pabellón Ciccillo Matarazzo del Parque Ibirapuera. El foco del nuevo emprendimiento se fijó en el Mercosur, que también empezaba a tomar cuerpo en aquella época.

El nuevo evento, la Bienal del Mercosur, tuvo enorme éxito de público y se inscribió en el calendario cultural de la ciudad y del estado. En 25 años de existencia, las 12 ediciones ya realizadas convocaron a más de 6 millones de visitantes con acceso gratuito y, en ellas, se expusieron más de 4.800 obras en áreas urbanas y en edificios muchas veces redescubiertos y hasta revitalizados. Se legó a la ciudad 16 obras monumentales.

La Bienal contribuyó a la circulación de productos e información artística cada vez más integrados a sistemas de la cultura globalizada. En este contexto, ha ido construyendo su identidad y consolidando el lugar de la ciudad de Porto Alegre en el mapa de las artes. Así, llega a su 13.ª edición como un patrimonio de la ciudad y de la región que deberá protegerse como un instrumento de fortalecimiento del desarrollo económico.

La actual muestra coincide con la inauguración del Museo do Paço, nuevo museo de artes que ya nace con un acervo de cerca de 1.600 piezas y que se encuentra en proceso de instalación en la sede del Gobierno municipal, edificación icónica erguida en 1901 y que influyó decisivamente en la estética urbanística en las décadas siguientes, empezando por el profuso recurso a la estatuaria en las fachadas, fórmula decorativa que se diseminó por las estructuras arquitectónicas de la región central de la ciudad en las tres décadas siguientes. Así, la actual edición de la Bienal se suma al esfuerzo por presentar el Museo do Paço, que se perfila como el principal legado de los extensos festejos relativos a los 250 años de Porto Alegre.

Felicitaciones a todos los involucrados en esta importante empresa, a la cual se une la Secretaría de Cultura y Economía Creativa de Porto Alegre.



EN

## ART THAT FEEDS LIFE

This year is unique for the Mercosul Biennial. Internationally recognized in the context of the biennials as one of the most important art shows of Latin America, it celebrates 25 years democratizing art and providing all audiences the contact with the work of artists from different countries.

I believe that art is transforming the feelings and the ways of seeing in the 21st century, faced with an ever-changing human being. For this 13th edition, we chose the theme *Trauma, Dream and Escape*, seeking to frame, under this conceptual triad, the moment, the emotions and the possibilities that will be represented through the works of art. We do not intend to focus on the pandemic that devastated the world but on the feelings that the words do not translate and that only the arts can represent. These new meanings and ways of relating bring us a more significant challenge and an awakening to a new world, highlighting that the work artists do today will be the inaugural art of this new century!

We are experiencing a unique moment in humanity with the creation of artworks that reflect the time we are going through. History shows us that after important traumas in society new artistic movements emerge. That happened in the post-World War II period, which triggered changes that would transform art forever.

This year is also special for art because, in 2022, we celebrate the 100th anniversary of the Semana de Arte Moderna (Modern Art Week), which took place in São Paulo and was milestone of Modernism in Brazil. Now we are seeing art again accompanying the transformations of life. The 13th Mercosul Biennial was built by all and for all in a disruptive and inclusive way.

**Carmen Ferrão**

President of the 13th Mercosul Biennial / Presidenta de la 13.ª Bienal del Mercosur

ES

## EL ARTE ALIMENTA LA VIDA

Este es un año muy especial para la Bienal del Mercosur. Reconocida internacionalmente en el contexto de las bienales como una de las más importantes muestras de arte de Latinoamérica, conmemora 25 años en los cuales ha democratizado el arte y ha brindado a todos los públicos la oportunidad de acercarse a la obra de artistas de diferentes países.

Pienso que el arte está cambiando los sentimientos y la mirada del siglo XXI ante un ser humano en constante transformación. Para esta 13.ª edición, elegimos el tema *Trauma, Sueño y Fuga*, buscando enmarcar, bajo esa tríada conceptual, el momento, las emociones y las posibilidades que se presentarán por medio de las obras. Lo que se busca poner en foco no es la pandemia que asoló el mundo, sino sentimientos que las palabras no traducen y que solo las artes pueden representar. Son nuevos significados y nuevas maneras de relacionarse que nos traen un desafío mayor y un despertar a un nuevo mundo, reiterando que el arte que se está haciendo hoy será el arte inaugural de este nuevo siglo.

Estamos viviendo un momento impar en la humanidad, con la creación de obras que reflejan el tiempo que estamos transitando. La historia nos muestra que, tras grandes traumas de la humanidad, surgen nuevos movimientos artísticos. Fue lo que sucedió en el período posterior a la Segunda Guerra Mundial, que desencadenó cambios que transformarían el arte para siempre.

Año importante para el arte, en 2022 también celebramos en Brasil los 100 años de la Semana de Arte Moderna, que ocurrió en São Paulo y fue un hito del Modernismo en el país. Ahora presenciamos nuevamente al arte acompañando las transformaciones de la vida. La 13.ª Bienal del Mercosur fue construida por todos y para todos, de forma disruptiva e inclusiva.

## MUTUAL TIME

### TRAUMA, DREAM AND ESCAPE—AND THE ART OF THE UNSPEAKABLE

There are moments in life that demand a more sober look at our human condition. The sense of collective vulnerability stirs something very deep in our ancestral memory: a certain genetic information that endures from generation to generation activates a defense mechanism that puts us on alert.

The Coronavirus pandemic unleashed an unprecedented process of global reach. Social isolation revealed nuances and produced psychological impacts that are still beyond measure.

One of the best definitions of “trauma” comes from the Hungarian-Canadian psychiatrist Gabor Maté. In his explanation, the emphasis should not be placed on the serious episode that may have happened to a person, but rather on the individual’s incapacity to talk about such an event. One of the first manifestations of the mind faced with traumatic states is the production of dreams and their subsequent lucid memory. Through them the mind expresses what it cannot put into words.

The dimension of the unspeakable is what positions the theme of the 13th Mercosul Biennial in the form of an equation. The unspeakable may be the great driving force of artistic creation. Art is made because there are things that cannot be translated into words. Curatorial practice originates in the posing of an unanswered problem to which artists and the public respond by filling in the gaps or arranging the cards of a shuffled deck. What emerges is the portrait of a moment; the latency of a divination practice, *búzios*, the cowrie-shell divination, the *Ifá* that translates unspoken yet perceived voids. Encouraged by the conviction that we are facing a new deal of life’s cards, we ventured out in search of a representation of how art might find a way to articulate itself within an open equation composed of the trinomial *trauma, dream and escape*.

This is how the word “curation” recovers its oldest etymological meaning, that of healing: we are all in search of a cure.

We began this project in July of 2020, with grief and uncertainty hovering over a world in confinement. In complete isolation, it was necessary to build bridges that would bring us closer to strangely disconnected worlds within a fractured and interrupted universe. The curatorial process thus became an attempt at healing, a quest to ease the lumps in the throats of isolated and silenced artists, without a specific tormentor to rebel against. A pain that is felt, but not localized. That’s where the concept of *escape* enters: the creation of a creative strategy that makes it possible to find a place that presents itself as a territory yet to be mapped.

This was the provocation we proposed—like a spark—to the artists of the 13th Biennial. And each came with their own unique charge and original contribution. On this journey, we sought lighthouses and flashlights to illuminate the crossing. The lighthouse tells us where we are when navigating oceans. Flashlights allow us to understand each step we take on this voyage. Both are equally important to reach the destination.

With the notion of mapping a resonance of people’s sensibility in the post-pandemic context, and also welcoming new actors to the scene, we decided to launch a blind Open Call. Artists could thus anonymously propose ideas to be commissioned by the Biennial.

We realized that this would be a three-dimensional and experiential Biennial. Evident in many of the proposals is the desire for physical connection, an attempt to compensate for the social distancing and to murmur an almost imperceptible “*please, touch me; wake me.*”

There is also a clear expression of the desire to connect with other universes and species, especially in the proposals of artists who chose to present works that activate a biological dimension: from mycelium to ants and plants. Proposals that go beyond the reach of our own species, a place that art has rarely bothered to approach.

We wanted this Biennial to be in-person and experiential. We wanted it to occupy the city and include platforms to reach the public disconnected from the arts. It should spread through the urban fabric and stimulate encounters and frictions, opening doors for dialogue and contact with the city. Forming a public is one of the main reasons for doing a biennial.

Lygia Clark is an artist who influences much of the thinking when we combine art, the sensorial, and mental health. Her practice, which moves between art, the psychic dimension and body memory, greatly inspired the field we came to explore. For this reason, we created a special room to reveal part of what occurred in her clinical practice and offer a therapeutic experience for visitors. For the first time ever, we have made available to the public her clinical case notes. Clark physically accessed the space of trauma like no other before her, transforming the unspeakable into an experience.

The artists’ initiatives became even more crucial when faced with a scenario where the subconscious had the opportunity to overflow into the silent space of a world on hiatus, suspended; a place that enabled us to discuss matters other than the urgent demands of the day. This was likely the principal gift that isolation gave us.

All over the city, artworks invoke a pulse, a rhythm that oscillates between pause and signs of life. From the silent spirit of Jaume Plensa at Fundação Iberê Camargo, to *Batimento* [Pulse] by Túlio Pinto in the city center, to the collective pulse of Rafael Lozano-Hemmer at Farol Santander; in the collective dreams gathered by Pedro Reyes, at Instituto Ling; in the private secrets revealed in the light by Carlos Nader, at Casa de Cultura Mario Quintana; in the cloistered dreams of Marilá Dardot, at Cais; the seven deaths of Maria Callas, by Marina Abramović, in the cracking of the fissure by Denise Milan or in the repairing of Lídia Lisbôa’s unpaired socks, at MARGS. Throughout the Biennial, there are traces of this threshold we have crossed.

The equation of the unspeakable is resolved through the consciousness that comes from the comprehension of mutual silence. There are things that words and images cannot express—or explain; we need to put ourselves in new situations to reach the place of understanding. This Biennial is for taking a seat and feeling, for pausing and dreaming, for embracing and experimenting, for breathing and pulsing together, in silence. All that we are able to experience together collectively will clinch the spirit of this time. A mutual time.

**Marcello Dantas, Tarsila Riso and Carolina Lauriano**

## TIEMPO MUTUO

### TRAUMA, SUEÑO Y FUGA Y EL ARTE DE LO INEFABLE

Hay momentos en la vida que exigen una mirada más sobria sobre nuestra condición humana. El sentido de vulnerabilidad colectiva moviliza algo muy profundo en nuestra memoria ancestral: cierta información genética que resiste de generación en generación activa un mecanismo de defensa y nos pone en alerta.

La pandemia del coronavirus desató un proceso de alcance mundial nunca antes visto. El aislamiento social reveló matices y generó impactos psicológicos aun imponderables.

Una de las mejores definiciones de “trauma” proviene del psiquiatra húngaro Gabor Maté. En su explicación de trauma, el énfasis no recae sobre el episodio grave por el que una persona puede haber pasado, sino en la incapacidad del individuo de hablar sobre ese acontecimiento. Una de las primeras manifestaciones de la mente ante estados traumáticos son los sueños, con su memoria lúcida. Por medio de la producción onírica, la mente logra hacer emerger lo que es incapaz de convertir en palabras.

La dimensión de lo inefable es lo que determina que el tema de la 13.ª Bienal asuma la forma de una ecuación. Quizás lo indecible sea la gran fuerza propulsora de la creación artística. Se hace arte porque hay cosas que no se traducen en palabras. La práctica curatorial nace del planteamiento de un problema sin respuesta al cual los artistas y el público responden rellenando lagunas u ordenando las cartas de una baraja muy mezclada. Lo que surge es el retrato de un momento; la latencia de un juego de adivinación, buicios, el ifá que traduce los vacíos no dichos pero sí percibidos. Fue animados por la convicción de que estamos ante una nueva mano de cartas de la vida que nos aventuramos en la búsqueda de un retrato de cómo el arte puede encontrar una manera de articularse dentro de una ecuación abierta compuesta por el trinomio trauma, sueño y fuga.

Es así que la palabra “curaduría” recobra su sentido etimológico más antiguo, el de sanación: todos estamos en busca de cura.

Comenzamos este proyecto en julio de 2020, con el duelo y la incertidumbre rondando un mundo confinado. En completo aislamiento, era necesario construir puentes que nos acercasen a universos extrañamente desconectados dentro de un mundo fracturado y detenido. El proceso curatorial se transformó, así, en un intento de cura, una búsqueda de deshacer nudos de las gargantas de artistas aislados y silenciados, sin un verdugo contra el cual rebelarse. Un dolor sentido, pero no situado. Aquí entra el concepto de fuga: la creación de una estrategia creativa que posibilita encontrar un lugar que se presenta como territorio para mapear.

Esta fue la provocación que planteamos —a modo de chispa— a los artistas de la 13.ª Bienal del Mercosur y cada uno de ellos vino con su carga y aporte original. En esa travesía, buscamos faros y linternas para iluminar el camino. El faro nos indica dónde estamos cuando navegamos en los océanos. Las linternas nos permiten entender cada paso que damos en esa travesía. Ambos son igualmente importantes para llegar al destino.

Con el propósito de mapear una vibración de la sensibilidad de las personas en el contexto pospandémico y también de traer a nuevos actores al escenario, decidimos hacer un llamado abierto a ciegas. Así, los artistas podrían proponer ideas de forma anónima que, más tarde, podrían ser comisionadas por la Bienal.

Pronto percibimos que esta sería una bienal tridimensional y experiencial. En muchas de las propuestas, queda patente el deseo de conexión física con las personas, en un intento de compensar el distanciamiento vivido y de balbucear un casi perceptible “por favor, tócame; despiértame”.

Surge también una expresión clara del deseo de conectarse a otros universos y especies, sobre todo en las propuestas de artistas que eligieron presentar obras que activan una dimensión biológica: del micelio a las hormigas y a las plantas. Son propuestas que superan el alcance de nuestra propia especie, un lugar al cual el arte pocas veces se ha preocupado en acercarse.

Teníamos ganas de que la Bienal fuera presencial, vivencial, de que ocupara la ciudad y de que contara con plataformas para llegar al público desconectado de las artes. Necesitaba esparcirse por la piel urbana y potenciar encuentros y fricciones, abriendo puertas de diálogo y contacto con la ciudad. Construir públicos es una de las principales razones para hacer una bienal.

Una artista que influye en gran parte del pensamiento cuando se trata de unir arte, sensorialidad y salud mental es Lygia Clark. Su práctica, que transita entre el arte, la dimensión psíquica y la memoria del cuerpo, inspiró mucho el campo que nos propusimos explorar. Por eso, creamos una sala especial para revelar parte de lo que sucedía en su consultorio y proporcionar una experiencia terapéutica a los visitantes. Hicimos públicos, por primera vez, sus apuntes sobre los casos clínicos. Clark accedió físicamente al espacio del trauma como nadie lo había hecho antes de ella, transformando en vivencia lo que era inefable.

Las iniciativas de la artista se han vuelto aun más contundentes ante un escenario en el que el subconsciente tuvo la oportunidad de desbordarse en el espacio silencioso de un mundo en hiato, suspendido; un lugar que nos habilitó a discutir otros temas más allá de las urgencias cotidianas. Probablemente, ese haya sido el principal regalo que nos dejó el aislamiento.

Por toda la ciudad, obras invocan una situación de pulsación, un ritmo que oscila entre la pausa y la señal de vida. Desde el espíritu silencioso de Jaume Plensa en la Fundación Iberé Camargo al Batimento de Túlio Pinto en el centro de la ciudad, al pulsar colectivo de Rafael Lozano-Hemmer en el Farol Santander; en los sueños colectivos recogidos por Pedro Reyes, en el Instituto Ling; en los secretos privados revelados en la luz de Carlos Nader, en la Casa de Cultura Mario Quintana; en los sueños enclaustrados de Marilá Dardot, en el Cais; en las siete muertes de Maria Callas, por Marina Abramović, en el abrirse de la grieta de Denise Milan o en la nueva unión en pares de las medias solitarias de Lidia Lisbôa, en el MARGS: por toda la Bienal, hay rastros de ese umbral que cruzamos.

La ecuación de lo inefable se resuelve ante la conciencia que adviene de la comprensión del silencio mutuo. Hay cosas que las palabras y las imágenes no logran expresar, ni tampoco explicar; y necesitamos ponernos en nuevas situaciones para alcanzar un lugar de entendimiento. Esta Bienal es para sentirse y sentarse, para pausar y soñar, para abrazar y experimentar, para respirar y pulsar juntos, en silencio. Todo lo que podamos vivir colectivamente sellará el espíritu de este tiempo. Un tiempo mutuo.

**Marcello Dantas, Tarsila Riso y Carolina Lauriano**

## INHABIT, NOT HABITAT

For 13 editions, the Mercosul Biennial has invaded and occupied properties, inhabited other people's spaces, taken over the city. Unlike its sister in São Paulo, the Porto Alegre Biennial doesn't have an exhibition space, a place to call its own. In a 1972 interview<sup>1</sup>, the philosopher Henri Lefebvre criticizes architects and urban planners for concerning themselves with habitats and not with *inhabiting*. Not only in architecture and urbanism, but in the vast majority of fields, including art, there still persists a gaze centered on the object, not on the action.

Against this current, the Mercosul Biennial is a verb (a transitive-indirect verb), always *with* other agents that welcome it. An event that transforms itself in time and space, not only on account of its ephemeral nature, but because it does not have its own complete, consolidated body. Many reflections emerge from this reading, and I'll try to explore some of them, starting with the fact that, necessarily, the Biennial builds relations with other institutions on which it depends for survival.

Like an epiphyte, the Biennial is hosted by organisms that sustain its life and activity over intense months every two years. It promotes new ecosystems, in an ecology of relationships that are both harmonious and contestatory, for symbioses—even those of mutual benefit—require adaptation from both parties. Neither of the bodies involved remain unchanged; both are affected by encounters and exchanges. This dynamic recalls the reflections of Lygia Clark, one of the key artists of this Biennial, upon considering the series *bichos* (Critters, 1960) as a living and active organism: "A total, existential integration is established between you and it. In the relation that is established between you and the critter there is no passivity, not from you nor from it."<sup>2</sup> In this work, the artist takes an important step towards what would follow in her career, especially with regard to sensorial art and relational objects—available for all to use at this Biennial, located at MARGS.

Clark destabilizes the traditional relations between art and public. Her proposal is pure lack of controls and openness, even more so if we take into account that the production of her work occurred in the context of the military dictatorship. The artist de-programs the hierarchy between author and spectator, emancipating the latter—to use Rancière's words<sup>3</sup>—by removing the spectator from a state of alienation. It thus frees the work from the position of finished artwork, both suggesting and enabling destabilization, deformation and collective, non-authorial action.

Clark's work is fluid, refusing final form, given that there is no mold, cast or model to it—just like in the Biennial. If displayed today in a showcase or museum, the artist's subversive-participatory proposal is memorialized, fossilized; it loses its meaning. The artwork only takes place as a happening: when our body as flesh meets the metallic body of the critter or the hardened

mineral of the sea shell and the two affect each other. Art as act, time as transformation.

In addition to Clark's work, this Biennial offers a series of artistic proposals that take as their point of departure the shared challenge to create projects that respond, to some extent, to the questions posed by the union and crossing of the concepts of trauma, dream and escape in the context in which we live—times of dislocations, shocks, provocations and necessary changes, especially in Brazil. It is urgent that new escape routes be imagined, fictionalized, dreamed. Diverse worlds need to relate to each other.

Our educational seminar, *Contact Zones*, carries this central idea. The term coined by Mary Louise Pratt and explored in the context of museums by the anthropologist James Clifford refers to relations and social spaces with disparate cultures in situations of dispute and asymmetrical relations of power. Not the appeasement of synthesis through the sum of thesis and antithesis, but rather the constant tensioning of concepts to create other possibilities. Thus, the Biennial itself, without a closed body—defined by home, shell or skin—differentiates itself in time and from itself. It becomes another, becomes others.

With her move towards therapy, Clark's artistic trajectory is also a repercussion of the question: What is it like to be the other, to become another, become others? In *Contact Zones*, Kaká Werá Jecupé, Denise Camargo with Reginaldo Prandi, Tino Sehgal with Iaci Lomonaco, Sidarta Ribeiro, Nídia Aranha, Antonio Pedro Goulart and Karin Grunwald engage from diverse approaches other ways of seeing, imagining, being and living. Ways inspired by ancestral peoples, cultures and religions of African heritage, oral traditions, the oneiric dimension, the *transgender* experience, and states of expanded consciousness.

The pedagogical material *Diálogos* (Dialogues) also explores issues raised by the trinomial of trauma, dream and escape based on the idea of being other, being others, becoming another. Developed in a porous and collective manner, it deliberately deviates from the traditional format of artwork on display. It breaks free of ready images and instead invites the creation of new meanings, seeking to unravel the text's plot, illustrations and endless connections as much as possible. It works as a trigger of unpredictable sensibilities and reverberations in each of us, as action based on a game where randomness and unpredictability are the rule. It seeks not a hierarchization of knowledge or the crystallization of prior understandings, but rather the confluence of multiple, coexisting and potentially dissenting points of view. The dynamics of the cards and the interactions they provoke can destabilize identities and overcome prejudices, in an apology for the indiscipline of thinking itself—as Gilles Deleuze (1989) would say, it is necessary not to confuse *thinking* with *recognition*.

1 *Urbanose 15*—Interview with Henri Lefebvre. Directed by Michel Régnier (1972), National Film Board of Canada. Source: <https://www.youtube.com/watch?v=z4klH4Hz3yg&t=620s>

2 CLARK, Lygia. In: BUTLER, Cornelia H.; PEREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York: Museum of Modern Art, 2014.

3 RANCIÈRE, Jacques. *The Emancipated Spectator*. London: Verso, 2009.

## EL HABITAR, NO EL HÁBITAT

In a similar way, the cycles *Diálogos em Transe* [Dialogues in Trance] and *Conversas de Cozinha–Bastidores da Bienal* [Kitchen Conversations–Behind the Scenes at the Biennial], the *Encontros com Educadores* [Encounters with Educators] and *Um Diálogo Sincero*<sup>4</sup>–*Curso de Formação para Mediação* [Heart to Heart: Mediation Training Course] are undertakings of the Educational Project premised on dialogue and, beyond that, the dialogical approach proposed by Paulo Freire.<sup>5</sup> Dialogue is always dialogue *with*. In this sense the Biennial is again a transitive-indirect verb, a catalyst for encounters and relations, an ecosystem in constant becoming.

Like all ecosystems, the Biennial is spatialized. In this edition, the scale and magnitude of this spatialization assumes an unparalleled power: the exhibition inhabits museum, institutes, foundations, cultural centers, and reoccupies the Cais do Porto and public spaces. It presents itself in the city, once again a place of meetings in-the-flesh. It is in-person and a present-tense verb, which is perhaps the greatest legacy of the 13 editions of the Mercosul Biennial: being present in people's lives, being part not only of their memories, but also their desires and imagination for the future; to be open, democratic, diverse, dialogical, different from itself in time; in its relations, to be necessarily community-based, collective, and in constant transformation.

### Germana Konrath

Desde hace 13 ediciones, la Bienal del Mercosur ocupa lugares, invade propiedades, habita espacios ajenos, toma la ciudad. Al contrario de su hermana paulista, la Bienal de Porto Alegre no tiene sede expositiva, no tiene un lugar que pueda considerar suyo. En entrevista de 1972<sup>1</sup>, el filósofo Henri Lefebvre critica a arquitectos y urbanistas por ocuparse del hábitat y no del habitar. No solo en arquitectura y urbanismo, sino también en la gran mayoría de los campos del saber, incluyendo el arte, predomina aun hoy una mirada dirigida al objeto y no a la acción.

A contrapelo de esa tendencia, la Bienal del Mercosur es verbo; y verbo transitivo indirecto, siempre *con* otros agentes que la acogen. Un evento que se transforma en el tiempo y en el espacio, no solo a causa de su naturaleza efímera, sino por no tener un cuerpo propio, completo, consolidado. Muchas reflexiones afloran a partir de esa lectura e intentaré desarrollar algunas de ellas, mencionando en primer lugar el hecho de que la Bienal construye, necesariamente, relaciones con otras instituciones de las cuales depende para sobrevivir.

Como una planta epífita, la Bienal es hospedada por organismos que sustentan su vida y actividad a lo largo de intensos meses cada dos años. Promueve nuevos ecosistemas, en una ecología de relaciones que son tanto armónicas como de disputa, pues las simbiosis —incluso las que conllevan un beneficio mutuo— exigen adaptación de sus partes. Ninguno de los cuerpos involucrados permanece intacto, ambos son afectados por encuentros e intercambios. Esa dinámica remite a las reflexiones de Lygia Clark, una de las artistas clave de esta Bienal, cuando aborda la serie *bichos* (1960) como organismo vivo y actuante: “Entre tú y él se establece una integración total, existencial. En la relación que se establece entre el bicho y tú no hay pasividad, ni tuya, ni suya.”<sup>2</sup> En este trabajo, la artista da un importante paso hacia lo que vendría a continuación en su carrera, especialmente en lo que dice respecto al arte sensorial y a los objetos relacionales, puestos a disposición en esta Bienal, para el uso de todos, en el MARGS.

Lygia desestabiliza las tradicionales relaciones entre arte y público. Su propuesta es puro descontrol y apertura, aun más si tenemos en cuenta el contexto de producción de su obra, en la época de la dictadura. La artista desprograma la jerarquía entre autor y espectador, emancipando a este último —si queremos usar las palabras de Rancière<sup>3</sup>— al retirarlo de un estado de alienación. Libera, así, el trabajo de la posición de obra acabada, no solo posibilitando, sino también sugiriendo desestabilización, deformación y una acción colectiva, no autoral.

El trabajo de Lygia es fluido, desconoce forma final, visto que en su obra no hay forma, molde ni modelo; así como en la Bienal.

4 “Um Diálogo Sincero” is the Portuguese translation of “Heart to Heart: Teaching with Love,” the title of bell hooks’ 11th teaching in *Teaching Community: A Pedagogy of Hope* (2003).

5 Cf. Freire, Paulo. *Pedagogy of the Oppressed: 50th Anniversary Edition*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

1 *Urbanose 15* — Entretien avec Henri Lefebvre. Realización de Michel Régnier (1972), L’Office National du Film du Canada. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=z4klH4Hz3yg&t=620s>

2 CLARK, Lygia. In: BUTLER, Cornelia H.; PEREZ-ORAMAS, Luis. *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948-1988*. New York: Museum of Modern Art, 2014.

3 RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

Si se expusiera hoy en una vidriera o en un museo, la propuesta subversivo-participativa de la artista se patrimonializaría y fosilizaría, perdería sentido. El trabajo solo se da como acontecimiento: cuando nuestro cuerpo de carne encuentra el cuerpo metálico del bicho o el calizo de la concha y los dos se afectan. Arte como acto, tiempo como transformación.

Además del trabajo de Lygia, tenemos en esta Bienal una serie de propuestas artísticas que parten del desafío común de crear proyectos que respondan, en alguna medida, a las cuestiones planteadas por la unión y la imbricación de los conceptos de trauma, sueño y fuga en el contexto que vivimos: tiempos de desacomodos, choques, provocaciones y necesarios cambios, especialmente en Brasil. Es urgente que se imaginen, ficcionalicen y sueñen nuevas rutas de fuga. Se deben poner en relación mundos diversos.

Nuestro seminario educativo *Zonas de Contacto* se basa en esa idea central. El término, cuñado por Mary Louise Pratt y explorado en el contexto museológico por el antropólogo James Clifford, indica relaciones y espacios sociales con culturas dispares en situaciones de disputa y asimetría de poder. No el apaciguamiento de la síntesis a partir de la suma de tesis y antítesis, sino un tensar constante de conceptos para crear posibilidades otras. Así, la propia Bienal, sin un cuerpo cerrado —delimitado por casa, cáscara o piel—, se diferencia en el tiempo y de sí misma. Se vuelve otra, se vuelve otras.

La trayectoria artística de Lygia, con su impulso hacia la terapia, es también desdoblamiento de la interrogación: ¿cómo es ser el otro, volverse otro, volverse otros? En *Zonas de Contacto*, Kaká Werá Jecupé, Denise Camargo con Reginaldo Prandi, Tino Sehgal con Iaci Lomonaco, Sidarta Ribeiro, Nídia Aranha, Antonio Pedro Goulart y Karin Grunwald tratan, a partir de abordajes diversos, de otras maneras de ver, imaginar, ser y vivir. Modos inspirados en pueblos ancestrales, en las culturas y religiones de matriz africana, en la oralidad, en la dimensión onírica, en la experiencia travesti y en estados expandidos de conciencia.

El material pedagógico *Diálogos* también explora cuestiones suscitadas por el trinomio trauma, sueño y fuga a partir de la idea de ser otro, ser otros, volverse otro. Elaborado de modo poroso y colectivo, evita deliberadamente el tradicional formato de fichas de obra de arte en exposición. Escapa de imágenes prontas y las sustituye por una incitación a la creación de nuevos sentidos, buscando estirar al máximo la trama del texto, de las ilustraciones y de sus infinitas conexiones. Funciona como disparador de sensibilidades y reverberaciones imprevisibles en cada uno de nosotros; como acción, a partir de un juego basado en la aleatoriedad y la imprevisibilidad como reglas. Busca no la jerarquización de saberes o la cristalización de conocimientos previos, sino la confluencia de puntos de vista múltiples, coexis-

tentes y potencialmente divergentes. La dinámica de las cartas y de las interacciones provocadas por ellas puede desestabilizar identidades y deshacer prejuicios, en una apología a la indisciplina del propio pensar. Como diría Gilles Deleuze (1989), es necesario no confundir *pensar* con *reconocer*.

De forma análoga, los ciclos *Diálogos en Trance* y *Conversaciones de Cocina – Bastidores de la Bienal*, los *Encuentros con Educadores* y *Un Diálogo Sincero*<sup>4</sup> – *Curso de Formación para Mediación* son acciones del Proyecto Educativo que tienen como premisa el diálogo y, más aun, la dialogicidad propuesta por Paulo Freire<sup>5</sup>. Dialogar es siempre dialogar *con*. En ese sentido, la Bienal es nuevamente verbo transitivo, indirecto, catalizadora de encuentros y relaciones, ecosistema en constante devenir.

Como todo ecosistema, la Bienal se espacializa. En esta edición, la escala y la magnitud de esa espacialización cobran una potencia impar: la muestra habita museos, institutos, fundaciones, casas y centros culturales, retoma el Cais do Porto y reocupa el espacio público. Se hace presente en la ciudad, que vuelve a ser lugar de encuentros en carne y hueso. Es presencial y es verbo en el presente, lo que quizás sea el gran legado de la Bienal del Mercosur desde hace 13 ediciones: hacerse presente en la vida de las personas, formando parte no solo de sus memorias, sino también de sus deseos y fabulaciones futuras; ser abierta, democrática, diversa, dialógica, diferente de sí en el tiempo; ser en relación, necesariamente comunitaria, colectiva y en constante transformación.

**Germana Konrath**

4 "Un diálogo sincero" es el título de la 11.ª enseñanza de bell hooks en el libro *Ensinando Comunidade: uma pedagogia da esperança* (2003; traducción al portugués de Editora Elefante, 2021. Título original del capítulo y de la obra: "Heart to Heart: Teaching with Love", *Teaching Community: A Pedagogy of Hope*).

5 Cf. Freire, Paulo. *Pedagogia do oprimido*. 75.ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2020.

## INSTRUCTIONS FOR AN ORACLE

On a hot, ordinary day, of those exemplary forgettable, you calmly walk towards home when a woman passes by with a dog that smells you. Curiously the dog's spots vaguely resemble the image of a skull (a moth from your childhood comes to mind—*Acherontia atropos*, a biologist would say). You pick up your home keys, which are tangled up. Across the street, someone turns the corner and walks into an old, demolished property (which now is a dentist supply store). Bewildered, you recognize that this person is identical to you (and intuitively, it is painful to know that the two of you are the same person). Then, there is a mismatch between the world surrounding you and the one you belong to, a state of disbelief (the core of fantastic literature, according to Tzvetan Todorov). You suddenly realize, with childlike joy, that you are dreaming. The term “transcendental epiphany” is not excessive when applied to lucid dreams (because, in them, this other layer of our reality is only a reminiscence not accessible to the dreamer), and it is also a precise allegory for *Transe* [*Trance*].

This exhibition is one of the 13th Mercosul Biennial's rhizomes, a comprehensive, unrestricted and welcoming channel built through an open call for the first time in the event's history. The development of this show took place in times abnormally complex and unstable, under the shadow of the covid-19 pandemic and political and social anomie. The artists' propositions reflected a fuzzy and anxious feeling of unreality, like a film that seems to have contaminated us. Although oriented as an art and technology exhibition, we have always been aware that “technology” refers to our species' survival and adaptation on this planet—our deepest identity, not a hodiernal event. The intention and latent desire of *Transe*'s open call, with almost 900 applicants, was that we could filter a kind of *Zeitgeist* foreshadowed by the artists' collective intelligence and their projects.

The selection had three stages: blind analysis of projects, portfolio review and interviews. In this selection process, we appropriated the term “blind vision,” which refers to the ability to recognize objects in an environment even if you are unaware of being able to see. This idea guided and invited us to prioritize contingent projects, with an experimental bias and of a broad thematic spectrum, often viscerally contradicting our personal taste. We wanted each selected proposition to be individually engendered from the same disruptive material that makes our lucid dreams, like an avatar—a sign telling us this reality is still under construction and influenced by our desire.

In addition to the selection process—and the subsequent topographic and hermeneutic curatorial exercise—our most enduring craft was mentoring, a transition from the projects' idealistic dimension to their implementation. This process was conducted dialogically with the artists. Intrinsic issues of the works were revealed, as well as their ties, semantic consonances and an intricate network of approximations and familiarities. What becomes visible is less a unifying theme than an ecosystem, with a synesthetic and polyphonic dimension, which permeates the relationship of the works in an often subtle and counterintuitive dynamic of living beings' interdependent relationships with each other and their world, operating in multiple layers.

*Transe* has an installation and sculptural bent (almost a norm of this Biennial) with the works as concrete, encircling things, demanding the audience's sensory and physical involvement and an expressive theatricality—like a dream's setting waiting for the dreamer. The projects and exhibition's thinking also responded to their place of insertion: an ample industrial space built in the early 20th century, pierced by countless windows, vast light and worn out by the entropy of time. This *locus* has a character and will of its own, acting as a kind of *daemon*, a Greek entity that rule things, divine forces and human feelings. We, therefore, value the works' breadth and interlocation in this generous and noisy communicative space. A grid element is repeated in the exhibition's layout—called “pixel”—in the windows and ripped tiles, which insinuates and induces the visitor to identify a pattern, like a secret code. In this setting, arranging the works is equivalent to the clash of pieces during a board game, either because a work's meaning changes by the proximity of another, the sound overflows it needs a certain containment or isolation.

*Criptocromo* by Elias Maroso is a prodigal herald for guiding us through the meandering *Transe*. The title refers to a protein present in the eyes of migratory birds that allows them to visually decode magnetic fluxes, providing a keen sense of geolocation. The ability to determine a route, conditioned by the use of devices (compass, GPS, etc.) or astronomical references in human lives—conceptual abstractions—in these birds is an extra sense, an actual dimension of cognition of the world. In contrast, *Diorama* by Vitor Mizaël brings dozens of birds paralyzed in full flight in the fatal moment of their collision against glasses, an everyday event in big cities. These taxidermized birds transubstantiate into a highly accurate *memento mori*. It welcomes ecological, health and relationship crises of humans with other species—so obvious and tautologically repeated that are often difficult to operate poetically. Bruno Borne's *Gravitas* seems to appropriate the recurring dream of an atavistic and forgotten ability to fly. But this work invites us to a kinesthetic journey in which the sound adheres to the lifting, projective body of the visitor towards a stratospheric zone where the notion of space fades into a rarefied blue.

This works' trinity is one of *Transe*'s chapters, a non-linear narrative that manifests itself in space. They are conducting lines that unify the pieces not formally but through a hermeneutic brotherhood. These small nuclei in the curatorial poetics do not have a name but a keyword to classify them (rhetorically, this trinity would be *Air-Transcendence*). Another path opens willing to reformulate the human body: *Re-member* by Leandra do Espírito Santo, *Ordenha 002* by Nidia Aranha, and *Sem título (Trabalho)* by Gabriela Mureb. These works offer an apology for a body perhaps essentially phantasmatic (guided by the neuroscientist V. S. Ramachandran's vision in *Phantoms in the Brain*), an open vortex to reimagining and reshaping itself indefinitely, walled in between survival, pleasure and the fear of death. The notion of body in *Transe* is a metonymy of the show, as a complex body diffused by a natural (ecosystem) and cultural (noosphere) universe that designates itself and reinvents its fate. The paths follow and weave one another. A kind of political claim regarding

## INSTRUCCIONES PARA UN ORÁCULO

the incongruity of beings and things clashes with narratives and the public arena in *D.U.D.O. / Declaración Universal de Derechos de Otros, Otros, Otros* by Fernando Sicco; *Manifestación* by Franco Callegari with its invasive ants; communication between different species and forms of intelligence in *Ouvir* by Craca; and *Mycorrhizal Insurrection* by Cesar & Lois—among others that get involved, blurring their identities and feeding back.

We like to think of curatorship as a resonance game between the works, as if each contained and was about to metamorphose into the next, like the dreams' fluid identities. We have welcomed *Transe* since the beginning as a brotherhood of the *Unheimlich*, an operative space initially made of a certain collective incongruity. We affectionately accept its profound identity as an enigma, the coded way in which the oracle's utterance takes place. We expect that, from its initial disorder, a pattern would gradually emerge; from the antagonism of the group and its voices, a particular polyphonic dimension would be enunciated. Throughout this process, the being in the world of *Transe* reveals itself as a heterogeneous, urgent ecosystem under the sign of *perpetuum mobile*. This post-human condition seems to reflect a desire to embrace this period in which animals, fungi, plants, artificial intelligence and other living forms show us that reality is more inextricable than our language is capable of embracing, infiltrating our anthropocentric worldview.

**Laura Cattani and Munir Klamt**

En un día caluroso y común y corriente, de esos que se olvidan fácilmente, estás caminando tranquilamente hacia tu casa, cuando una mujer pasa a tu lado con un perro que te huele. Es curioso que las manchas del perro se asemejen vagamente a la imagen de una calavera (de repente, viene a tu memoria una mariposa de tu infancia, *Acherontia atropos* lo llamaría un biólogo). Tomas las llaves de la casa, que están entreveradas, y, entonces, al otro lado de la calle, alguien dobla la esquina y entra en un inmueble antiguo y ya demolido (que ahora alberga una tienda de instrumental odontológico). Perplejo, notas que esa persona es idéntica a ti (e, intuitivamente, es doloroso saber que ustedes son la misma persona). Se da, entonces, un súbito desencuentro entre el mundo que te rodea y aquel al cual perteneces, un estado de desconianza (el *busilis* de la literatura fantástica, según Tzvetan Todorov), y comprendes de repente, con una alegría infantil, que estás soñando. El término "epifanía trascendente" no es excesivo cuando aplicado a los sueños lúcidos (porque, en ellos, nuestra realidad, esa otra capa, es solo una reminiscencia no accesible al soñador) y es, también, una alegoría precisa para la muestra *Transe*.

*Transe* es uno de los rizomas de la 13.ª Bienal del Mercosur, la primera vez en su historia en la cual se abrió un canal amplio, irrestricto y acogedor por medio de un llamado abierto. La gestación de esta muestra se dio en tiempos anormalmente complejos e inestables, bajo la sombra de la pandemia de la COVID-19 y de un estado de anomia política y social. Así, una imprecisa y ansiogénica sensación de irrealidad, casi como una película que pareciera habernos contaminado, se reflejó en las proposiciones de los artistas. Aun cuando se tratara de una muestra orientada hacia la interfaz arte y tecnología, siempre estuvo presente la conciencia de que "tecnología" es una palabra que marca la supervivencia y adaptación de nuestra especie en este planeta, nuestra identidad más profunda, y no un acontecimiento hodierno. La intención, el deseo latente del llamado abierto para *Transe* era la de que, ante los casi 900 inscritos, pudiéramos filtrar cierto *Zeitgeist* que la inteligencia colectiva formada por el conjunto de artistas y sus proyectos prenunciaba.

La selección se compuso de tres etapas: análisis ciego de proyectos, revisión de portafolios y entrevistas. En ese proceso selectivo, nos apropiamos del término "vista ciega", que se refiere a la capacidad de reconocer objetos en un ambiente aun sin tener conciencia de que se los está viendo. Esta idea nos guió, invitándonos a priorizar los proyectos de sesgo experimental, contingentes y de amplio espectro temático, muchas veces oponiéndonos visceralmente a nuestro gusto personal. Anhelábamos que cada proposición seleccionada fuera, individualmente, engendrada de la misma materia disruptiva que vuelve nuestros sueños lúcidos, como un avatar, un signo que nos dijera que esta realidad aun está en construcción y que recibe el influjo de nuestro deseo.

Más allá del proceso selectivo (y el posterior ejercicio topográfico y hermenéutico que es la curaduría), nuestro oficio más duradero en este proyecto fue la mentoría, esa transición entre la dimensión idealista de los proyectos y su concreción. En este



proceso, realizado de forma dialógica con las y los artistas, se fueron poniendo de manifiesto cuestiones intrínsecas a las obras, así como sus lazos, sus consonancias semánticas y una intrincada red de aproximaciones y familiaridades. Lo que se visibiliza es menos un tema unificador que un ecosistema, de dimensión sinestésica y polifónica, que impregna la relación de las obras en una dinámica, muchas veces sutil y contraintuitiva, de relaciones de interdependencia de los seres vivos entre sí y con su mundo, operando en múltiples capas.

Hay en *Trance* una tendencia instalativa y escultórica (casi una norma de esta Bienal) que presenta las obras como cosas concretas, pasibles de delimitación, que exige una involucración sensorial y física del espectador, además de una expresiva teatralidad (casi como el escenario de un sueño que esperase al soñador). Los proyectos y el pensamiento expositivo respondieron, también, a su lugar de inserción: un amplio espacio industrial construido a comienzos del siglo XX, cortado por un sinfín de ventanas y vasta luz y desgastado por la entropía del tiempo. Este *locus* tiene carácter y voluntad propios, funcionando como una especie de *daimon*, entidad de la tradición griega que puede ser regente de cosas, fuerzas divinas o sentimientos humanos. Valoramos, así, la amplitud y la interlocución de las obras en este espacio generoso y ruidosamente comunicante (hay un elemento de entramado —llamado píxel— que se repite en la expografía, en las ventanas y en los azulejos arrancados, que insinúa e induce al espectador a identificar un patrón, casi un código secreto). En ese escenario, ordenar las obras en el espacio es una actividad que equivale al enfrentamiento de piezas durante un juego de mesa, ya sea porque el significado de una obra se modifica en virtud de la proximidad de otra o porque el sonido transborda o, aun, porque necesita contención o aislamiento.

*Criptocromo*, de Elias Maroso, es un pródigo mensajero que nos guía por este *Trance* lleno de recovecos. El título se refiere a una proteína presente en los ojos de algunas aves migratorias que les permite decodificar visualmente flujos magnéticos, dotándolas de un agudo sentido de geolocalización. La aptitud de determinar un recorrido, que en los humanos está condicionada al uso de dispositivos (brújula, GPS, etc.) o a referencias astronómicas —o sea, abstracciones conceptuales—, en estos pájaros se presenta como un sentido extra, una dimensión real de cognición del mundo. En contrapunto, *Diorama*, de Vitor Mizael, trae decenas de aves paralizadas, en pleno vuelo, en el momento fatal de su choque contra un vidrio, acontecimiento cotidiano en las grandes ciudades. Estos pájaros taxidermizados se transustancian en un *memento mori* sumamente preciso para representar las crisis ecológicas, sanitarias, o la crisis de la relación de los humanos con las demás especies, todas tan obvias y tautológicamente repetidas que, muchas veces, resultan difíciles de operar poéticamente. Bruno Borne, en *Gravitas*, parece apropiarse de un sueño recurrente, de una atávica y olvidada capacidad de volar. Pero la invitación que nos hace esta obra es a una jornada cinestésica en la cual el sonido adhiere a la ascensión de un cuerpo —proyectivamente, el del propio espectador— hacia una zona de la estratósfera en la cual la concepción de espacio se desvanece en un enrarecido azul.

Esa trinidad de obras es uno de los capítulos de *Trance*, una narrativa no lineal que se manifiesta en el espacio. Son líneas conductoras que unifican las obras no por la formalidad, sino por una hermandad hermenéutica. Estos pequeños núcleos en la *poiesis* curatorial no reciben una nominación, sino una palabra clave que los clasifica (retóricamente, esa trinidad sería *Ar-Transcendência*). Otro sendero, destinado a la reformulación del cuerpo humano, se abre con *Re-member*, de Leandra do Espírito Santo, *Ordenha 002*, de Nídia Aranha, y *Sem Título (Trabalho)*, de Gabriela Mureb, pues todas estas obras proponen apologías de un cuerpo posiblemente fantasmático en esencia (guiado por la visión del neurocientífico V. S. Ramachandran, en *Fantasmas en el Cerebro*), un vértice abierto a la imaginación y a la recomposición indefinidamente emparedado entre la supervivencia, el placer y el temor a la muerte. En *Trance*, el cuerpo es una metonimia de la muestra, un cuerpo complejo, difuso por un universo natural (ecosistema) y cultural (noósfera) que se autodesigna y reinventa su destino. Así, los senderos se suceden y se tramam: cierta reivindicación política de la incongruencia del ser y de las cosas se choca con los discursos y la arena pública en *D.U.D.O. / Declaración Universal De Derechos De Otros, Otras, Otros*, de Fernando Sicco; *Manifestación*, de Franco Callegari, con sus invasivas hormigas; la comunicación entre diferentes especies y formas de inteligencia en *Ouvir*, de Craca, y *Mycorrhizal Insurrection*, de Cesar y Lois; entre otros que se van involucrando, borrando su identidad y retroalimentándose.

Nos agrada pensar la curaduría como un juego de resonancia entre las obras, como si cada una contuviera y estuviera a punto de metamorfosearse en la siguiente, como las identidades fluidas de los sueños. Acogemos *Trance*, desde su génesis, como una hermandad de *Unheimlich*, un espacio operante y, al principio, de cierta incongruencia colectiva. Aceptamos con cariño su profunda identidad de enigma, manera cifrada en que se da el enunciado del oráculo, en una expectativa de que, de su desorden inicial, gradualmente fuera emergiendo un patrón; de que, del antagonismo del conjunto y de sus voces individuales, se enunciara cierta dimensión polifónica. A lo largo de ese proceso, el ser en el mundo de *Trance* se revela como un ecosistema heterogéneo, urgente, bajo el signo del *perpetuum mobile*, cierta condición poshumana que parece reflejar el deseo de abarcar ese período en el que animales, hongos, vegetales, inteligencia artificial y otras formas de vida nos muestran que la realidad es más indisoluble de lo que nuestro lenguaje es capaz de abarcar, infiltrándose en nuestra visión antropocéntrica del mundo.

Laura Cattani y Munir Klamt

## EPHEMERAL AND IRREVERSIBLE

Exhibited at the Rio Grande do Sul Memorial, *Trajatórias* is the concrete result of a confluence of interests. On the one hand, as part of the production team for some Biennial editions, we had a desire to learn more about the institution's history. On the other hand, chief curator Marcello Dantas wished to celebrate the Mercosul Biennial's 25th anniversary in 2022. More precisely, Dantas wanted to emphasize the event's value among the community, drawing attention to the Biennial's legacy over the years.

Previous research on the institution was vital to bring together the exhibition's works and materials<sup>1</sup>. Those investigations guided us critically and theoretically through the documents held by the Mercosul Biennial Foundation's Research and Documentation Center. Created in 2004 and shut down eight years later<sup>2</sup>, the center has documents such as photographs, slides and videos of a considerable part of the works shown throughout the Biennial's editions, exhibitions spaces, artists who participated in the events and backstage. The catalogs and other publications of previous biennials were also sources of this research.

Benefited from the Rouanet Law and the Cultural Incentive Law<sup>3</sup>, the first edition of the Mercosul Biennial took place in 1997, derived from the Mercosul Visual Arts Biennial Foundation, a private, non-profit entity created in 1996 by a group of entrepreneurs and artists in Porto Alegre.

A large-scale exhibition outside the major urban centers of art production in Brazil became a provocative act and one of the Biennial's primary sources of meaning. The first years of the Mercosul Biennial—whose name suggests that an international economic approach extends to culture—were related to the logic of national representations and their aesthetic and political issues. In its first four editions, the curators' choices were guided by the countries of the Mercosul Economic Agreement—Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay and Uruguay—in addition to guest Latin American nations.

In its first edition, Frederico Moraes, a renowned Brazilian curator, proposed to rewrite Latin American art history from a not exclusively European-North American perspective, using the Rio Grande do Sul's border location as a geographic conjuncture favoring this kind of debate. Moraes brought a significant amount of works to review existing South American constructive art aspects. Works like Hélio Oiticica's *Metaesquemias* and *Relevos*, the Venezuelan artist Jesus-Rafael Soto's penetrable pieces and the Argentine artist Pablo Siquier paintings were exhibited for the first time in the city.

Among the marks left by the first exhibition, two characteristics give meaning to the Biennial to this day: the fragmentation of the

exhibition spaces—in 1997, there were 13, spread to different areas of the city—and the recognition of unusual and architecturally powerful spaces that had not hosted an exhibition yet. In the second edition, using the warehouses maintained by Deprc (State Department of Ports, Rivers and Canals), began the Biennial relationship with the city's port complex.

However, we dare to say that from its 6th edition (2007), by abolishing national representations and becoming international, the Mercosul Biennial began to really strengthen its identity as a critical production space. For that edition, the event appointed its first foreign chief curator, Gabriel Pérez-Barreiro, from Spain, who proposed to hold no longer “a Biennial of Mercosul, but from Mercosul.”<sup>4</sup>

The show left behind the geographical approach and the need to discuss exclusively Latin American issues. It began to develop spaces for dialog with the Latin American community living in Porto Alegre and its surroundings. This came about through the invitation of Uruguayan artist and educator Luis Camnitzer, a reference in the field, to be the 6th Biennial pedagogical curator. Together with Pérez-Barreiro, Camnitzer reconfigured the pedagogical project to emphasize the audience as creative beings, not passive receivers of information. Thus, for the first time in the institution's history, the pedagogical activities had a broader reach, developing actions months before the opening. Those meetings aimed not only at the mediators' training but also to involve teachers from public and private schools who received teaching materials.

The subsequent three editions continued this path, consolidating a solid educational project that became an international reference. One of the most symbolic results of this journey was the creation of Casa M in the 8th edition, housing an extensive theater, music, literature and arts program while being a unique coexistence space. Following that path, 9th Biennial do Mercosul pedagogical curator Mônica Hoff was part of the curatorial team. The educational program was no longer considered a separate area but a fundamental exhibition element.

The 10th Mercosul Biennial has returned to a historical approach focused on Latin American art. Curator Gaudêncio Fidelis brought works and artists that were important in the previous editions without presenting any new or commissioned work. After a financial crisis, the eleventh edition was postponed for the next year (2018).

In 2020, the 12th Biennial reverberated the contemporary decolonial turn. Argentine curator Andrea Giunta prepared a markedly feminist and affective exhibition, unfortunately, interrupted due to the covid-19 pandemic, thus becoming a virtual show. Even so,

1 We highlight, in chronological order, the book by curator and art critic Gabriela Motta; the assistant curator of the 5th Biennial Gaudêncio Fidelis' research, carried out within the institution; the master's research by Bruna Fetter, professor and production coordinator of the sixth edition; and the master's research by curator and educator Mônica Hoff, who worked on the Biennial's educational program for eight years. In addition, we spoke with professor and art critic Eduardo Veras, one of the main responsible for reverberating and shaping public opinion about the Mercosul Biennial while working as a journalist and editor of *Segundo Caderno*, a cultural section of Zero Hora newspaper.

2 The Mercosul Biennial Foundation created the Research and Documentation Center in October 2004 by hiring historian Fernanda Ott to actively work to preserve the Foundation's memory. It was shut down in 2012.

3 It is worth mentioning that the first project approved by the Rio Grande do Sul's State Council of Culture to receive tax benefits from the Culture Incentive Law/RS was the 1st Mercosul Biennial. For more information, see: *Uma História Concisa da Bienal do Mercosul*, by Gaudêncio Fidelis, 2005.

4 See: Pérez-Barreiro, Gabriel apud Fetter, Bruna. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Graduate Program of Social Sciences of Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

## EFÍMERA E IRREVERSIBLE

the role of the educational program curated by Igor Simões was significant. It conducted activities focused on teachers, students and mediators in 2019.

We also highlight the public artworks. Different works have been installed in public areas throughout the Biennial's editions: in the first edition, several sculptures in *Marinha do Brasil Park*<sup>5</sup>; in the third, the sculpture *Cuias* by Saint Clair Cemin; the 5th Biennial, curated by Paulo Sérgio Duarte, invited four artists<sup>6</sup> to establish a relationship with the city, more precisely with Porto Alegre's shore, where nowadays the public still interact with the sculptures and installations. Also, as material heritage, the Biennial Foundation donated works to public institutions in the city, such as the Rio Grande do Sul's Art Museum (MARGS) and Contemporary Art Museum (MACRS). *Trajétórias* shows a part of these works. However, in our view, the Mercosul Biennial's most significant legacy is not precisely material. In our investigations, we came across a comment by Lucia Koch about her work *O Gabinete* (1999), made for the 2nd Biennial, which illustrates the kind of legacy we would like to highlight. Koch says: "It is always interesting to think that even though it is an ephemeral thing, something irreversible happens [...] because when it affects people's experience, it causes something irreversible."<sup>7</sup> *O Gabinete* consisted of colored acrylic sheets put over window glasses of one of Deprc's warehouses. They reflected light according to the amount of sunlight. In theory, the space would materially return to its previous state by removing the acrylics. However, Koch comes to the opposite conclusion: "What I did was an occupation in time. Much more than the occupation of a given physical space, it was an event in time, which had a beginning, a duration, and then ended."

Thus, we like to think about how each Biennial edition is like a filter that changes light colors in space; an ephemeral and irreversible occupation in time that leaves marks on the city and everyone who allows themselves to approach it.

### Carolina Grippa and Tais Cardoso

La muestra *Trajectorias*, presentada en el Memorial do Rio Grande do Sul, es el resultado concreto de una confluencia de intereses. Por un lado, nuestra voluntad, como parte del equipo de producción desde hace algunas ediciones de la Bial, de entender más sobre la historia de la institución de la cual formamos parte; por otro, el deseo del curador jefe de esta edición, Marcello Dantas, de celebrar los 25 años de existencia de la Bial del Mercosul, que se cumplen en 2022. Más precisamente, Dantas manifestó el interés de llamar la atención de la comunidad sobre el valor de la Bial, resaltando lo mucho que el evento ha aportado a lo largo de los años.

Para producir el relevamiento de obras y materiales para *Trajectorias*, fueron fundamentales las investigaciones anteriormente realizadas sobre la institución<sup>1</sup>. Estas nos guiaron crítica y teóricamente mientras examinábamos el acervo de documentos del Núcleo de Investigación y Documentación de la Fundación Bial. Creado en 2004 y desactivado ocho años más tarde<sup>2</sup>, el núcleo posee una serie de documentos compuesta de fotografías, diapositivas y videos en los cuales quedaron registrados, además de buena parte de las obras mostradas, los espacios ocupados a lo largo de las exposiciones, artistas que aquí estuvieron y los entretelones de la producción. También utilizamos como fuente los catálogos de las bienales anteriores y otras publicaciones que acompañaron las muestras.

Beneficiada por el surgimiento de la Ley Rouanet y de la Ley de Incentivo a la Cultura<sup>3</sup>, la primera edición de la Bial de Artes Visuales del Mercosul se realizó en 1997, derivada de la Fundación da Bial de Artes Visuais do Mercosul, una entidad de carácter privado, sin fines de lucro, creada en 1996 por un grupo de empresarios y artistas en Porto Alegre.

El hecho de ser una exposición de gran porte realizada fuera de los grandes centros de producción de arte de Brasil ya funcionaba en sí como una provocación que terminó volviéndose una de las principales fuentes de sentido de la identidad fundadora de la Bial. Desde este punto de vista, el comienzo de la Bial del Mercosul —cuyo nombre sugería que se extendiera a la cultura un acercamiento internacional operado en un principio para fines económicos— estuvo vinculado a la lógica de representaciones nacionales y a sus problemáticas estéticas y políticas. En sus primeras cuatro ediciones, las elecciones de los curadores se basaron en los países que forman parte del acuerdo económico

1 Destacamos, en orden cronológico de publicación, el libro de la curadora y crítica de arte Gabriela Motta; la investigación realizada por el entonces curador adjunto de la 5.ª Bial, Gaudêncio Fidelis, llevada a cabo dentro de la propia institución; la investigación de maestría de la profesora y coordinadora de producción de la sexta edición, Bruna Fetter; y la investigación de maestría de la curadora y educadora Mônica Hoff, que trabajó en el programa educativo de la bial durante ocho años. Además, conversamos con el profesor y crítico de arte Eduardo Veras, uno de los principales responsables por reverberar y formar la opinión pública con respecto a las ediciones de la Bial del Mercosul cuando trabajaba como periodista y editor del *Segundo Caderno* del periódico *Zero Hora*.

2 El Núcleo de Investigación y Documentación se creó en octubre de 2004, por medio de la contratación de la historiadora Fernanda Ott, con el propósito de trabajar activamente para preservar la memoria de la Fundación. Se desactivó en 2012.

3 Cabe decir que el primer proyecto aprobado por el Consejo Estadual de Cultura de Rio Grande do Sul para recibir los beneficios fiscales previstos por la Ley de Incentivo a la Cultura/RS fue justamente la primera Bial del Mercosul. Por más información, ver: *Uma História Concisa da Bial do Mercosul*, de Gaudêncio Fidelis, 2005.

5 The artists were Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Carlos Fajardo, Enio Iommi, Francine Secretan, Franz Weissmann, Hernán Dompé, Julio Pérez Sanz and Ted Carrasco.

6 The participants were Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke and Waltércio Caldas.

7 Interview with Gabriela Motta. See: Motta, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bial do Mercosul*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

del Mercosur —Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay—, además de en otros países latinoamericanos que entraron como invitados.

En su primera edición, la Bienal contó con un curador de reconocida trayectoria, Frederico Moraes, que propuso reescribir la historia del arte latinoamericano desde una perspectiva que no fuera exclusivamente euro-norteamericana, tomando la ubicación fronteriza de Rio Grande do Sul como una coyuntura geográfica que favorecía ese tipo de diálogo. El principal gesto de Moraes fue traer a Porto Alegre una cantidad significativa de obras que se configuraron como una especie de revisión de las vertientes constructivas existentes en Sudamérica. La población local pudo ver obras como los *Metaesquemias* y *Relevos*, de Hélio Oiticica, los *Penetrables* del venezolano Jesús Rafael Soto y las pinturas del argentino Pablo Siquier, hasta entonces inéditas en la ciudad.

Entre las marcas dejadas por la primera muestra, dos características dan sentido a la Bienal hasta hoy: la fragmentación de los espacios expositivos —en aquel primer año, fueron 13, repartidos por diversos puntos de la ciudad— y el descubrimiento de espacios inusitados y arquitectónicamente potentes que aun no habían hospedado ninguna exposición. A partir de la segunda edición, por medio de la utilización de los almacenes Deprc, se inauguró la relación con la zona portuaria de la ciudad.

Sin embargo, sería arriesgado decir que es a partir de su 6.<sup>a</sup> edición, realizada en 2007, que la Bienal, en el gesto de abolir las representaciones por países e internacionalizarse, empezó a realmente fortalecer su identidad como espacio de producción crítica. Para esa edición, la Bienal seleccionó a su primer curador internacional, el español Gabriel Pérez-Barreiro, quien propuso realizar ya no “una Bienal del Mercosur, sino una Bienal desde el Mercosur”<sup>4</sup>.

Superando el recorte geográfico, la muestra desplazó la necesidad de discutir cuestiones exclusivamente latinoamericanas hacia la construcción de espacios de diálogo con la comunidad latinoamericana que reside en Porto Alegre y zonas aledañas. Esto se concretó por medio de la invitación dirigida a un curador pedagógico: el artista y educador uruguayo Luis Camnitzer, una referencia en el área. Junto a Pérez-Barreiro, Camnitzer reconfiguró el proyecto pedagógico para que diera un lugar de relieve al público visitante como ser creativo y no mero receptor pasivo de información. Así, por primera vez en la historia de la institución, las actividades pedagógicas tuvieron un alcance más amplio e involucraron acciones que se iniciaron meses antes de la apertura. Esos encuentros se crearon no solo con el propósito de formar mediadores, sino también de involucrar a docentes de las redes públicas y privada de enseñanza, que también recibieron materiales pedagógicos.

Las tres ediciones siguientes dieron continuidad a ese recorrido, consolidando un proyecto educativo fuerte que se volvió referencia internacional. Uno de los resultados más simbólicos de ese recorrido fue la creación de la Casa M, en la 8.<sup>a</sup> edición, un espacio que albergó una extensa programación de teatro, música, literatura y artes, al mismo tiempo en que fue un memorable espacio de convivencia. Aun como continuidad de

ese movimiento, en la 9.<sup>a</sup> Bienal del Mercosur, la curadora del proyecto pedagógico, Monica Hoff, integró el cuerpo general de curadores. Esto significó que el programa educativo ya no fuera considerado un área separada, sino un elemento fundamental de la configuración de la exposición.

En su décima edición, la Bienal del Mercosur retornó al discurso enfocado en el arte latinoamericano, retomando el abordaje histórico. La curaduría de Gaudêncio Fidelis trajo obras y artistas que fueron importantes para las ediciones anteriores y no incorporó ninguna obra inédita y comisionada. Tras enfrentar una crisis financiera, la 11.<sup>a</sup> edición se pospuso un año y se realizó recién en 2018.

En 2020, la Bienal 12 desarrolló una edición que reverberó el giro decolonial al que el mundo viene asistiendo. Para esta edición, la curadora Andrea Giunta elaboró una exposición marcadamente feminista y afectiva, que, lamentablemente, fue interceptada en función de la pandemia de la COVID-19, llevándose a cabo solo en línea. Aun así, también fue significativo el papel de su programa educativo, que, con curaduría de Igor Simões, realizó diversas actividades a lo largo de 2019, recibiendo a docentes, alumnos y mediadores.

Asimismo resaltamos la realización de una serie de obras de arte públicas. Mientras la primera edición había instalado diversas esculturas en el Parque Marinha do Brasil<sup>5</sup> y la tercera había instalado la escultura *Cuias*, de Saint Clair Cemin, la quinta Bienal, con curaduría de Paulo Sérgio Duarte, fue más allá, invitando a cuatro artistas<sup>6</sup> a crear obras que establecieran una relación con la ciudad, más precisamente con la rambla del río Guaíba, donde hasta hoy están ubicadas y disponibles para interacción con el público. Aun en el sentido del patrimonio material, la Fundación Bienal donó obras a instituciones públicas de la ciudad, como el Museo de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) y el Museo de Arte Contemporánea de Rio Grande do Sul (MACRS). Parte de esos trabajos están presentados en la muestra *Trajectorys*.

4 Ver: Pérez-Barreiro, Gabriel apud Fetter, Bruna. *Mapas dentro de mapas: estratégias de articulação entre o local, o regional e o global na Bienal do Mercosul*. Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais de la Pontificia Universidad Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

5 En orden alfabético, los artistas participantes fueron Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Carlos Fajardo, Enio Iommi, Francine Secretan, Franz Weissmann, Hernán Dompé, Julio Pérez Sanz y Ted Carrasco.

6 En orden alfabético, los participantes fueron Carmela Gross, José Resende, Mauro Fuke y Wáltércio Caldas.

Sin embargo, en nuestro entendimiento, el legado más significativo de la Bienal del Mercosur no es precisamente material. En nuestras investigaciones, nos encontramos con un comentario de Lucia Koch sobre su obra *O Gabinete* (1999), realizada para la segunda edición de la muestra, que ilustra el tipo de legado que nos gustaría poner de manifiesto. Señala Koch: "siempre es interesante pensar que aunque sea algo efímero, algo sucede allí que es irreversible [...] porque, cuando afecta la experiencia de las personas, eso ya causa algo que es irreversible".<sup>7</sup> *O Gabinete* consistía en chapas de acrílico coloridas superpuestas a los vidrios de las ventanas de uno de los almacenes Deprc y que respondían produciendo reflejos en el espacio de acuerdo a la variación de la entrada de luz solar en los diferentes días. Cuando la artista retirara los acrílicos, el espacio, materialmente, en principio, volvería a ser lo que era antes. Sin embargo, Koch llega a la conclusión contraria: "lo que yo hice fue una ocupación en el tiempo. Mucho más que la ocupación de un espacio físico dado, es un acontecimiento en el tiempo que tenía un principio, una duración y, después, terminaba".

Así, nos agrada pensar cómo cada edición de la Bienal es como un filtro que modifica el color de la incidencia de luz en el espacio; una ocupación en el tiempo, efímera e irreversible, que deja marcas en la ciudad y en cada uno(a) que se permite acercarse a ella.

### **Carolina Grippa y Taís Cardoso**

<sup>7</sup> La artista hizo esta declaración al ser entrevistada por Gabriela Motta. Ver: Motta, Gabriela. *Entre olhares e leituras: uma abordagem da Bienal do Mercosul*. Porto Alegre: Editora Zouk, 2007.

## ACERVO EM MOVIMENTO IN THE 13TH MERCOSUL BIENNIAL: A CONCEPTUAL COLLABORATION

In the 13th Mercosul Biennial, *Acervo em movimento* [Rotating collection], the exhibition program of the Museum of Art of Rio Grande do Sul (MARGS) for public viewing of its collection, will be part of this great artistic event that the Museum has traditionally hosted and presented since its first edition.

MARGS' art collection comprises more than 5,500 works by Brazilian and foreign artists, dating from the 19th century to the present. It ranges from productions ruled by the European academic models, through the ruptures of modernist manifestations in different countries to the plurality of developments operated by contemporary artistic practices.

*Acervo em movimento* is an exhibition program designed to bring this rich and diverse collection to the public through a long-term exhibition that makes use of the rotation strategy to display the works. Therefore, some art pieces will be replaced by others to maintain a frequent and constant renewal of the set on display.

These replacements will result from the choices proposed by the Museum's curatorship in collaboration with the teams that exercise, in a shared and transversal way, the same organization method for an exhibition dedicated to showing the collection.

In order for the public to follow the dynamics of the replacement of art works, as well as the configurations assumed by the exhibition in its different phases and moments, the entry date of each piece of art work is informed on the respective label.

Based on notions of *dispositif*, mounting and display, the rotation exhibition model adopted by *Acervo em movimento* uses an experimental curatorial process.

Each change—in some parts or in the whole exhibition—operates what we call "new change of the exhibition", conceived as a response to the previous configuration and, sometimes, a response to other exhibitions currently on display, establishing dialogues with the other rooms and galleries in the Museum.

With the rotation strategy of the works exhibited, the replacements generate rearrangements that propose new dialogues and keys for understanding, offering the public an exhibition that is always alive and dynamic, an experience that values experience more than discourses and discoveries more than truths.

The interest is on probing the provisional connections established among the works, as well as the tensions of the parts with the whole, proposing unfoldings that intensify and multiply the ways of seeing, feeling and reacting.

We assume that art works do not "speak" for themselves, since their meanings are also the effect of what they can produce within the narrative and discursive territories that an exhibition can put into question. Thus, this exhibition asks the visitor: what relations can be made between objects of different origins, periods and languages?

The invitation is for the public to constitute interpretative paths, establishing their own encounters, relations and connections, which always involve what we know, the expectation of what we have not yet glimpsed and the transformative strangeness of and unexpected and overwhelming experience.

By giving up predetermined scripts by categories and conventions such as technique and style, or by geographic and generational clippings of origin or belonging, *Acervo em movimento* is aligned with discussions that reassess the historical process of artistic modernity and its notion of linear, chronological, evolutionary and successive development.

Therefore, we seek to offer a critical exam of the hierarchies, asymmetries and consensual readings that reiterate that construction of a canon among MARGS' works of art, whose excluding character is here reassessed in the light of contemporary issues, in favor of a greater commitment with plurality, diversity, inclusion, representativity and equity.

In its proposition, *Acervo em movimento* seeks to mobilize pressing issues that guide the curatorial vision and the line of action taken by MARGS' artistic direction, such as the need to decolonize pre-established Eurocentric narratives, desacralize the authoritarian rhetoric of canonic discourses, tension the preestablished hierarchies that reiterate the dominating discourses and explicit the presences and absences in collections and exhibitions.

As an exhibition program that marked the debut of the 2019-2022 MARGS' management, *Acervo em movimento* is a permanent project that integrates an institutional policy for exhibiting the museum's collection, which was established with the objective of exploring strategies for approaching the set of art works through curatorial processes aimed at experimenting with exhibition models.

For the 13th Mercosul Biennial, an event that MARGS hosts since its first edition, we suggested to curator Marcello Dantas that the *Acervo em movimento* should be integrated into his curatorship as part of the occupation of the Museum's major exhibition.

Our suggestion, whose intention was to also establish a conceptual collaboration between the institutions, was promptly accepted by Dantas, dedicating a special curatorial look to MARGS' collection for a selection of works related to his curatorial work for the Biennial.

Thus, he conducted a change in our long-term exhibition by selecting art works from MARGS' collection in convergence with the conceptual and thematic bias of his curatorship.

By making the *Acervo em movimento* an integral part of the 13th Mercosul Biennial, we have the privilege of an external curatorial look to the Museum's collection, creating an opportunity to the public to appreciate a selection of works in the context of this important and fundamental event of visual arts in southern Brazil.

### Francisco Dalcol

MARGS director-curator. PhD in Theory, Critic and History of Art.

## ACERVO EM MOVIMENTO EN LA 13.ª BIENAL: UNA COLABORACIÓN CONCEPTUAL

En esta 13.ª Bienal del Mercosur, *Acervo em movimento*, el programa expositivo del Museo de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) destinado a la exhibición pública de su acervo, se integra a las exposiciones del gran evento artístico que el Museo tradicionalmente recibe y presenta desde su primera edición.

El Acervo Artístico del MARGS guarda más de 5.500 obras de arte que datan del siglo XIX hasta la actualidad, de artistas brasileños y extranjeros. Abarca, así, desde producciones regidas por los modelos académicos europeos, pasando por las rupturas efectuadas por las manifestaciones de los modernismos en diferentes geografías, hasta llegar a la pluralidad de los desdoblamientos operados por las prácticas artísticas contemporáneas.

*Acervo em movimento* es un programa expositivo concebido para hacer público ese rico y diversificado acervo, por medio de una exposición de larga duración que se sirve de la estrategia de rotación de las obras expuestas. Así, piezas entran y salen de la exposición con el objetivo de garantizar una renovación frecuente y constante del conjunto en exhibición.

Las modificaciones se dan según elecciones propuestas por la curaduría del Museo y en colaboración con los equipos, que ejercitan de modo compartido y transversal un mismo método de organización de una muestra dedicada a exhibir el acervo.

Para que el público acompañe la dinámica de reemplazos de las obras, así como las configuraciones asumidas por la exposición en sus diferentes fases y momentos, la fecha de entrada de cada trabajo consta informada en la respectiva etiqueta.

Fundamentado por nociones de dispositivo, montaje y *display*, el modelo de exposición de recombinación adoptado por *Acervo em movimento* echa mano de un proceso curatorial de carácter experimental.

Cada cambio —en parte o en la totalidad de la muestra— opera lo que pasamos a denominar “nuevo giro de la exposición”, siempre concibiéndolo como una respuesta a la configuración anterior y, a veces, hasta a las otras exposiciones en exhibición simultánea, estableciendo diálogos con las demás salas y galerías del Museo.

Con la estrategia de rotación de las obras expuestas, los reemplazos generan nuevas combinaciones por medio de las cuales se busca proponer nuevos diálogos y claves de comprensión, ofreciendo al público una exposición siempre viva y dinámica que apuesta en la experiencia más que en los discursos y en el descubrimiento más que en las verdades.

Interesa sondear las provisórias relaciones de vecindad establecidas entre las obras, así como las tensiones de las partes con respecto al todo, proponiendo desdoblamientos que intensifican y multiplican las formas de ver, sentir y reaccionar.

Se parte del entendido de que las obras de arte no “hablan” solo por sí mismas, pues sus sentidos son también efecto de lo que pueden producir en el interior de los territorios narrativos y discursivos que una exposición es capaz de movilizar. Así, esta exposición le pregunta al visitante: ¿qué relaciones se pueden establecer entre objetos de diferentes orígenes, períodos y lenguajes?

Se invita al público a construir sus caminos interpretativos, estableciendo sus propios encuentros, relaciones y conexiones, los cuales siempre involucran lo que ya sabemos, la expectativa de lo que aun no hemos vislumbrado y la extrañeza transformadora de la experiencia inesperada y arrebataadora.

Al prescindir de itinerarios predeterminados por categorías y convenciones como técnica y estilo o por recortes geográficos y generacionales de procedencia y pertenencia, *Acervo em movimento* se alinea a las discusiones que reevalúan el proceso histórico de la modernidad artística y su noción de desarrollo lineal, cronológico, evolutivo y sucesivo.

Así, se busca ofrecer un examen crítico de las jerarquías, asimetrías y lecturas consensuales que reiterarían la construcción de un canon entre las obras del acervo del MARGS, cuyo carácter excluyente es aquí reevaluado a la luz de las cuestiones contemporáneas a favor de la exigencia de un mayor compromiso con la pluralidad, la diversidad, la inclusión, la representatividad y la equidad.

En su propuesta, *Acervo em movimento* busca movilizar cuestiones apremiantes que orientan la visión curatorial y la línea de actuación de la dirección artística del MARGS, como la necesidad de descolonizar narrativas eurocéntricas, desacralizar la retórica autoritaria de los discursos canónicos, tensar jerarquías preestablecidas que reiteran los relatos dominantes y explicitar las presencias y ausencias en acervos y exposiciones.

Como programa expositivo que marcó el estreno de la gestión 2019-2022 del MARGS, *Acervo em movimento* es un proyecto de carácter permanente que integra una política institucional de exhibición del acervo del Museo instituida con el objetivo de explorar estrategias de abordaje de ese conjunto de obras por medio de procesos curatoriales dirigidos a la experimentación de modelos expositivos.

Para la 13.ª Bienal del Mercosur, evento que el MARGS alberga desde su primera edición, le propusimos al curador Marcello Dantas que *Acervo em movimento* se integrara a su curaduría como parte de la ocupación de la gran exposición en el Museo.

Dantas acogió de inmediato la propuesta —que, de nuestra parte, se funda en la intención de establecer una colaboración también conceptual entre las instituciones—, dedicando, así, una mirada curatorial especial al acervo del MARGS para una selección de obras que se relacionara con su curaduría para la Bienal.

De esa forma, asumió la conducción de un giro de nuestra exposición de larga duración, eligiendo obras del Acervo del MARGS en convergencia con el sesgo temático y conceptual de su curaduría.

Al hacer de *Acervo em movimento* parte integrante de la 13.ª Bienal del Mercosur, tenemos el privilegio de una recibir una mirada curatorial especial externa dirigida a la colección del Museo y la oportunidad de hacer público un recorte de ese acervo para su apreciación en el contexto de este importante y fundamental evento para el campo de las artes visuales desde el sur de Brasil.

**Francisco Dalcol**

Director curador del MARGS. Doctor en Teoría, Crítica e Historia del Arte.

# FICHA TÉCNICA

## FUNDAÇÃO BIENAL DE ARTES VISUAIS DO MERCOSUL

### CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO

#### Presidente

Renato Nunes Vieira Rizzo

#### Vice-Presidente

Mathias Kisslinger Rodrigues

#### Conselheiros

Ana Luiza Mariano da Rocha Mottin

Carlos Alberto Chateaubriand

Carmen Ferrão

Fabio Brun Goldschmidt

Gilberto Schwartzmann

Hélio da Conceição Fernandes Costa

Jayme Sirotsky

Jorge Gerdau Johannpeter

Jorge Polydoro

José Antonio Fernandes Martins

Justo Werlang

Maria Amélia Bulhões Garcia

Mauro Knjnjik

Patrícia Fossati Druck

Péricles de Freitas Druck

Renato Malcon

Ricardo Russowsky

Sérgio Silveira Saraiva

Silvana Pretto Zanon

William Ling

## 13º BIENAL DO MERCOSUL - TRAUMA, SONHO E FUGA

### PRESIDÊNCIA

#### Diretora Presidente

Carmen Ferrão

#### Diretor Vice-Presidente

Alexandre Brandão Skowronsky

#### Diretores

Ana Sondermann Espíndola

André Jobim de Azevedo

Carlos Carrion de Britto Velho

Fernanda Geyer Ehlers

Jonathan de Leon Peres

Mário Englert

Rafael da Costa Pizzato

### Conselho Fiscal

Alessandro Gasperin Barreto

Jarbas Lima da Silva

Mário Fernando Fettermann Espíndola

Rafael Dias Toffanello

Rogério Costa Rokembach

Wilson Ling

### ADMINISTRAÇÃO

#### Coordenação Geral

Volmir Luiz Gilioli

#### Financeiro

Luisa Schneider

João Reus do Nascimento da Silva

Teresinha Abruzzi Pimentel

#### Assessoria jurídica

Faraco de Azevedo – Advogados

#### Consultoria jurídica em propriedade intelectual

Rodrigo Azevedo – Silveiro Advogados

### AUDITORIA

Capital Auditores e

Consultores Empresariais S/S

### CURADORIA

#### Curador geral

Marcello Dantas

#### Curadores Adjuntos

Carollina Lauriano

Laura Cattani

Munir Klamt

Tarsila Riso

#### Curadora Pedagógica

Germana Konrath

### PRODUÇÃO GERAL

#### Direção de Produção Executiva

Carina Dias

#### Coordenação de Produção Executiva

Carolina Grippa

#### Assistentes de coordenação

Camila Borba

Marina Feldens

### PRODUÇÃO ARTE URBANA

#### Produção Executiva

Patrick Arozi

#### Assistência de Produção Executiva

Bruna Dalla Méa

#### Assistentes de artista

Alexandre Dias Garcia

Alexsandro Santos dos Santos

Anderson Rocha Guterres

Claudia Kusiak

Elber Santos da Luz

Giordano Augusto Morais de Paula

Richard Severo Ramos Glasenap

Juliana Luiza G. da C. Silveiro Torneri

Leandro da Silva Moraes

Paulo Henrique Miranda Torneri

### PRODUÇÃO CAIS MAUÁ

#### Produção Executiva

Fabiana Caldart

#### Assistência de Produção Executiva

Malena Pires Mendes

#### Assistentes de artista

Ana Carolina Senna Nunes

Artha Baptista

Frances Rocha Wolwacz

Guta Lauxen de Oliveira

Laura Gandolfi Horst

Letícia Xausa

Lucas Ezequiel González

Luísa Casagrande Zanella

Luísa da Veiga Azevedo

Manuel Camilo Eguia

Marla Andressa Neumann Pritsch

Vitor Gabriel de Souza Moreira

### PRODUÇÃO CASA DE CULTURA MÁRIO QUINTANA

#### Produção Executiva

Carolina Grippa

Fernanda Marczak

#### Produção Executiva

Farol dos Segredos

Bruna Dalla Méa



**Assistência de Produção Executiva**

Dea Martins  
Marina Feldens

**Assistentes de artista**

Helena Miazaki da Costa Tourinho  
Júlia Santos Dugaich  
Paulo Lange  
Pedro Zani

**Monitoras**

Guta Oliveira  
Janaina Lourenço  
Luisa Veiga  
William Figueiredo

**PRODUÇÃO FAROL SANTANDER****Produção Executiva**

Patrick Arozi

**Assistência de Produção Executiva**

Adauany Zimovski

**Assistentes de artista Farol Santander**

Clara Marques  
Emily Green  
Kevin Brezolin  
Steven Hoffart  
Thais Amorim de Andrade

**PRODUÇÃO FUNDAÇÃO IBERÊ****Produção Executiva**

Arthur Rocha

**Assistência de Produção Executiva**

Cristiane Bueno

**Assistentes de artista**

Jaime Rei  
Joan Vila

**PRODUÇÃO INSTITUTO CALDEIRA****Produção Executiva**

Taís Cardoso

**Assistência de Produção Executiva**

Daniele Barbosa  
Oendu de Mendonça

**Assistentes de artista**

Ana Paula Bertoldi  
Bruna Stephanou  
Carolina Sinhorelli  
Cristielli Souza

Diovany Coutt Dio  
Érica Silveira

Fernanda Puricelli  
Izabella Medeiros  
Janaína Ferrari  
Laura Peters  
Luísa Santos  
Matheus Maurante  
Santiago Pooter  
Tawana Zampol  
Thais Andrade  
Vitória de Oliveira

**Colaboradores PUC-RS Instituto Caldeira**

Professora Carla Suertegaray  
Professor Filipi Vianna  
Professor Marcus Seferin  
Eduardo Pereira  
Elana Gama  
Leonardo dos Santos  
Samuel Santos  
Thaina Moraes  
Thomaz Calligaris

**PPCI**

Combat

**Cameras de Segurança**

Franciosi

**Acesso à internet**

Avato

**PRODUÇÃO INSTITUTO LING****Produção Executiva**

Patrick Arozi

**Assistência de Produção Executiva**

Bruna Dalla Mía

**Assistentes de artista**

Eder Ramos  
Fernanda Roggia

**PRODUÇÃO MEMORIAL DO RIO GRANDE DO SUL****Pesquisa**

Carolina Grippa e Taís Cardoso

**PRODUÇÃO MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL****Produção Executiva**

Luciane Bucksdricker

**Assistência de Produção Executiva**

Fernanda Rosa

**Assistentes de artista**

Ailton Berberick  
Aldonso Palacio-Neto  
Altair Antonio Kunzler  
Amanda Teixeira  
Bruna Stephanou  
Elisiane Robalo  
Eloy Vergara  
Gilvan Farias Santos  
Leila Taborda  
Luiza Rabello  
Marcus Vinicius Furtado  
Sabrina Machado  
Thais Franco

**PRODUÇÃO PAÇO MUNICIPAL****Produção Executiva**

Patrick Arozi

**Assistência de Produção Executiva**

Bruna Dalla Mía

**Assistentes de artista**

Eduardo Finatto  
Jaine Missio  
Raphael de Luca  
Cristiano Martins  
Giovana Rossato  
Guilherme Isoppo  
Iuri Estigarribia da Silva

**PRODUÇÃO TINO SEHGAL****Produção executiva**

Carolina Grippa  
Iaci Lomonaco  
Isadora Franco

**Direção de instalação**

Iaci Lomonaco

**Assistência de direção**

Isadora Franco  
Anildo Böes  
Gabriela Lery  
Patrícia Nardelli

### **Intérpretes da obra**

Iaci Lomonaco  
Isadora Franco  
Anildo Böes  
Gabriela Lery  
Patrícia Nardelli  
Paulo Lange  
Fernanda Copatti

### **MONTAGEM**

#### **Coordenação Geral de Montagem**

Alexandre Moreira

#### **Coordenação de Montagens Especiais**

Marcelo Moreira

#### **Coordenação de Montagens Audiovisuais**

Nelson Azevedo

#### **Supervisão de montagem**

Fernando Stankievich  
Marcelo Monteiro  
Nelson Rosa  
Paulo Mog

#### **Equipe de Montagem**

Adriano Pedroso  
Camilo Ignácio Romero Besson  
Daniel Harthmann  
Eduardo Pozzi  
Guilherme Rosa Klimiki  
Ivanildo Abreu de Oliveira  
Jordi Tasso Melo  
Klaus Kellerman  
Leandro Brandelli  
Leandro Wiczorek  
Leonardo Fialho Eleutherio  
Luiz Pedro Moreira  
Maicon Petrolli  
Marcelo Cortes  
Nelson Machado  
Renan Pereira de Oliveira  
Rodrigo Beck  
Rodrigo da Silva Rodrigues  
Rogério Tosca  
Santiago Pooter  
William Figueiredo dos Santos  
Yule Dornelles de Almeida

#### **Assistentes de montagem**

Betina Lima  
Janaína Cardoso Lourenço  
João Marcelo Moreira  
Luiz Gustavo Guedes Paines

### **Expografia**

H Estúdio  
Eduardo Saavedra  
Éverton Garcia  
Felipe Helfer  
Julia Qualisoni

### **Engenharia**

Leonardo Troian

### **Cenotécnico**

Ekostark  
Fake Cenografia  
Nova Imagem Cenografia&Arte  
Petroli Cia  
Yes We Do Brasil

### **Projeto Luminotécnico**

André Domingues  
Maurício Moura

### **Equipe de Iluminação**

Alex Limberg  
André Winovski  
Anilton Silva de Souza  
Carlos Daniel Fetter Junior  
Carol Zimmer  
Daniel Oscar Insaurralde  
Fernando Berlitz  
Francisco de los Santos  
Gabriel Argenti  
João Fraga  
Leandro da Silva  
Leandro Pires  
Lincoln Pereira  
Lucio Luiz  
Pablo de Souza  
Pedro Domingues  
Sergio Dornelles  
Vanderlei da Silva

### **Equipamentos**

Maxi - Áudio Luz Imagem

### **Logística/Transporte**

Alves Tegam  
Rock it Global

### **Seguro**

Affinitè Corretora de Seguros

### **Segurança do Trabalho**

Pathseg

### **DESIGN**

Néktar Design

### **COMUNICAÇÃO**

#### **Coordenação de comunicação**

Cris De Luca

#### **Gerenciamento de Marketing**

Roberta Manaa

#### **Redes Sociais**

Clara Corleone

#### **Projeto de Comunicação**

Global

#### **Produtora de Filmes Publicitários**

Mythago

#### **Desenvolvimento do site**

Juliano Ferrari

#### **Fotografia**

Thiéle Elissa Felice Wiest  
Tuane Maitê Eggers  
Vitoria de Oliveira Macedo

#### **Produção Comunicação Visual**

Pino  
Stickado

### **ASSESSORIA DA IMPRENSA**

Faro Comunicação Estratégica  
Aline Moura  
Fernanda Dora  
Luana Schwade  
Maria Amélia Vargas

### **EDITORIAL**

#### **Coordenação**

Luísa Kiefer

#### **Revisão e Tradução**

Lectura Traduções

### **GESTÃO DE PARCERIAS E CAPTAÇÃO**

#### **Coordenação de Captação de Recursos**

Maria Cultura

#### **Head de captação de recursos**

Camila Farina

#### **Executiva de captação de recursos**

Jaqueline Beltrame  
Maria Bastos

## PROJETO EDUCATIVO

### Coordenação geral

Germana Konrath

### Equipe educativa

Bruno Salvaterra Treiguer

Juliana Maffeis

Karol Brum

Mel Ferrari

Ricardo Romanoff

Sofia Perseu

Valéria Marafiga

### Supervisores

Ana Letícia Meira Schweig

Bárbara Becker de Souza

Dairi Paixão de Souza

Gabriel Farias dos Santos

Gabriela Mattia

Henrique Fagundes Machado

Igor Ferraz Pretto

Kailã Isaías

Luiza Rodrigues Reginatto

Mariá Battesini Teixeira

Maria José dos Santos Alves

Michele Zgiet

Nathan Braga Motta de Paula

Pedro Gomes Pereira

### Mediadores

Alice Elnecave Xavier

Alicia Manoela dos Santos Kern

Alissa Gottfried

Amanda Wainstein Sokolovsky

Ana Lua Pereira Mousinho

Ana Paula da Cunha

Ana Paula Gallas Fernandes

Ana Schittler

Ana Rafaela Soares

Fagundes Zwierzynski

Ana Zanette Marcon

Ário Gonçalves

Augusto Patzlaff

Bárbara Marinho

Bárbara Mór da Mata

Brenda Celiane Leie

Bruna Guaresi Costa Troian

Carolina Moraes Marchese

Cecilia Loureiro

Christine Gryscek

Clara Heineck Santi

Clarissa Daneluz

Cristine Rodrigues de Mello

Daniela Barcellos Amon

Douglas Herbcz França

Eduarda Ferrari Soletti

Erica Cristiane Saraiva

Eslly Rafael Pereira

Fernanda Antônia da Silveira

Fernanda Fedrizzi Loureiro de Lima

Flávia Giovana Cavalheiro

Gabriel Andrade Machado

Gabriela Borba

Gabriela Sardi Jarzynski

Gisamara Bairros de Oliveira

Giuliano Ferrony Bressan

Goreti Costa Buttieres

Hariel Soares de Souza

Helena Costa Schulte Ulguim

Henrique Pina

Janaína Falcão

Jenifer Karolini Peixoto da Silva

João Boeira

Joe Nicolai de Amorim

Julia Cristine Rocha Gonçalves

Juliana da Silva

Juliano Belém Gomes

Kanauã Nharu

Karina Bublitz

Laura Dias Fagundes

Laura Gandolfi Horst

Laura Veronese

Leandra Vitoria Farias de Oliveira

Luan Hoffmann

Lucas Araujo de Lima

Luís Eduardo Ferreira Hofmeister

Luísa Fogaça

Luiz Lisboa

Luíza Barth Klingenberg Noal

Luíza Oyarzabal Borba

Maria Ana Emerich Carmo

Maria Eduarda Ribeiro Nectoux

Marina Gomes Kirst

Maya Bardini da Rosa

Milena Castro de Oliveira

Mônica Schulte de Freitas

Natalia Brock

Nazú de Lima Ramos

Oscar de Oliveira Isaías

Paula Sophia Rosa

Pedro Dalla Rosa Citadella

Rafaela Fernandes Muller

Rebecca Rodrigues

Roberta Rech

Roberta Scharcow

Ronaldo Monteiro

Sandra Simões

Sofia Britto Silveira

Tesla Weber Martins

Thais Loureiro de Lima

Thais Meinerz Alves

Tiago Bertuol Gasperin

Ursula Jahn

Valentina Fontoura Kuhn

Vinicius Bondarencu Beulk

Yasmin Marchant

## CATÁLOGO DA 13ª BIENAL DO MERCOSUL

### **Coordenação Editorial**

Luísa Kiefer

### **Design Gráfico**

Néktar Design

### **Fotografias de obras**

Anderson Astor

Marcelo Curia

### **Outras fotografias**

Thiéle Elissa Felice Wiest

### **Versões para Inglês**

Cláudia Flores Pereira e Sean McIntyre (Lectura Traduções)

### **Versões para Espanhol**

Adriana Carina Camacho Álvarez e María Inés Simón  
(Lectura Traduções)

### **Agradecimentos**

Avato

Bancos Sociais

Câmara consultiva de professores

Carris

Cristina Barros

Dan Galeria

Eduardo Cardoso

Franciosi

Laura Cogo e equipe Instituto Ling

Lígia Petrucci

Procempa

### **Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul**

Rua General Bento Martins, 24 – Conj. 1201 – Centro

90010-080 Porto Alegre-RS Brasil

[secretaria@bienalmercosul.art.br](mailto:secretaria@bienalmercosul.art.br)

+55 (51) 3254.7500

[www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)

[www.facebook.com/bienalmercosul/](http://www.facebook.com/bienalmercosul/)

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

13ª Bienal do Mercosul : trauma, sonho e fuga = 13<sup>th</sup> Mercosur Biennial : trauma, dream and escape = 13ª Bienal del Mercosur : trauma, sueño y escape / curadoria Marcello Dantas... [et al.] ; [versões para inglês Cláudia Flores Pereira, Sean McIntyre ; versões para espanhol Adriana Carina Camacho Álvarez, María Inés Simón]. -- 1. ed. -- Porto Alegre, RS : Fundação Bienal do Mercosul, 2022.

Edição trilingue: português/inglês/espanhol.

Outros curadores: Carollina Lauriano, Laura Cattani, Munir Klamt, Tarsila Riso, Germana Konrath.

ISBN 978-65-992728-5-1

1. Arte contemporânea - Brasil 2. Artes plásticas 3. Artes visuais 4. Bienal Mercosul I. Dantas, Marcello. II. Lauriano, Carollina. III. Cattani, Laura. IV. Klamt, Munir. V. Riso, Tarsila. VI. Konrath, Germana. VII. Título: 13<sup>th</sup> Mercosur Biennial : trauma, dream and escape. VIII. Título: 13ª Bienal del Mercosur : trauma, sueño y escape.

22-134456

CDD-709.8

**Índices para catálogo sistemático:**

1. Bienal Mercosul : Artes 709.8

Aline Grazielle Benitez - Bibliotecária - CRB-1/3129

**Capa impressa em Supremo Duo Design 300g.**  
**Miolo impresso em papel Couche Fosco 115g.**  
**Famílias tipográficas: Averta, Bahnschrift e Open Sans.**  
**Gráfica Ideograf. Tiragem: 1.400 unidades.**



VOCÊ ENCONTRA A VERSÃO DIGITAL  
DESTE CATÁLOGO NO SITE  
[www.fundacaobienal.art.br](http://www.fundacaobienal.art.br)



PATROCÍNIO MASTER:



CO-PATROCÍNIO INSTITUTO CALDEIRA:

CO-PATROCÍNIO CAIS DO PORTO:

APOIO:



APOIO INSTITUCIONAL:



APOIO CULTURAL:



REALIZAÇÃO:



FINANCIAMENTO:



REALIZAÇÃO:

