

Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024

Modernism Everywhere: Venice Biennale 2024

Modernismo por todas partes: Bienal de Venecia 2024

Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Universidade de Brasília

E-mail: dionisio@unb.br

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3705-1667>

RESUMO

O presente texto busca apresentar algumas discussões promovidas pela curadoria da 60^a edição da Bienal de Veneza, articulando algumas obras distribuídas pelo evento, especialmente aquelas dispostas em seus dois ambientes mais conhecidos: os pavilhões do Giardini e os espaços do Arsenale. Partindo do debate crítico realizado em torno do evento, de suas características históricas e da percepção de que a Bienal veneta é um ecossistema global complexo, privilegiamos, neste texto, o manuseio dos discursos primitivistas, tendo em vista a forte presença de artistas “não ocidentais” oriundos das conhecidas “margens” do sistema da arte global.

Palavras-chave: *Bienal de Veneza; curadoria; primitivismos; arte não ocidental.*

ABSTRACT

This text seeks to present some discussions promoted by the curators of the 60th edition of the Venice Biennale, articulating some of the works distributed throughout the event, especially those displayed in its two best-known environments: the Giardini pavilions and the Arsenale spaces. Based on the critical debate surrounding the event, its historical characteristics and the perception that the Venetian Biennale is a complex global ecosystem, in this text we focus on the handling of primitivism discourses, given the strong presence of “non-Western” artists from the well-known “margins” of the global art system.

Keywords: *Venice Biennial; curator; primitivism; non-western art.*

RESUMEN

Este texto pretende presentar algunos de los debates promovidos por los comisarios de la 60^a edición de la Bienal de Venecia, articulando algunas de las obras distribuidas por el evento, especialmente las expuestas en sus dos entornos más conocidos: los pabellones Giardini y los espacios del Arsenale. Partiendo del debate crítico en torno al evento, sus características históricas y la percepción de que la Bienal veneciana es un complejo ecosistema global, en este texto se privilegia el manejo de discursos primitivistas, dada la fuerte presencia de artistas «no occidentales» procedentes de los conocidos «márgenes» del sistema artístico global.

Palabras clave: *Bienal de Venecia; comisariado; primitivismo; arte no occidental.*

Data de submissão: 20/08/2024

Data de aprovação: 12/03/2025

Introdução

Como seria se uma árvore pedisse asilo como refugiada? Seria um jatobá, símbolo do protesto da Apib (Articulação dos Povos Indígenas do Brasil) realizado na porta da embaixada da Noruega em Brasília, em setembro de 2021?¹ Acontece que este jatobá de seis metros de altura se uniu a outras tantas árvores que são símbolos de protestos ambientais e sociais em todo o mundo, e foram selecionadas pelo artista eslovaco Oto Hudec, em colaboração com performers e músicos, para serem representadas em seu projeto *Floating Arboretum* (2023). O projeto conectou pintura, ativismo e performance na Bienal de Veneza de 2024. Para isso, o artista pintou cada uma dessas árvores do lado de fora do pavilhão checo e eslovaco – anteriormente, pavilhão da Tchecoslováquia – e pediu aos visitantes que refletissem sobre a sua condição, bem como sobre as mudanças climáticas que ameaçam a flora no mundo inteiro. *Floating Arboretum* (Fig. 1) imagina um mundo onde as plantas deslocam-se pelo planeta e cruzam fronteiras, buscando melhores condições climáticas para sobreviver.² Nesse sentido, na canção-poema que segue o pedido de refúgio do jatobá, a árvore proclama “o que eu deixei: a floresta é uma zona de guerra, condição incompatível com a vida”³.

Ao lado do jatobá, havia os ameaçados cedros do Líbano, o baobá de Madagascar, a sequoia californiana, assim como o freixo protegido pelo coletivo de mulheres indianas Chipko Movement, além do carvalho europeu, símbolo de uma das últimas florestas primitivas europeias, a floresta Bialowieza, localizada na fronteira entre a Polônia e a Bielorrússia. Ademais, há pelo menos cinco

Oliveira, Emerson Dionisio Gomes de. *Modernismos em toda parte: Bienal de Veneza de 2024*. PÓS:Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. v. 15, n. 34, maio-ago. 2025
ISSN: 2238-2046. Disponível em: < <https://doi.org/10.35699/2238-2046.2025.54080> >

anos, a área da Bialowieza tem sido usada por imigrantes, vindos principalmente do Oriente Médio com o objetivo de alcançar os países da União Europeia; nessa trajetória, "tendo que se esconder dos guardas de fronteira e sendo empurrados para trás de ambos os lados da fronteira, muitos se viram presos na floresta por um longo tempo, enfrentando condições climáticas adversas, fome e até mesmo a morte"⁴.



Figura 1. Detalhe de *Floating Arboretum*, de Oto Hudec, 2023, instalação. Pavilhão checo e eslovaco na 60^a Bienal de Veneza. Foto: autor, 2024.

Os elementos apresentados por *Floating Arboretum* coadunam muitos dos temas tratados por obras, artistas, curadores e representações nacionais na 60^a edição da Bienal de Veneza: imigração, políticas para refugiados, xenofobia, coletivismo, destruição e preservação ambiental, saberes ancestrais, ativismo político, formas de resistência, colonialidades, seres não humanos, conflitos bélicos,⁵ descarbonização, enfim, uma série de demandas da contemporaneidade sintetizadas pelo

tema “Estrangeiros por toda parte” (“Stranieri Ovunque”), escolhido pelo curador-geral do evento, o brasileiro Adriano Pedrosa. Essa frase foi emprestada das esculturas de neon do coletivo Claire Fontaine⁶, dedicado à luta contra o racismo e outras formas de discriminação contra imigrantes.

Assim, o presente texto busca apresentar alguns desses aspectos, articulando obras distribuídas pela Bienal, especialmente aquelas localizadas em seus dois ambientes mais conhecidos: os pavilhões do Giardini e os espaços do Arsenale. A pretensão é menos analisar toda a edição, as obras, os projetos, os artistas e os curadores, além de outros agentes importantes para a construção do evento, do que apontar uma interpretação transversal. Isso porque a Bienal veneta é um ecossistema global complexo e difícil de ser compreendido em poucas páginas e no estrato de tempo que nos propomos. Desse modo, vale ressaltar um ponto que subjaz a nossa interpretação: o manuseio dos discursos primitivistas, diante da forte presença de artistas oriundos das conhecidas “margens” do sistema da arte global. Tais discursos são entendidos como dispositivos discursivos que projetam sobre o Outro a diferença de sua própria cultura, uma “fantasia” que transforma essa diferença em escala e reduz os povos colonizados, em sua maioria não europeus, em habitantes de um tempo e de uma cultura atrasados (Garramuño, 2009, p. 52)⁷.

As críticas que acusam a 60^a edição da Bienal de Veneza de ter apelado para fórmulas testadas, e atraído artistas celebrados – vivos ou não –, mesmo que de grupos historicamente marginalizados nas periferias globais, podem ser consideradas justas apenas quando se tem a expectativa ou a fé de que a Bienal italiana ainda consiga indicar novas formas de olhar para a arte global. Particularmente, é pouco crível pensar que uma instituição comprometida com o *status quo* das artes possa propor grandes desvios. A Bienal de Veneza se confunde, ela mesma, com o que denominamos “mainstream do sistema da arte” (Gardner; Green, 2016). Aliás, é importante lembrar que a *biennale* ajudou a moldar esse sistema desde o final do XIX (Altshuler, 2010; Lamberti, 2020; Meyric-Hughes, 2008).

Dentro das fronteiras do evento, as boas surpresas que tivemos nas últimas décadas devem ser creditadas aos artistas, que permanecem atentos à perversão de sua produção por grandes mostras. Da mesma forma, somos assombrados pela comparação com a própria história da Bienal: nunca tantas mulheres foram apresentadas antes... nunca tantos artistas estrangeiros participaram... pela primeira vez temos uma curadoria indígena... Ou seja, geralmente, os marcos se

referem à própria história da instituição, lembrando sempre que, em muitas outras geografias e momentos, artistas e outras instituições menos comprometidas com a circulação mercantil da arte nos apresentaram soluções, rupturas, problemas, questões e potências mais inquietantes que o megaevento italiano (Caffé, 2021; Couto, 2017; Grant, 2012; Rectanus, 2020; Sternfeld, 2021; Vázquez, 2021). O fato é que há tempos a arte contemporânea não precisa da Bienal de Veneza para existir. Essa reflexão, certamente, não é inédita, mas, frequentemente, temos que relembrar o lugar da *biennale*: importante sempre, insubstituível... nem tanto.

Ao se referir à 56^a edição da Bienal de Veneza, sob a curadoria-geral do nigeriano Okwui Enwezor, o crítico e curador Kevin McGarry (2015) afirmava que “a capacidade da instituição de apresentar grandes declarações parece ter falhado este ano, ou pelo menos perdido seus alvos”. Não é difícil ampliar essa apreciação para o evento como um todo, embora sempre haja algo a se dizer. É possível afirmar que a curadoria de Cecilia Alemani sintetizou a produção feminista na edição anterior, enquanto Ralph Rugoff, na esteira dos movimentos *Black Lives Matter*, focava na produção afro-descendente. Essas foram curadorias importantes para resumir posições e produções de diferentes projetos poéticos. Em outras palavras, o papel das bienais tem sido, prioritariamente, o de sintetizar, celebrar ou revisar debates que surgem em diferentes regiões do mundo.

A posição que defendemos neste texto é a de que Pedrosa revisou a matriz euro-estadunidense da arte contemporânea, isto é, retificou uma história da arte moderna eurocentrada. Há algum tempo, a cena global da arte contemporânea tem se aberto para uma diversidade crítica dos paradigmas que constituem a produção hegemônica da arte, seja por assimilar novas formas culturais, seja por reclamar seu protagonismo em temas como as migrações, o racismo, a xenofobia e a violência de gênero, assuntos caros à curadoria de 2024. Contudo, a matriz é conservada. A história da arte moderna – ou pré-moderna – permanece efetivamente europeia, contida em sua temporalidade e atrelada aos “ismos”, que continuam segmentados. Diferentes culturas ainda são abordadas – com mais ou menos cinismo crítico – como repetidoras do modelo moderno europeu. Desse modo, as culturas não hegemônicas só são aceitas na “festa” quando associadas, de alguma forma, a este passado “moderno” pretensamente universalizado.

Portanto, a 60ª edição da Bienal de Veneza nos pareceu mais “modernista” porque se propôs, com toda a hesitação típica de um evento-cânone, a ampliar a matriz que tradicionalmente constituiu o binômio moderno-contemporâneo. Nesse sentido, o núcleo histórico dedicado às abstrações foi um exemplo importante do processo de revisão controlada, uma vez que foram reunidas obras de 37 artistas da África, da Ásia e da América Latina, tomando-se como uma das referências a Escola de Casablanca no pós-independência no Marrocos. Menos preocupado em negar as matrizes europeias, pois o diálogo é evidente e historicamente fácil de comprovar, o núcleo buscou questionar a exclusividade do modelo europeu e construir conexões apesar dele. Ter lado a lado as obras *Pink Tension* (1969), de Nil Yalter; *Sem título – Halloween* (1948), de Carmen Herrera; e *Composição em vermelho, verde e amarelo* (1963)⁸, de Anwar Jalal Shemza, nos ajuda a questionar certas pretensões das histórias das artes nacionais e focar na circulação e nas distintas referências culturais acionadas em cada obra. Em outra sala, a aproximação entre as pinturas da ítalo-moçambicana Bertina Lopes e do brasileiro Rubem Valentim nos pareceu plasticamente incontestável, sem, entretanto, ser óbvia.

Decerto, a ambição foi comedida – ou mesmo controlada –, já que o sentido de abstração oposto à figuração permaneceu, independentemente de que esta dicotomia não seja nem universal, nem historicamente recente ou relevante para muitos povos. Contudo, é importante destacar a neutralização de certos pressupostos primitivistas com a presença em destaque para a obra *Bambus*, de Ione Saldanha (Fig. 2). Cercada de outras obras e predominantemente geométrica, sua instalação de acrílica e de bambus, datada entre as décadas de 1960 e 1970, remeteu tanto ao potencial das formas dinâmicas de uma abstração construtiva-orgânica quanto nos tomou pela rusticidade do material, sem romantizá-lo.⁹



Figura 2. Ione Saldanha, *Bambus*, décadas de 1960-1970, instalação. Foto: autor, 2024.

A pintura predominou em toda a Bienal. Constatação explícita na presença de outros dois núcleos históricos: “Retratos” (Fig. 3) e “Unidade Histórica”, este último com obras realizadas por italianos no “exílio”. Em relação ao primeiro, exposto dentro do modelo do *salon-style*, Pedrosa explorou seu intuito central, que é a revisão do modernismo global:

O modernismo viajou por todo o mundo e muitos artistas do Sul Global conheceram o modernismo europeu por meio de viagens, estudos ou livros. Eles se apropriaram e canibalizaram o que viram para produzir algo singular e próprio, muitas vezes misturando imagens e narrativas indígenas, nativas e pessoais. Uma referência importante aqui é a noção de antropofagia (1928) do escritor modernista brasileiro Oswald de Andrade, entendida como uma ferramenta para o intelectual moderno às margens da Europa se apropriar da cultura metropolitana, devorando-a, evocando a prática canibal do povo indígena Tupinambá no Brasil pré-invasão.¹⁰

O breve texto expositivo de Pedrosa é contundente ao reclamar que a crise da representação, que marcou o século XX, foi mais profunda no Sul Global, pois suscitou *quem* poderia representar *quem* e de que forma: *Meidje* [Young Girl] (1960), de Maggie Laubser; *Autoretrato com proteção de Yemanjá* (1978), de Yêdamaria; *Femme et Mur* (1977-1978), de Mohammed Issiakhem; *Girl in Red*

[Retrato de Gladys Ankora] (c.1954), de Grace Salome Kwami; *Labourer [Lunch Break]* (1965), de Lai Foong Moi; *Sem título* (1956), de Francis Newton Souza; *To the Clandestine Maternity Home* (1961), de Malangatana Valente Ngwenya; *Crianças Kanelas* (1960), de Djanira da Motta e Silva; e *Mujer de Perfil* (1924), de Elena Izcue, entre tantos outros. Modernismos em toda parte.

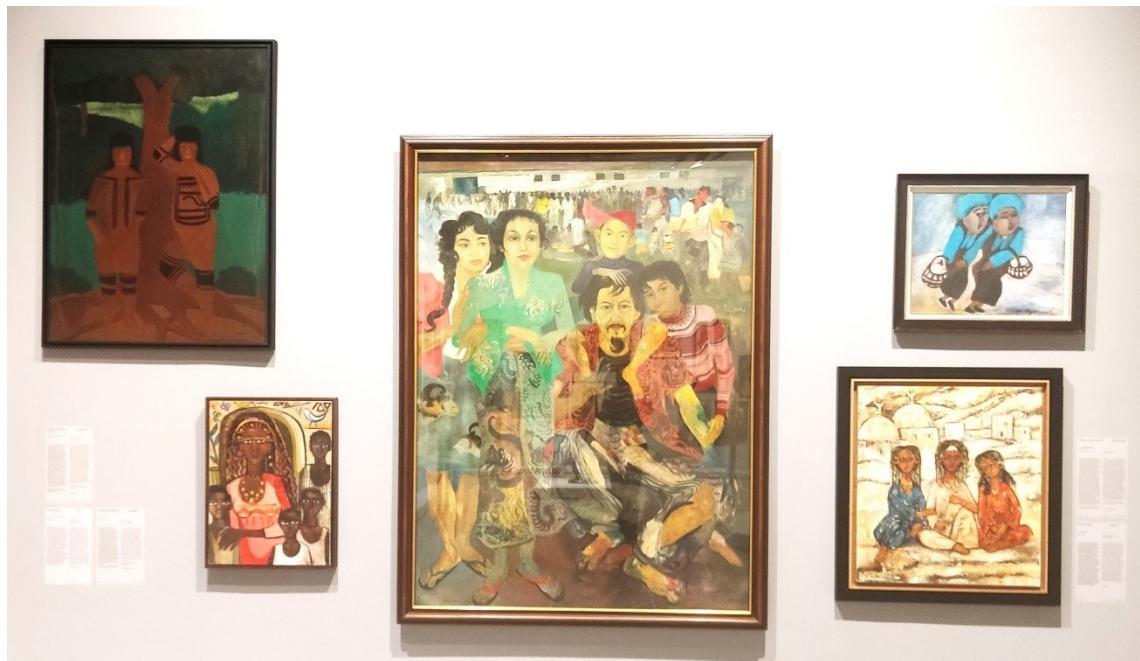


Figura 3. Núcleo “Retratos”. Da esquerda para direita, de cima para baixo, obras de: Djanira da Motta e Silva (*Crianças Kanelas*, 1960); Gazbia Sirry (*Portrait of a Nubian Family*, 1962); Hendra Gunawan (*My Family*, 1968); Gladys Mgudlandlu (*Two Old Ladies Shopping*, sem data) e Tahia Halim (*Three Nubians*, sem data).
Foto: autor, 2024.

Menor, o espaço dedicado à diáspora italiana reuniu artistas – predominantemente pintores – italianos que migraram para diferentes países, mas especialmente aqueles que partiram para o continente americano e outros lugares da Europa Ocidental, com destaque para a ganhadora do Leão de Ouro, Anna Maria Maiolino. Todos foram apresentados nos famosos cavaletes criados por Lina Bo Bardi para o Museu de Arte de São Paulo.¹¹ Neste segmento da mostra, um espectador atento logo perceberia que o curador lembrou aos europeus (italianos à frente) a sua própria existência como estrangeiros, ao passo que reforçou a exportação do “moderno”, como uma maneira de fortalecê-lo. Ou seja, a ampliação do paradigma modernista não significou, necessariamente, sua refutação.

Assim, os três núcleos reforçaram as críticas ao convencionalismo da curadoria. Conforme escreve Jackie Wullschläger (2024), “a exposição de Pedrosa é tão tradicional que é radical”, mas essa radicalidade não significou a implosão da centralidade europeia para a manutenção do que compreendemos como arte. Seria ingênuo esperar isso da instituição *biennale*, embora possamos sempre encontrar obras em seu interior que produzem algum efeito nesse sentido. Da mesma forma, a presença de Pedrosa, curador de um museu com raízes encyclopédicas,¹² não significou uma completa guinada em favor de outros paradigmas estéticos. Todavia, mesmo parcial, dentro da história de Veneza, a ampliação do espectro moderno-contemporâneo, sua revisão e a introdução de outras formas de arte nessa história não são banais ou insignificantes; descentrar o modelo da modernidade – leia-se, colonialidade¹³ – não é algo que se faça impunemente, independentemente de quão justas possam ser as interpelações das críticas negativas que atravessam e atravessarão a literatura crítica sobre essa edição (Arn, 2024; Bailey, 2024; Burns, 2024; Charlesworth, 2024; Enge, 2024; Farago, 2024). Quanto a isso, vale perpassar alguns pontos fortes da mostra e explorar, a partir das obras, algumas de suas reverberações.

Ferida colonial

A presença dos projetos poéticos dedicados às fraturas e às reminiscências dos empreendimentos coloniais que condicionaram imaginários, corpos, narrativas, imagens e toda uma cartografia dedicada à subalternização de outros grupos sociais continuou relevante nesta edição. Se não pode solucionar tais fraturas, a arte ao menos é capaz de se abrir para a suspensão de hierarquias existentes e para a negociação de múltiplas identidades diáspóricas, em territórios reais ou imaginados. Logo, é visível que muitos artistas lançaram mão de pesquisas históricas para compreender as raízes de um conjunto de violências geradas pelo colonialismo e as atualizaram a partir da crise de refugiados, das guerras e das mudanças climáticas. Ademais, estes temas já foram tratados abertamente em outras edições da Bienal por artistas como Yinka Shonibare, Khadija Saye, Ernesto Neto, Olafur Eliasson, Coletivo Indian Raqs Media, Sophia Al-Maria, Stan Douglas, entre tantos outros que integram uma lista que só cresce.

Nesta edição, no pavilhão espanhol, a artista nipo-peruana Sandra Gamarra Heshiki, uma imigrante que vive e trabalha na Espanha há mais de 20 anos, apresentou sua *Pinacoteca Migrante*, obra que ocupou todo o pavilhão.¹⁴ Dividida em seis salas, como em um museu convencional, expressa alguns dos dilemas enfrentados pela artista, pois

La narrativa de esta Pinacoteca elabora un ciclo continuo entre construcción y deterioro. Presenta obras – bosquejos, acabadas o en estado de permanente restauración – como metáforas de las responsabilidades institucionales, en las que la historia es imposible fijar, y en las que el presente de Occidente es inseparable de la herida colonial (Ministerio de Asuntos Exteriores..., 2024, p. 4).

Faz parte do processo poético da artista abordar as instituições museológicas e seu passado colonialista, na intersecção entre etnografia e produção artística. Para isso, Gamarra debate abertamente a participação das antigas e modernas coleções museológicas na constituição do racismo e seu papel na perpetuação de diferenças sociais e identidades locais por meio de três gêneros da pintura ocidental: a paisagem, o retrato e a natureza-morta.

Diante disso, três espaços ocupados pela obra aludiam diretamente ao passado museal: o “Gabinete da Extinção”, o “Gabinete do Racismo Ilustrado” e o “Jardim do Migrante”. O “Gabinete da Extinção”, segundo o percurso planejado pelo curador e pela artista, era a segunda sala após “Terra Virgem”, que se dedicou a expor as interferências, com frases e escritos ecofeministas, sobre paisagens dos antigos territórios coloniais espanhóis tratados como virgens, sem dono e inhabitados, numa franca crítica à tradicional gestão dos territórios e dos recursos diante da atual crise ecológica. Já na segunda sala, na forma de um antigo gabinete de curiosidades ou *Wunderkammern*, estavam obras que explicitam a exploração comercial e a destruição de populações inteiras, partindo da fauna e da flora. O ambiente foi organizado ao gosto das ciências naturais do século XVII, cuja finalidade era apresentar os tesouros conquistados em viagens e empreendimentos exploratórios de “novos” e velhos continentes, com pinturas que representam o processo de classificação da natureza ao longo de séculos, utilizando-se da relação entre colonialismo, racionalismo científico e as atuais condições econômicas das regiões exploradas.



Figura 4. Sandra Gamarra, *Racismo Ilustrado II (Líderes indígenas e defensores da terra assassinados)*, Gabinete do Racismo Ilustrado, 2024 (detalhe). Foto: autor, 2024.

A botânica foi retomada no “Gabinete do Racismo”, núcleo que apresenta a ilustração científica usada como mecanismo de conhecimento e reorganização da natureza, ignorando, obviamente, a organização dos povos originários. Ali, encontramos as pinturas de castas, cabeças-troféus e peças que emulam a lógica dos museus etnográficos que hierarquizaram os grupos humanos, alimentando o racismo persistente e amplamente difundido pelos setores ultraconservadores e extremistas na atualidade. Também foi ali que Gamarra associou plantas catalogadas pela *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)* a retratos de líderes comunitários afro-indígenas assassinados,¹⁵ dentre eles, Mariele Franco, morta ao lado de Anderson Gomes, em 2018, na cidade do Rio de Janeiro, associada à *Hibiscus furcellatus Desr.*, ou Vinagreira-da-várzea, planta com flores solitárias, horizontais ou declinadas¹⁶ (Fig. 4). Nas palavras da artista,

con Pinacoteca Migrante, buscamos reunir el imaginario de las excolonias de manera que estas narrativas no se pierdan. Aunque pueda parecer que estoy posicionándome como 'el otro', lo hago desde mi propia identidad cultural y la necesidad de preservar estas historias para las generaciones futuras (Heshiki, 2024).

O conceito de museu-pinacoteca também foi utilizado pelo porto-riquenho Pablo Delano em *The Museum of the Old Colony*, uma instalação que utilizou os modelos das mostras históricas documentárias para questionar o lugar de Porto Rico nas políticas imperialistas estadunidenses. O título parte das relações comerciais estabelecidas dentro dos museus. Mais que preconizar um ato de resistência, Delano explorou as imagens dos simpatizantes pró-América que comemoraram a anexação do antigo território espanhol pelos EUA:

Os administradores coloniais produziram e endossaram narrativas destinadas a explicar o território “primitivo” para o público norte-americano. Essas fotografias e textos geralmente retratavam a flora e a fauna tropicais exuberantes ou capturavam o estado patético do empobrecido “Porto Rico!”, que logo colheria os “benefícios” de viver como súditos coloniais.¹⁷

Em uma entrevista recente, o artista endossou sua participação na Bienal ao evocar o estado de entre-lugar dos porto-riquenhos (Hardman, 2024), lembrando que Porto Rico não pode ter um pavilhão nacional no evento porque não é uma nação independente, mas sim uma nação sem nacionalidade.

Se o continente americano produziu um tipo específico de olhar sobre suas formas de colonialidade, a política colonialista que transformou os mapas da Ásia e da África no século XIX e XX foi denunciada abertamente pela obra do egípcio Wael Shawky no pavilhão de seu país. *Drama 1882* é uma versão filmada de uma peça musical de Shawky sobre a revolução nacionalista egípcia Urabi (1879-1882)¹⁸, antes do bombardeio de Alexandria pelo exército britânico. Além dos grandes trabalhos tridimensionais localizados pelo espaço do pavilhão – realizados em Murano –, tivemos a projeção do filme de média metragem que deu nome à proposta do artista.

Encenada por artistas profissionais, a evocação do canto em árabe clássico, as melodias compassadas, o balé mecanicamente artificial e o cenário em lento movimento de *Drama 1882* nos ofereceram uma ótica farsesca da história de dominação ocidental no Oriente Médio, em meados dos Oitocentos. A farsa atuou em dois sentidos: encantou pelo ritmo da narrativa de uma história infantil e denunciou as estratégias e os discursos colonialistas meticulosamente articulados para transformar nativos em criminosos. Além disso, segundo o próprio artista,

o fundo está se movendo em câmera lenta, como se em camadas. No final, isso faz com que o trabalho pareça uma pintura em movimento, com os artistas e a trilha sonora sendo elementos dessa composição. A palavra “drama” tem muitas implicações: ela evoca um senso de entretenimento, de catástrofe e nossa dúvida inerente na história.¹⁹

O efeito sobre o público é hipnótico. Sophie Kazan (2024a) ressalta que o impacto do *Drama* não expôs apenas o modelo colonial europeu, mas também explorou as diferentes conotações de “estrangeiro” no mundo árabe, questionando a própria cultura do artista.



Figura 5. Wael Shawky, *Drama 1882*, 2024, videoinstalação. Pavilhão do Egito na 60º Bienal de Veneza.
Foto: autor, 2024.

Sentir-se estrangeiro em seu próprio território é um aspecto importante do trabalho de Aleksandar Denić. Ele transformou o pavilhão sérvio²⁰ em um espaço escuro e caótico, simultaneamente dinâmico e fantasmagórico, com sua *Exposição Colonial*, um conjunto de obras produzidas e instaladas especialmente para o evento. Denić apresentou espaços entrecortados que simularam a brutalidade dos confinamentos e da linguagem publicitária do capitalismo internacional que atravessa fronteiras, um cenário para a exploração contínua. Seu trabalho tratou das ramificações contemporâneas do colonialismo, que tomam os mais longínquos e diferentes locais com seu poder de

"compra".²¹ Mesmo em seu território, o capitalismo faz com que "onde quer que você vá e onde quer que esteja, você sempre encontrará estranhos – eles/nós estão em todo lugar. Em segundo lugar, onde quer que você se encontre, você será sempre, verdadeira e profundamente, um estranho" (Danas, 2023), declarou o artista.

O estranhamento proposto pelo cineasta americano-ganense-italiano Fred Kuwornu sobre a história de uma Europa renascentista integralmente branca foi outro destaque da Bienal. Kuwornu utilizou o formato documental em seu vídeo *Nós estávamos aqui – a história não contada dos negros africanos na Europa renascentista* [We Where Here: The Untold History of Black Africans in Renaissance Europe], de 2024, que reuniu entrevistas e depoimentos diretos de especialistas no tema e a atuação de atores migrantes e refugiados selecionados pelo artista. O trabalho foi constituído como um diário de viagem dramatizada, uma viagem pela renascença na Itália, na Península Ibérica, na França, na Holanda, no Reino Unido, no Brasil, em Gana e nos Estados Unidos, para reconstruir a história dos africanos que viveram durante os séculos XV e XVI. A obra desafia as suposições sobre a história, a identidade e a raça por meio da diáspora negra e dos descendentes de africanos de origens diferentes: africanos, afro-americanos, afro-italianos, afro-caribenhos etc.²² Indiretamente, o trabalho de Kuwornu evoca *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*, a ocupação de Fred Wilson no pavilhão dos Estados Unidos em 2003, cuja pesquisa com vendedores ambulantes imigrantes senegaleses nas ruas de Veneza poderia perfeitamente estar associada à edição atual da Bienal.

Muitas obras apontaram para outras práticas e projetos pós-coloniais, cujos objetivos são a manutenção das hierarquias entre os países e a sustentação do relacionamento entre as elites nacionais. É esse aspecto que Alessandra Ferrini mirou com sua vídeo-instalação *Gaddafi in Rome: Anatomy of a Friendship* (2024), ao explorar a iconografia construída para celebrar a amizade entre o ex-ditador da Líbia e o ex-primeiro ministro italiano Silvio Berlusconi. Segundo esse intuito, Superflex, o coletivo dinamarquês, reapareceu expondo os cartazes com a frase "Estrangeiros, por favor, não nos deixem sozinhos com o dinamarquês!", um projeto de 2002 que interpela as políticas anti-imigração da Europa. Outro exemplo é o projeto *The Mapping Journey* (2008-2011), da franco-marroquina Bouchra Khalili, que mapeou a história de refugiados e migrantes forçados a deixar seus países em direção à Europa. Também, o vídeo *Paseo* (2022), do colombiano Iván Argote, que removeu a estátua de Cristóvão Colombo e a fez passear pelas ruas de Madrid, um desafio à imagem de autoridade proposta pela história oficial espanhola.

Relatos pessoais

Tanto a crítica pós-colonial quanto a crítica decolonial, guardadas as suas diferenças,²³ enfatizam a necessidade de combater as narrativas essencialistas, etnocêntricas e fixas de raça, nação, cultura e gênero, entre tantas outras. Mas, ainda, é notável a resistência do estado-nação na seleção da maioria das representações “nacionais” em Veneza (Altshuler, 2010; Enge, 2024; Ricci, 2020),²⁴ especialmente diante do tema proposto. Em vista disso, vale ressaltar algumas exceções. Além de Sandra Gamarra, tradicionais pavilhões cederam espaço para artistas nascidos em outros países e continentes. É o caso da artista russa Anna Jermolaewa, que vive na Áustria desde 1989.²⁵ Sendo a primeira estrangeira a ocupar o pavilhão austríaco, a artista conceitual optou por investigar suas experiências pessoais por meio das políticas de resistência não violentas, especialmente aquelas direcionadas contra regimes autoritários que atravessam nosso mundo contemporâneo. Dentre as cinco obras apresentadas, a videoinstalação *Ensaio para o Lago dos Cisnes* revelou-se um bom exemplo de seu processo. O conhecido balé com música de Tchaikovsky era apresentado no lugar de notícias censuradas pelo regime soviético ou para tranquilizar a população: “Eu vi isso acontecer três vezes quando era adolescente” (Jermolaewa, 2024). Na TV estatal, um *loop* do balé foi reproduzido pela primeira vez em 1982, após a morte do chefe de estado soviético Leonid Brezhnev.

Em *Ensaio para o Lago dos Cisnes*, durante uma hora e meia, assistimos a bailarina e coreógrafa ucraniana Oksana Serheieva executar algumas cenas do balé em colaboração com outros bailarinos. A parceria entre duas artistas “exiladas”, uma russa e outra ucraniana, compondo uma obra performática juntas, no segundo ano de invasão da Ucrânia por Putin, não é casual, principalmente porque essa guerra, como tantas outras, ativa migrações forçadas e xenofobias de toda ordem. A obra tem um objetivo igualmente político, como nos tempos soviéticos: apresentar o balé como comemoração à abdicação de Putin (Grissemann, 2024). Conforme Jermolaewa (2024 *apud* Scheyerer, 2024) afirma, “meu *Lago dos Cisnes* é um chamado para uma mudança de poder. Qualquer pessoa que tenha vivido num país soviético entende este código”.



Figura 6. Open Group, *Repeat after me II*, 2024, instalação, 2022-2024. Foto: autor, 2024.

Nesse sentido, o trabalho da artista se relaciona com o do coletivo ucraniano Open Group, justamente porque ambos são implicados na mesma dinâmica geopolítica operada a partir da guerra. No pavilhão polonês, o coletivo apresentou *Repeat after me II* (2024), uma videoinstalação que expõe relatos de pessoas deslocadas pelo conflito armado a leste. Os relatos não são óbvios à primeira vista, os depoimentos reproduzem os ruídos de ataques aéreos, de bombardeios, enfim, os sons da guerra. Em certos aspectos, os relatos sonoros poderiam vir de qualquer parte do planeta vítima de violência sistemática, de “balas perdidas”. Na galeria, o vídeo é reproduzido como um karaokê, com microfones disponíveis ao público, o que produz uma interpretação sarcástica do conflito: uma guerra-espetáculo, um divertimento, assistido em todo mundo.²⁶

O recurso paralinguístico de *Repeat after me II* também é um elemento explorado por Gabrielle Goliath. Há 10 anos, a artista sul-africana vem investindo em sua instalação *Personal Accounts*, que exibe depoimentos de grupos marginalizados, “sobreviventes” de violências e de perseguições em suas sociedades. A série contínua de ciclos de vídeo enfatiza o feminismo *queer* negro, ocupado com políticas descoloniais de reparação. Ao contrário do modelo documental, cujo objetivo é produzir a inteligibilidade das histórias contadas, Goliath deliberadamente distorce as gravações,

retendo a voz dos entrevistados, que, por sua vez, são sincronizadas para produzirem um fluxo sonoro com repetições, pausas, zumbidos, gritos e risos. Assim, a obra nos faz verificar nossa capacidade não apenas de ouvir o testemunho alheio, mas de se fixar nele. Menos que a credibilidade de quem “quase” fala, parece que a instalação busca questionar a credibilidade de quem ouve e, sobretudo, seu interesse no “outro”. Segundo a artista, “Personal Accounts afirma um espaço ‘intermediário’ para encontros humanos – para um relacionamento que excede a comunalidade ou ‘legibilidade’ e pede, em vez disso, reconhecimento mútuo e cuidado nas e através das diferenças” (Goliath, 2024).

O anjo do dinheiro

Plate (2006, p. 9-10) tinha razão ao afirmar que expor a blasfêmia permite debater questões atuais da contemporaneidade, tais como as polarizações ofertadas pela divisão político-religiosa, os fundamentalismos de toda ordem, a censura ao papel da arte e as mídias de massa manuseadas pelo neoliberalismo. Esta foi a escolha do pavilhão holandês, com a presença do coletivo de artistas congoleses Cercle d’Art des Travailleurs de Plantation Congolaise (CATPC)²⁷ e sua *Celebração Internacional da Blasfêmia e do Sagrado*²⁸ (Fig. 7), um projeto-obra-exposição que tomou o espaço do pavilhão, juntamente a um conjunto de esculturas e o vídeo-performático *O Julgamento do Cubo Branco*.

O CATPC (2024) mirou justamente a conjunção entre os valores estéticos vigentes, a produção e a circulação em instituições, e seus financiadores indiretos:

Vemos esta reunião de museus como um “festival sagrado” de arte que se destina apenas a um determinado tipo de “religiosos”: artistas, curadores e um público que tem acesso a estas redes, e não a outras. Este evento não está aberto a quem o financiou, apenas a uns poucos privilegiados no mundo e, por vezes, raramente, a uma elite africana sortuda ou muito trabalhadora, que consegue, se puder entrar para fazer uma mostra e depois desaparecer.

A questão expressa pelo coletivo de artistas de Lusanga, cidade localizada na República Democrática do Congo, vai ao centro das relações de exploração que atravessam as dinâmicas do capitalismo internacional ao menos desde o século XIX, e que organizaram boa parte do sistema da arte moderna-contemporânea desde então, tendo a Bienal italiana como um dos símbolos dessa

“partilha do sensível”, para aliterar a expressão-conceito de Jacques Rancière (2009). Em última instância, as instituições artísticas são patrocinadas pelas mesmas corporações que exploram o trabalho nas plantações africanas e de outros continentes.



Figura 7. CATPC (Olele Mulele Labamba), *Plantation Master*, 2023, Celebração Internacional da Blasfêmia e do Sagrado (detalhe). Pavilhão dos Países Baixos. Foto: autor, 2024.

Por sua vez, o conjunto escultórico apresentado traduz e atualiza o próprio sistema das artes visuais. Traduz por que utiliza recursos retóricos para identificar formas de violências perpetradas pelas exclusões do mundo da arte, em esculturas como *Anjo do dinheiro*, *A senhora do museu* e *Crucificação do colecionador de arte*, todas de 2023; e, ao mesmo tempo, atualiza a história política e artística do Congo, com obras como *Massacre do Congo*, de 2023, e *Trabalho forçado*, de 2020.

A exposição desses trabalhos em Veneza funcionou para o coletivo como uma forma de reparação e de busca de visibilidade para as suas causas, que giram em torno da agrofloresta, das mudanças climáticas e do combate à fome e à subnutrição em Lusanga. Os artistas do CATPC utilizam sua produção do mesmo modo que muitas outras comunidades tradicionais, que buscam manter e ampliar seus territórios, defendendo-se da expropriação e da especulação fundiária: “O produto da venda da nossa arte permitiu-nos recomprar 200 hectares de terras de plantação exauridas, que depois transformamos em floresta sagrada, que dá vida espiritual e prática” (CATPC, 2024). Isso posto, percebe-se que a presença do coletivo em Veneza atendeu a uma expectativa comunal que vai além da circulação da arte pelo circuito contemporâneo, tendo em vista que toda uma comunidade se beneficia dos “privilégios doentios” que sustentam e mantêm espaços como os da Bienal de Veneza.²⁹

Algo semelhante ocorreu com o Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU), oriundo da região do Alto Rio Juruá, no Acre, que apresentou, a poucos metros do pavilhão holandês, uma das obras-emblema desta edição³⁰: o painel pintado sob a fachada do edifício central da Giardini, intitulado *Kapewë Pukeni*, que, de forma sintética, significa jacaré-ponte, uma representação da origem do povo Huni Kuin. Os artistas do MAHKU também usam a arte como meio para dar visibilidade às suas reivindicações, mas, sobretudo, para conseguir recursos para aquisição de terras: “Vende tela, compra terra” são as palavras de Ibã Sales Huni Kuin (Dinato, 2021, p. 51), liderança importante do coletivo e articulador da internacionalização do movimento no campo das artes visuais. Ao analisar a atuação do movimento e sua história, Dinato pontua que o MAHKU é um movimento criado para pesquisar, retomar, recriar e transformar as tradições de seu povo. Deste modo, sua ação política não está baseada em uma perspectiva nostálgica e estática da cultura Huni Kuin. Pode-se dizer que, de forma semelhante, mas em caminhos dispares, os artistas MAHKU traduzem e atualizam suas tradições, assim como faz o CATPC.

Portanto, a partir de sua produção e sua capacidade de tradução, o movimento indígena controla sua relação com o mundo não indígena, naquilo que Dinato (2021, p. 60) define como “controle das relações com a alteridade”. O grande painel exposto em Veneza foi uma forma de se posicionar, visual e politicamente, em um jogo de relações assimétricas. “O mundo ‘branco’ é muito forte, diz Ibã” (Dinato, 2021, p. 60). A cadência e a distribuição da narrativa visual de *Kapewé Pukeni* funcionaram justamente porque se aproveitaram da fachada “monumental” do pavilhão central, projetada no final do século XIX. Em sua relação de “alteridade” com a arquitetura, o painel atuou como dispositivo “antimonumental”, na acepção dada por Andreas Huyssen (2000, p. 50-51)³¹. Isso porque, embora pudesse ser observado à distância, o painel exigiu do observador a aproximação e a localização das divisões e dos elementos – ocultos à primeira vista – pintados pelos MAHKU. Há uma sedução eloquente que nos pareceu igualmente monumental, mas o *detalhe* e a interseccionalidade dos campos narrativos construídos pelos artistas indígenas subverteram o desejo de totalidade e, por conseguinte, do poder-ver.

A luta pelos territórios indígenas é um ponto convergente com o projeto executado por Glicéria Tupinambá, que abarca a história nômade e os exílios dos mantos de seu povo. Ao lado de Olinda Tupinambá e Ziel Karapotó,³² a artista foi uma das convidadas para ocupar o pavilhão brasileiro da mostra, rebatizado como *Hähawpuá*³³, com curadoria dos artistas indígenas Arissana Pataxó, Denilson Baniwa e Gustavo Cabobo Wapichana, e intitulada “Ka'a púera: nós somos pássaros que andam”. O plano curatorial concentrou-se no processo de desterritorialização dos povos ancestrais, bem como na recuperação das terras degradadas, um tema caro à pauta ambiental global. Tradições, cosmogonias, violências e ativismo são temas comuns aos três artistas.



Figura 8. Glicéria Tupinambá, *Okará Assajaba*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão do Brasil. Foto: autor, 2024.

Além da videoinstalação *Dobra do tempo infinito* (2024), obra articulada por Glicéria, junto ao Grupo Atã Tupinambá a e Comunidade Tupinambá Serra do Padeiro, a artista também apresentou a instalação *Okará Assajaba* (Fig. 8), alusão aos conselhos das sociedades Tupinambás, que, neste caso, reuniram-se em torno de um manto produzido pela artista, seguindo o “feitiço do fio” e com autorização dos Encantados (Silva, 2024, p. 302). O manto resiste a classificações fáceis, pois é uma entidade. Mesmo que circule em espaços da arte e da cultura, é muito mais que uma “obra de arte”. Ao seu redor, havia cartas enviadas por Glicéria e pela Associação dos Índios Tupinambá da Serra do Padeiro às 11 instituições museológicas de países europeus – Bélgica, Dinamarca, França, Itália e Suíça – que retêm mantos tradicionais em seus acervos, solicitando sua restituição.³⁴ A instalação é uma boa síntese das pesquisas realizadas pela artista ao redor do manto. A partir dele – ou deles –,

surge uma aliança, ou troca de experiências, entre humanos e não humanos, para constituir um processo de defesa do território indígena e da demarcação das suas terras, apontando para a resistência operada por comunidades ancestrais. Desta forma, para ela, o manto não é um objeto, mas um ente, um gesto: “O foco do manto está em produzir este movimento em diferentes ambientes. Ele é tanto um símbolo da memória de toda a violência imposta para que ele deixasse de existir entre seu povo, como também do esforço e do fazer coletivos, o fazer da luta pelo território” (Silva, 2024, p. 304).

Restituição e genealogia

Okará Assajaba é um chamado para a restituição de bens históricos e culturais sequestrados em diferentes momentos do colonialismo euro-americano. Este também é um tema caro ao CATPC. Sua ocupação no pavilhão dos Países Baixos deu centralidade a uma escultura de Kwilu Pende, *Balot*, que retrata o oficial colonial belga Maximilien Balot, que recrutava trabalhadores à força para a Unilever, até ser morto por eles, em 1931. Seguindo a tradição local, Pende cria a escultura para deter o espírito combativo do oficial e usá-lo em favor de seu povo. A peça “pertence” ao Museu de Belas Artes da Virgínia, nos Estados Unidos, e foi emprestada, pela primeira vez em 50 anos, para retornar à sua origem;³⁵ durante a Bienal, os visitantes puderam vê-la graças a uma transmissão online direto da galeria de Lusanga, apresentada dentro do pavilhão.³⁶

Nesse tocante, nenhuma obra foi mais contundente e direta que *Monument to the Restitution of the Mind and Soul* (2023), do britânico-nigeriano Yinka Shonibare, exposta no pavilhão nigeriano. A instalação apresentou réplicas de peças tradicionais de Benin, também conhecidas como os “Bronzes de Benin”. Na exibição, estava em destaque a máscara de Idia, do século XVI, uma peça de metal e marfim que se tornou um dos símbolos da luta de restituição de artefatos sequestrados de suas culturas originais, e que hoje está em posse do Museu Britânico (Abreu, 2023). Alex Marshall (2024, tradução nossa) lembra, ainda, da obra da artista franco-beninense Chloé Quenum, que “[...] inclui [reproduções de] esculturas de vidro de instrumentos musicais que foram levados do Reino de Daomé, no que é hoje Benin, e agora estão nos depósitos do Quai Branly”. Quenum foi uma das artistas convidadas para o pavilhão de Benin, que recebeu o sugestivo título de “Tudo o que é precioso é frágil”,³⁷ com curadoria de Azu Nwagbogu (Kazan, 2024b).

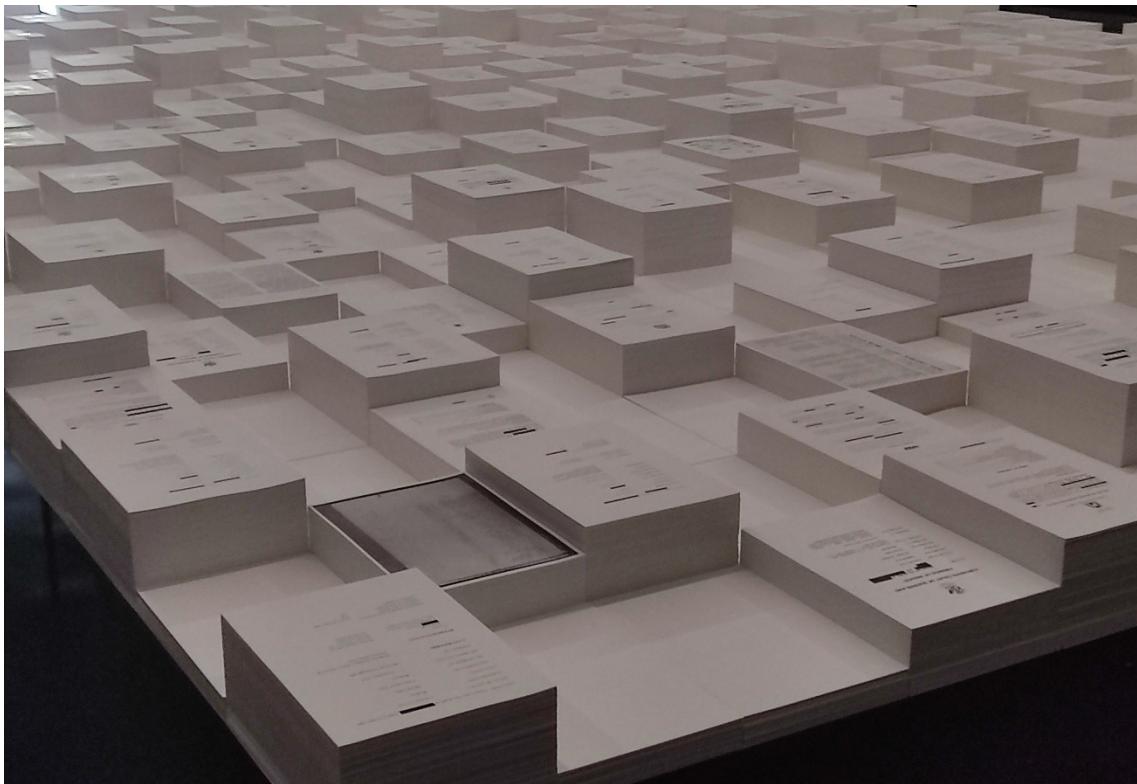


Figura 9. Archie Moore, *Kith and Kin*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão da Austrália. Foto: autor, 2024.

Uma outra forma de restituição foi abordada a partir da fragilidade da memória pela instalação *Kith and Kin*, de Archie Moore, que ocupou o pavilhão australiano.³⁸ O artista apresentou uma árvore genealógica das primeiras comunidades humanas que habitaram o território australiano. Os relatórios forenses que indicam como indígenas morreram sob a custódia do Estado tomaram boa parte do pavilhão e, nas paredes, foi exibido um impressionante registro “genealógico” disperso e incompleto, que apresentava, em muitos momentos, termos e categorizações racistas no lugar dos nomes (Fig. 10). Moore é descendente das comunidades Kamarilo e Bigambul, e sua pesquisa buscou apontar perdas culturais e linguísticas, além de mostrar a história do encarceramento de nativos na Austrália desde o século XVIII. O projeto gráfico impressionou porque não se pautou no modelo ocidental de parentesco. Segundo Moore (2024), ele procurou demonstrar uma compreensão mais próxima da tradição aborígene, “onde você poderia ter várias pessoas que você chama de ‘mãe’ ou ‘pai’, e primos poderiam ser chamados de ‘irmãos’”. Ao expor milhares de nomes inscritos à mão, o artista apresentou uma poderosa metáfora da vulnerabilidade da memória humana, bem como a esperança em sempre recuperá-la.

Também é notável o esforço do projeto em progresso *Disobedience Archive*, com dezenas de colaboradores reunidos por Marco Scotini. Para o evento, quatro dezenas de vídeos que tratam dos temas emergentes na Bienal foram disponibilizados para o público. A obra-projeto é descrita por Scotini (2024) como um “dispositivo dinâmico e generativo”, que, para Veneza, foi acrescido de duas novas seções: “Diaspora Activism” e “Gender Disobedience”, este último, ainda segundo o curador, dedicado às “subjetividades nômades, concebidas como uma ruptura do binarismo heterossexual. Esta seção reúne as alianças entre o ativismo que critica o capitalismo e os movimentos LGBTQ+ que surgiram globalmente”.

Uma escultura para mulheres trans...

A presença LGBTQI+ na Bienal de Veneza foi um tanto quanto acanhada. “Estranhos” às normativas de diferentes sociedades, tal comunidade, tão importante para a produção e a difusão artísticas, esteve representada de forma dispersa e irregular. Graças à dispersão planejada – como se pode ler no texto principal da mostra³⁹ –, esta não foi a Bienal que enfrentou o tema da discriminação a contento; mesmo os trabalhos presentes em “Gender Disobedience” não foram uma exceção.

Existiram narrativas e histórias sobre lesbianismo, transexualidade, intersexualidade e homossexualidade, entre outras terminologias em disputa e não excludentes. No entanto, mais focadas na “apresentação” das diferentes formas de existir *queer*⁴⁰ do que na discussão de suas violências, muitas obras perderam-se no caleidoscópio do evento. Enquanto coletivo, o reconhecimento tardio dos sujeitos desviantes não se efetiva de forma contundente na curadoria. Se existiram, os méritos ficaram restritos às obras individuais. Este é o caso, por exemplo, da estética *queer* difusa adotada pelo artista de origem Choctaw-Cherokee, Jeffrey Gibson, no pavilhão estadunidense, na obra *I'm a natural man* (2024); do quase imperceptível *Kin* (2021), de Charmaine Poh, com a história de casais lésbicos e sua dificuldade para criar filhos e conseguir moradia em Singapura; ou, ainda, da deslocada *Electric Dress* (2023), de Puppies Puppies, uma representação de uma bailarina de discoteca usando um cinto em que se lê “Pulse”, nome da boate gay em Orlando, na Flórida, onde 49 pessoas foram assassinadas, em 2016, durante a “Latin Night”.

Por toda parte e isolados, podemos citar o tratamento poético conferido ao acervo documental *queer* reunido por Kang Seung Lee, que fugiu ao modo usual de apresentação deste tipo de pesquisa. O artista sul-coreano preferiu reprogramar histórias, biografias e fatos por meio de um silencioso mosaico afetivo. Na Bienal, o artista apresentou obras que entrelaçavam e interpretavam as memórias individuais e coletivas, usando materiais coletados em áreas “clandestinas” de encontros gays, como o Elysian Park, nos Estados Unidos, e a Port Road Beach, em Singapura. As atividades homossexuais foram consideradas ilegais em Singapura até 2021. O principal jornal diário daquele país, *The Straits Times*, costumava publicar histórias detalhadas sobre as perseguições. Embora documentados, a maioria desses registros oficiais desapareceu, juntamente com os enredos de minorias semelhantes em todo o mundo. Pode-se dizer que a tentativa de escrever a história de uma minoria fracassou, segundo Lee (2024). Ele toma as biografias de artistas como Goh Choo San, Tseng Kwong Chi, Martin Wong e do brasileiro Leonilson, vítimas da AIDS, como pontos de convergência para sua narrativa. Na grande instalação *Sem título (Constellation)* (2023), o artista explorou as conexões entre tais artistas, sem se preocupar com questões temporais, nacionais ou de contextos locais, tratando-os sempre em escalas distintas, nas quais trabalhos maiores e menores se fundem e se confundem. Este foi o caso de *Lazarus* (2023), que uniu a vida do coreógrafo de balé nascido em Singapura, Goh Choon San, e o artista brasileiro Leonilson, buscando ressonâncias, tanto pessoais quanto históricas, para a comunidade LGBTQI+. Sua capacidade de transmitir uma atmosfera e o senso de vulnerabilidade é notável.

I Keep My Treasure in My Ass (2019), pintura de Luís Fratino, nos ofereceu uma visão do corpo *queer* que oscila entre a banalidade comercial e o desejo mais visceral. Distante da polêmica domesticada, seus trabalhos na Bienal evocaram uma pulsão limítrofe entre a alegria clichê que marca a comunidade LGBTQI+ e a violência que a atravessa. Violência também presente em *Bulding*, da artista Manauara Clandestina, que se apresentou por meio da cultura pop travesti e transgênero ao sabor das montagens visuais próprias das redes sociais, com suas colagens, aliterações e ruídos.

Certamente, a presença do corpo trans em obras de distintos artistas pontua uma outra forma de estrangeridade. Este é o caso, novamente, da artista taíno-latina-estadunidense Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo) com a obra *Uma escultura para mulheres trans... Exile-me e continuarei lutando*⁴¹ (2022). Ao contrário de *Electric Dress*, esse trabalho foi estrategicamente colocado como uma escultura de jardim, harmonicamente convencional e com a palavra “WOMAN” escrita em sua

base (Fig. 10). A obra é um bronze realizado a partir da digitalização 3D do corpo da artista, uma forma de visibilização orgulhosa de seu corpo e sua experiência emocional. Algo semelhante poderia ser dito sobre as pinturas de La Chola Poblete, que, de uma perspectiva indígena trans, exploram visualmente as contradições das representações coloniais das mulheres indígenas exoticamente sexualizadas. A artista argentina utilizou a figura da virgem católica, incluída na série *Virgenes Chola*, para construir um vocabulário pictográfico orgânico que denuncia o uso da religião como forma de violência cultural. Diante da potência das propostas, os trabalhos de Puppies Puppies e La Chola Poblete, como os de Ahmed Umar, mereciam mais atenção da expografia e dos discursos críticos.⁴²



Figura 10. Puppies Puppies (Jade Guanaro Kuriki-Olivo), *Uma escultura para mulheres trans...*, 2022, escultura.
Foto: autor, 2024.

A ocupação de um pavilhão colaborou para a visibilidade do projeto do suíço-brasileiro Guerreiro do Divino Amor, que também intersecciona os debates LGBTQI+ e o colonialismo. Sua grande instalação, dividida em duas áreas, levou a marca do artista: horror ao vazio, contaminação e hibridação de elementos populares e “clássicos”. A linguagem das redes sociais, com colagens e formato de memes, e a participação de artistas performers, como Ventura Profana, Amanda Seraphico e Adriana Carvalho, ocuparam o pavilhão suíço. O projeto é parte da série *Atlas Superficcional Mundial*, iniciada em 2005, e busca expor corpos, crenças e a dita superioridade ocidental: *The Miracle of Helvetia* (2022), por exemplo, expõe os discursos colonialistas que mantém o preceito de que a Suíça é um paraíso na Terra; já *Roma Talismano* (2024), com a participação de Profana, satiriza o símbolo da loba, centro matricial da mítica superioridade romana, em uma alusão direta ao colonialismo proposto pela presença da escultura da Loba Capitolina em frente ao Palácio do Buriti, em Brasília. Em sua estética, paradoxalmente comercial e antiburguesa, “Guerreiro deixa bem claro, Roma e Suíça são conceitos que servem à ‘superfície’ da superioridade cultural do Ocidente; a Suíça também é garota-propaganda do capitalismo contemporâneo, e isso tem efeitos colaterais em outras partes do mundo” (Bucknell, 2024).

Também tivemos obras que problematizaram as hierarquias de gênero. Nesse campo, podemos destacar as discussões sobre a masculinidade, realizadas tanto com *Prêt-à Patria* (2021), da mexicana Bárbara Sánchez-Kane, com seus soldados fardados vestindo lingerie rendada, quanto com *Machine Boys*, de Karimah Ashadu. Esta última recebeu o Leão de Prata como jovem promessa na exposição internacional. Nascida em Londres e vivendo entre Hamburgo, na Alemanha, e Lagos, na Nigéria, Ashadu trouxe o trabalho informal e não regulado de motoboys na cidade de Lagos, uma realidade comum a dezenas de cidades e países. Com uma intimidade chocante, ela captura a fragilidade dos jovens do norte agrário da Nigéria que migraram para a capital. Rapidamente, *Machine Boys* consegue nos fazer refletir sobre o futuro e a vida de homens africanos, negros, jovens e pobres. Seu olhar é agudo na captação das imagens, na montagem e no uso do som para criar uma atmosfera de violência e vulnerabilidade da experiência subcultural dos motoqueiros, bem como do colapso de uma sociedade patriarcal. Pelas lentes feministas da artista, temos um dos raros momentos em que o mundo extramuros adentra no sistema coreografado da arte.

Conclusões

Quando se trata das problemáticas LGBTQI+, constatamos que a Bienal veneta de 2024 não saiu do armário. Ainda precisaremos de uma Bienal que possa nos ajudar, pela potência e poder da arte, a enfrentar as distintas formas de violência contra essas comunidades em regimes “discriminatórios” de toda sorte, seja em democracias burguesas, em formas autocráticas ou em ditaduras autoproclamadas.

Por outro lado, as comunidades de saberes ancestrais e os entes humanos e não humanos evocados por elas foram um dos focos da curadoria de Adriano Pedrosa para esta edição da Bienal de Veneza.⁴³ Além dos artistas comentados anteriormente, outras presenças tensionaram o lugar do “primitivo” nas artes visuais, como Abel Rodríguez, um veterano desse circuito, e seu filho Aycoobo (Wilson Rodríguez), cujos trabalhos corporificam o tempo da floresta Amazônica e, simultaneamente, debatem a agricultura sustentável a partir da cosmogonia *nonuya*. Ademais, salientamos a beleza dos trabalhos de Naminapu Maymuru-White, Duhigó, Rember Yahurcani, André Taniki Yanomami e Joseca Yanomami; das fotografias de Claudia Andujar; e dos têxtils do coletivo Silät, uma comunidade Wichí, em parceria com a artista Claudia Alarcón. Também destacamos as impressionantes pinturas de Santiago Yahuarcani, em sua mostra “Shiminbro, el Hacedor del Sonido” (2023), cosmogonias que evocam um passado de apagamentos e violências, como quando a Peruvian Amazon Company patrocinou o genocídio de Putumayo, no final do século XIX, na Amazônia. De forma geral, as visualidades e as artes indígenas permaneceram produzindo uma tensão entre ontologias, essencialismos e valores dentro e fora do sistema da arte, predominantemente ocidental. Tal tensão é aguçada quando se admite que os artistas não ocidentais, por meio de suas raízes, fazem parte da contemporaneidade da arte, retirando suas obras de um passado “atrasado”, conservador e incapaz de inovação.⁴⁴

Tomando a perspectiva ocidental como intérprete, um trunfo da reunião de artistas ditos “não ocidentais”, especialmente os oriundos de culturas tradicionais, é a apresentação de projetos ou programas estéticos díspares. A compreensão dessa diversidade é um possível antídoto às percepções epistêmicas – geralmente com raízes racistas – que unificam as ancestralidades em favor da

manutenção de um “primitivo” universal. É compreensível que críticas apontaram a falta de contextualização da origem das obras (Bailey, 2024; Charleswoth, 2024; Farago, 2024; Mestra, 2024), mas o risco inverso seria se aproximar do didatismo programático, típico dos conhecidos discursos museológicos etnográficos.

Outra possível qualidade dessa reunião diversa foi evitar tanto a dispersão quanto a guetização do desenho expológico. Contudo, a derradeira contribuição é a percepção de que as diferentes formas de violências e extermínios – físicos, culturais, epistêmicos etc. – transformaram boa parte dessas culturas ancestrais em estrangeiras, não só dentro de seus territórios matriciais, como diante dos modelos da contemporaneidade ocidental. Infelizmente, nem todos entenderam a densidade dessa contribuição, como demonstra a posição do crítico Jason Farago (2024)⁴⁵.

É sintomático que uma das obras que mais reflete sobre este “estar estrangeiro” em seu próprio território é o *Jardim do Migrante* (2024), de Sandra Gamarra, uma contundente instalação visual-sonora, com displays que reproduzem estátuas públicas espalhadas por diferentes partes do continente americano (Fig. 11). São representações de líderes e lideranças afro-indígenas, históricos ou ficcionais, que lutaram pela libertação de escravos e indígenas. Ouvindo “imagens sonoras”, o visitante encontra o monumento a El Pipila, na Cidade de Guanajuato, no México; o monumento Lapu Lapu, de Manila, nas Filipinas; o monumento dos Últimos Charrúas, de Montevideo, no Uruguai,⁴⁶ o monumento a Zumbi de Palmares, de Salvador, no Brasil; e a escultura à Mulher Indígena de la Comunidad Embera Katio, de Bogotá, na Colômbia,⁴⁷ entre outros exemplos. Neste jardim, “os heróis descem de seus pedestais, o conhecimento é complementado e compartilhado // E se eles estão ansiosos para conquistar, suas sementes procuram criar raízes // Diante da urgência de replantar a história”. Ao retirar essas imagens do pedestal e construir uma ideia de uma coleção nômade, Gamarra procura uma representação distante dos processos museológicos convencionais.



Figura 11. Sandra Gamarra, *Jardim do Migrante*, 2024, instalação (detalhe). Pavilhão da Espanha.
Foto: autor, 2024.

Por sua vez, um aspecto negativo da dinâmica que atravessou o discurso curatorial da Bienal foi a insistência no retorno da categoria *outsider art*, conceito sob o qual foram lançados os “estrangeiros”, internos ou não, do projeto moderno ocidental, com a alcunha de arte asilar, arte popular, arte autodidata, arte folclórica etc.⁴⁸ É compreensível que historiadores da arte e outros profissionais da história insistam nessas categorias para que não nos esqueçamos das violências que elas perpetuaram, mas o trabalho curatorial poderia ter optado por outra direção, produzindo um sentido de unidade na heterogeneidade, sem apelar para este “outro” continuamente subalternizado. Qual é a função dessa categoria para entender a obra de Aloïse Corbaz, cuja potência onírica e delicada de gosto surrealista nos assombra até hoje? Ou para apreciar as obras da família haitiana Obin – Philomé e Sénèque –, tradicionalmente relegadas ao seu papel de cânone da arte dita

primitiva internacional? Será que esse tipo de classificação serve para torná-las mais próximas do público “ocidental”? Essa certamente seria uma péssima resposta para as pretensões propagandísticas dessa edição da Bienal.

A propósito, podemos refletir sobre a presença do primeiro brasileiro à frente da Bienal de Veneza. Isso não significa que a instituição deixou sua vocação para a construção de programas hegemônicos. Pelo contrário, temos sempre que nos perguntar o quanto hábeis estão sendo os mecanismos de domesticação de certas propostas artísticas quando se trata de megaeventos. De toda forma, a presença de artistas de povos originários é um passo efetivo, mas isso não implica a desconstrução de todas as formas de primitivismos; pelo contrário, elas podem estar sendo reforçadas. Do mesmo modo, não se trata de mudar o espaço de quem manda: não foi em Veneza que vimos uma curadoria produzida por ou com indígenas. Embora revelador, graças à posição que Veneza ocupa na história das exposições recorrentes, coube à 22ª Bienal de Sidney (2020) a participação do primeiro curador de origem indígena em um evento global deste porte, Brook Andrew. E, mesmo neste caso, no campo das identidades fixas – contradição em si mesma –, sobram polêmicas e a resposta às reparações é sempre incompleta.

Por outro ângulo, Charlesworth (2024) observa que, pelo convencionalismo, Pedrosa chegou ao limite entre a arte e a ética: “É eticamente bom que todos estejam representados, mas o que mais há para dizer sobre a arte? Para quem ela é e a quem ela se dirige?” Sabemos, ao sul, que credibilidade moral não nos isenta da crítica artística; antes, torna tal necessidade mais complexa e urgente. O que alguns críticos e curadores, geralmente localizados no centro do sistema da arte, seja lá onde for, não se questionam, é que aquilo que chamam de “arte” foi estabelecido a partir de valores e critérios sem a participação dos “não representados”. Uma revisão pela inclusão dos distintos modernismos é urgente. Sem ingenuidades, isso também é realimentá-los. Tais revisões, certamente, terão implicações para a construção de novas histórias da arte contemporânea, negando, inclusive, seu monopólio sobre a contemporaneidade no sistema das artes.

REFERÊNCIAS

- ABDALA, Vitor. Museu Nacional confirma retorno de Manto Tupinambá ao Brasil. **Agência Brasil**, Brasília, 11 jul. 2024. Disponível em: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2024-07/museu-nacional-confirma-retorno-de-manto-tupinamba-ao-brasil>. Acesso em: 13 jul. 2024.
- ABREU, Clara Habib de Salles. Deslocamento e destruição: notas sobre as relações entre transferência de objetos, iconoclastia e repatriação. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 7, n. 3, p. 201-231, dez. 2023.
- ALTSHULER, Bruce. Exhibition History and the Biennale. In: RICCI, Clarissa (ed.). **Starting from Venice: Studies on the Biennale**. Milan: Et Al Edizioni, 2010. p. 17-27.
- ARN, Jackson. The Dead Rise at the Venice Biennale. **New Yorker**, New York, 2 maio 2024. Disponível em: <https://www.newyorker.com/magazine/2024/05/13/venice-biennale-art-review>. Acesso em: 14 jun. 2024.
- BAILEY, Stephanie. The Venice Biennale's Bare Minimum: Reviewing the Central Exhibition. **Ocula**, Venice, 3 maio 2024. Disponível em: https://ocula.com/magazine/features/2024-venice-biennales-bare-minimum/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral. Acesso em: 4 jun. 2024.
- BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, v. 2, p. 89-117, ago. 2013.
- BARRIENDOS, Joaquín. A colonialidade do ver: rumo a um novo diálogo visual interepistêmico. **Revista Epistemologias do Sul**, v. 3, n. 1, 2019. Disponível em: <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2434>. Acesso em: 11 mar. 2025.
- BUCKNELL, Alice. Guerreiro do Divino Amor Builds a Helvetian Olympus at the 60th Venice Biennale. **Document Journal**, New York, 17 maio 2024. Disponível em: <https://www.documentjournal.com/2024/05/biennale-swiss-pavilion-alice-bucknell-venice-art/>. Acesso em: 17 jun. 2024.
- BURNS, Sean. Central Pavilion Review: A Celebration of 'Outsiders' That Lacks a Punch. **Frieze**, London, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.frieze.com/article/venice-biennale-2024-review-giardini-central-pavilion>. Acesso em: 23 jul. 2024.
- BUROCCO, Laura. Processos coletivos de aprendizados dentro de espaços institucionais de arte. As exposições Nhe' Porã: Memória e Transformação de Daiara Tukano e Escola Panapaná de Denilson Baniwa. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 8, n. 2, p. 561-599, jul. 2024.
- CAFFÉ, Juliana. I Bienal de Havana e II Bienal de Johannesburgo: considerações para uma metodologia de pesquisa sobre bienais. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, v. 5, n. 2, p. 194-210, 15 maio 2021.
- CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy. Preâmbulo Anticolonial, pós(-)colonial, decolonial: e depois? In: CAHEN, Michel; BRAGA, Ruy (org.). **Para além dos pós (-) colonial**. São Paulo: Alameda, 2018. p. 11-32.
- CERCLE D'ART DES TRAVAILLEURS DE PLANTATION CONGOLAISE. The Congolese Collective CATPC on Representing the Netherlands at the 60th Venice Biennale. [Entrevista concedida a] ArtReview.

ArtReview, London, 10 abr. 2024. Disponível em: <https://artreview.com/the-congolesen-collective-catpc-on-representing-the-netherlands-at-the-60th-venice-biennale/>. Acesso em: 11 jun. 2024.

CHARLESWOTH. J. J. 60th Venice Biennale Review: Who Can Judge? **ArtReview**, London, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://artreview.com/60th-venice-biennale-review-who-can-judge-foreigners-everywhere-adriano-pedrosa/>. Acesso em: 20 jul. 2024.

COUTO, Maria de Fátima Morethy. La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil. **Caiana**, Buenos Aires, v. 10, p. 48-60, jun. 2017.

DANAS. Aleksandar Denić, predstavnik Srbije na jubilarnom bijenalu u Veneciji: Gde god da se nađete, uvek ste, istinski i duboko u sebi, stranac. **Danas**, Belgrado, 23 nov. 2023. Disponível em: <https://www.danas.rs/kultura/aleksandar-denic-predstavnik-srbije-na-jubilarnom-bijenalu-u-veneciji/>. Acesso em: 8 jul. 2024.

DINATO, Daniel. "Vende tela, Compra terra" e outras formas de atuação política do Movimento dos Artistas Huni Kuin (MAHKU). **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, v. 27, n. 41, p. 50-73, jul. 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.37235/ae.n41.4>. Acesso em: 28 jul. 2024.

ENGE, Mariann. Free Us From the Nation States. **Kunstkritikk**, Oslo, 3 maio 2024. Disponível em: <https://kunstkritikk.com/free-us-from-the-nation-states/>. Acesso em: 2 jul. 2024.

FARAGO, Jason. The Venice Biennale and the Art of Turning Backward. **The New York Times**, New York, 18 abr. 2024. Disponível em: https://www.nytimes.com/2024/04/24/arts/design/venice-biennale-review-art-israel.html?unlocked_article_code=1.nE0.s0-6.Uj1BSRdZnrXp&smid=nytcore-ios-share&referringSource=articleShare. Acesso em: 4 maio 2024.

GARDNER, Anthony; GREEN, Charles. **Biennials, Triennials, and Documenta**: The Exhibitions that Created Contemporary Art. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2016.

GARRAMUÑO, Florencia. **Modernidades Primitivas**: tango, samba e nação. Tradução de Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

GOLIATH, Gabrielle. Personal Accounts of Survival and Repair. A Conversation with Gabrielle Goliath. [Entrevista concedida a] Laura Coccilillo. **Art-frame**, Venice, 7 jun. 2024. Disponível em: <https://art-frame.org/index.php/2024/06/07/personal-accounts-of-survival-and-repair-a-conversation-with-gabrielle-goliath/>. Acesso em: 15 jun. 2024.

GRANT, Kester. **The One and the Many**: Contemporary Collaborative Art in a Global Context. Durham, NC: Duke University Press, 2012.

GRISSEMAN, Stefan. Tanzen gegen Putin: Anna Jermolaewa bespielt Österreichs Biennale-Pavillon. **Profil**, Viena, 19 abr. 2024. Disponível em: <https://www.profil.at/kultur/tanzen-gegen-putin-anna-jermolaewa-bespielt-oesterreichs-biennale-pavillon/402863960>. Acesso em: 10 jun. 2024.

HARDMAN, Ray. This Year's Venice Biennale Features the Work of Hartford Artist Pablo Delano. **Connecticut Public Radio**, Connecticut, 14 fev. 2024. Disponível em: <https://www.ctpublic.org/news/2024-02-14/this-years-venice-biennale-features-the-work-of-hartford-artist-pablo-delano>. Acesso em: 11 jun. 2024.

HESHIKI, Sandra Gamarra. Sandra Gamarra Heshiki, artista que representará a Espanha en la 63^a Bienal de Venecia. [Entrevista concedida a] Carolina Ciuti. **Exibart**, Barcelona, 11 abr. 2024. Disponível em: <https://www.exibart.es/entrevistas/exibart-es-entrevista-sandra-gamarra-heshiki-artista-que-representara-a-espana-en-la-63a-bienal-de-venecia/>. Acesso em: 22 jun. 2024.

HUYSEN, Andreas. **Seduzidos pela memória**: arquitetura, monumentos, mídia. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

IBRAHIM, Hassan Ahmed. Iniciativas e resistência africanas no nordeste da África. In: BOAHEN, Albert Adu (ed.). **História Geral da África VII**: África sob dominação colonial (1880-1935). Brasília, DF: Unesco, 2010. p. 73-79.

JERMOLAEWA, Anna. In the Studio: Anna Jermolaewa, Vienna. [Entrevista concedida a] Alexandra Markl. **Collectors Agenda**, Vienna, 2024. Disponível em: <https://www.collectorsagenda.com/en/in-the-studio/anna-jermolaewa-2>. Acesso em: 15 jun. 2024.

KAZAN, Sophie. Egyptian Artist Wael Shawky on 'Drama 1882' at Venice Biennale. **Scene Now**, Cairo, 30 abr. 2024a. Disponível em: <https://scenenow.com/ArtsAndCulture/Egyptian-Artist-Wael-Shawky-on-Drama-1882-at-Venice-Biennale>. Acesso em: 16 jun. 2024.

KAZAN, Sophie. In and Out of Africa: Foreigners Everywhere or Are They? **ArtAfrica**, Cape Town, 4 jul. 2024b. Disponível em: <https://artafricamagazine.org/in-and-out-of-africa-foreigners-everywhere-or-are-they/>. Acesso em: 16 jul. 2024.

KEMP-WELCH, Klara. Ricochets: Ukrainian Solidarity and Resilience at the 60th Biennale di Venezia. **ARTMargins**, 21 jun. 2024. Disponível em: https://artmargins.com/ricochets-ukrainian-solidarity-venezia/?utm_source=mutualart&utm_medium=referral. Acesso em: 5 jul. 2024.

KENNICOTT, Philip. The Venice Biennale, World's Preeminent Art Event, is Alive Again. **The Washington Post**, Washington, D. C., 20 abr. 2024. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/entertainment/art/2024/04/20/venice-biennale-2024-art/>. Acesso em: 10 jul. 2024.

LAMBERTI, Maria Mimita. International Exhibitions in Venice. **OBOE Journal**, Venice, v. 1, n. 1, p. 26-45, Spring/Summer 2020.

LEE, Kang Seung. Kang Seung Lee: Harper's BAZAAR – Interview. [Entrevista concedida a] Ana Son. **Gallery Hyundai**, Seul, 10 maio 2024. Disponível em: <https://www.galleryhyundai.com/story/view/20000000372>. Acesso em: 5 jun. 2024.

MARSHALL, Alex. At Venice Biennale, Artists Make a Case for Returning Looted Artifacts. **The New York Times**, New York, 6 maio 2024. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2024/05/03/arts/design/venice-biennale-restitution.html>. Acesso em: 4 jun. 2024.

MASP. **Ione Saldanha**: a cidade inventada 10.12.2021-6.3.2022. São Paulo, 2021. Exposições. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/ione-saldanha>. Acesso em: 15 jun. 2024.

McGARRY, Kevin. 56th Venice Biennale, "All the World's Futures". **e-flux**, New York, 7 maio 2015. Disponível em: <https://www.e-flux.com/criticism/237225/56th-venice-biennale-all-the-world-s-futures>. Acesso em: 3 jun. 2024.

MESTRA, Uma. A Forum for the Indigenous. Notes After Visiting the 60th Venice Biennale. **Arterritory**, 7 maio 2024. Disponível em: https://arterritory.com/en/visual_arts/reviews/27126-a-forum-for-the-indigenous. Acesso em: 2 jun. 2024.

MEYRIC-HUGHES, Henry. A história e a importância da Bienal como instrumento de globalização. In: BERTOLI, Mariza; STIGGER, Verônica (org.). **Arte, crítica e mundialização**. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2008. p. 21-22.

MIGNOLO, Walter. La opción decolonial: desprendimiento y apertura. Um manifiesto y un caso. **Tabula Rasa**, n. 8, p. 243-282, 2008.

MINISTERIO DE ASUNTOS EXTERIORES, UNIÓN EUROPEA Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL PARA EL DESARROLLO. **Pinacoteca Migrante**. 60^a Ezposizione Internazionale d'Arte. La Biennale di Venezia 2024. Pabellón Español. 2024. Folder.

MOORE, Archie. The Australia Pavilion: An Interview with Archie Moore. [Entrevista concedida a] Adela Lovric. **Berlin Art Link Magazine**, Berlim, 2 abr. 2024. Disponível em: <https://www.berlinartlink.com/2024/04/02/interview-archie-moore-australia-pavilion-venice-biennale-kith-and-kin/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

OCAMPO, Estela. **El fetiche en el museo**. Aproximación al arte primitivo. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

PLATE, S. Brent. **Blasphemy**: Art that Offends. London: Black Dog Publishing, 2006.

PORCARELLI, Angela. Multiculturalism in Contemporary Italy: An Interview with Fred Kuwornu. **Journal of Italian Cinema & Media Studies**, Bristol, v. 6, n. 1, p. 107-114, jan. 2018. Disponível em: https://intellectdiscover.com/content/journals/10.1386/jicms.6.1.107_7. Acesso em: 16 jun. 2024.

PRECIADO, Beatriz. Multidões Queer: notas para uma política dos "anormais". **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 19. n. 1, p. 11-20, jul. 2011.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

RECTANUS, Mark. **Museums Inside Out**: Artist Collaborations and New Exhibition Ecologies. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.

RICCI, Clarissa. From Obsolete to Contemporary: National Pavilions and the Venice Biennale. **Journal of Curatorial Studies**, Bristol, v. 9, n. 1, p. 8-30, abr. 2020. Disponível em: https://doi.org/10.1386/jcs_00009_1. Acesso em: 13 jul. 2024.

RIVET, Paul; SANS, Verónica. Los últimos charrúas. **Guaraguao**, Barcelona, v. 8, n. 19, p. 165-88, Winter 2004. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/25596432>. Acesso em: 18 jun. 2024.

SCHEYERER, Nicole. Hoping for Swan Lake: Anna Jermolaewa. **Spike**, Viena, n. 79, Spring 2024. Disponível em: <https://spikeartmagazine.com/articles/portrait-hoping-for-swan-lake-anna-jermolaewa>. Acesso em: 1 jun. 2024.

SCOTINI, Marco. Disobedience Archive: A Multiphase, Mobile, and Evolving Video Archive Created by 56 artists. **La Biennale di Venezia**, Venice, 2024. Disponível em: <https://www.labbiennale.org/en/art/2024/nucleo-contemporaneo/disobedience-archive>. Acesso em: 27 jul. 2024.

SILVA, Glicéria Jesus da. O voo do Manto e o Pouso do Manto: uma jornada pela memória Tupinambá. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 8, n. 2, p. 294-333, jun. 2024.

STERNFELD, Nora. Assembling and Disassembling: Biennials Between Boycott and Counter-Hegemony in the Second Decade of the 21st Century. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 5, n. 2, p. 133-141, out. 2021.

VÁZQUEZ, Angélica González. La biennale di Venezia: perspectivas históricas y coyunturas recientes. **MODOS**: Revista de História da Arte, Campinas, v. 5, n. 2, p. 293-305, out. 2021.

WULLSCHLÄGER, Jackie. Venice Biennale 2024 is a Rapturous Celebration of Unfamiliar Global Artists. **Financial Times**, London, 18 abr. 2024. Disponível em: <https://www.ft.com/content/19d2df6f-8c31-4675-bd02-879d3b490fa6>. Acesso em: 17 jun. 2024.



Este trabalho está disponível sob a Licença Creative Commons Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

NOTAS

-
- 1 Nessa ocasião, os indígenas da Apib pediram asilo ao jatobá brasileiro na embaixada da Noruega, único país a proibir o desmatamento em seu território, como forma de protesto contra a degradação ambiental na Amazônia. Disponível em: <https://www.cnnbrasil.com.br/internacional/indigenas-pedem-asilo-noruegues/>. Acesso em: 7 ago. 2024.
- 2 Uma imagem também evocada pelo astronauta-nômade africano criado pelo artista britâniconigeriano Yinka Shonibare, de sua série *Refugee Astronaut* (2015), equipado para navegar em crises ecológicas e humanitárias, numa das entradas do Arsenale.
- 3 Trecho retirado do site oficial do projeto *Floating Arboretum*. Disponível em: <https://floatingarboretum.sng.sk/trees/2>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- 4 Trecho retirado do site oficial do projeto *Floating Arboretum*. Disponível em: <https://floatingarboretum.sng.sk/trees/2>. Acesso em: 10 jun. 2024.
- 5 É preciso destacar o fechamento do pavilhão israelense, pela artista Ruth Patir, até o cessar-fogo e a libertação dos reféns que marcam a atual guerra entre Israel e o Hamas, em Gaza (2023-2024). A pressão partiu, sobretudo, do grupo Art Not Genocide Alliance (ANGA), que organizou várias manifestações dentro da área da Bienal, denunciando nações que consideram cúmplices do genocídio.
- 6 Coletivo criado na França e com sede em Palermo, em 2004, pela dupla de artistas ítalo-britânicas Fulvia Carnevale e James Thornhill. Os artistas dedicam-se a criar obras contra o sistema da arte, conscientes dos usos de seus trabalhos dentro do mesmo sistema que criticam. Em seu site, podemos ler o seguinte texto: "Desde o início da Claire Fontaine, sempre afirmamos que não existe um contexto 'bom' para exibir obras de arte, pois todos os lugares são, de alguma forma, colonizados pela mercadoria. No entanto, acreditamos que reivindicar um espaço e usá-lo de forma inadequada e libertadora faz alguma diferença, e é por isso que fizemos e continuamos fazendo exposições". Trecho extraído do site: <https://www.clairefontaine.ws/index>. Acesso em: 12 jun. 2024.
- 7 Os pressupostos primitivistas possuem longa raiz que remonta a pensadores como Michel de Montaigne, passando por Jean-Jacques Rousseau, G.LL. Buffon, até chegar à "Primitive Culture" de Edward B. Tylor, que sintetizou as bases do primitivismo do entre-séculos XIX-XX: suas bases racistas e racialistas, evolucionismo social, o sentido antecivilizacional; a linearidade da unidade temporal; o purismo como valor pré-capitalista; o comunitarismo como negação da individualidade; com os principais valores que organizaram a ideia de construto do primitivo (Ocampo, 2011). Valores que serão recuperados por Sally Price para a fundação de um lugar para os "primitivos" presentes nas sociedades "civilizadas", um lugar específico e hierarquizado (Price, 2000).
- 8 "[...] como o curador Hammad Nassar observou durante o fórum 'A World of Many Worlds', um evento paralelo organizado pelo Asia Forum com as fundações Asymmetry Art e Bagri, ver o trabalho de um artista como Anwar Jalal Shemza na exposição central, mostrando círculos e semicírculos dispostos em uma grade em *Composition in Red, Green, and Yellow* (1963), significa algo. Especialmente para aqueles que vêm trabalhando há décadas para expandir o cenário da história da arte para além do cânone ocidental do velho mundo" (Bailey, 2024).
- 9 A localização da obra de Ione lhe conferiu um destaque especial na 60ª edição da Bienal de Veneza. Em dezembro de 2021, a obra *Bambus* também era destaque da mostra *Ione Saldanha: cidade inventada*, no MASP, com curadoria de Pedrosa. No texto de apresentação da mostra, podemos ler: "Os *Bambus*, seus trabalhos mais icônicos, complexos, e verdadeiramente inovadores, são esculturas eretas que evocam a cultura brasileira popular e vernacular. De caráter antropomórfico, fazem referência tanto à cidade e à floresta quanto ao sujeito que as habita, adquirindo uma qualidade instalativa sobretudo quando expostos em conjuntos" (MASP, 2021).
- 10 Texto curatorial de Adriano Pedrosa afixado na mostra, de 2024.
- 11 Certamente, uma homenagem ao papel de Lina Bo Bardi para a história da arte brasileira, mas, também, uma assinatura do próprio curador do museu, Pedrosa.
- 12 Pedrosa é o curador do Museu de Arte de São Paulo desde 2014. Em sua gestão, tivemos mostras que mudaram a percepção que se tinha da instituição, tais como: "Histórias da infância" (2017), "Histórias da sexualidade" (2017), "Histórias afro-atlânticas" (2018), "Histórias das mulheres, histórias feministas" (2019), "Histórias da dança" (2020), "Histórias Brasileiras" (2022) e "Histórias Indígenas" (2023). Para dezembro de 2024, após exposições que atravessam o tema, o museu prometeu a mostra "Histórias da Diversidade LGBTQIA+", com curadoria de Pedrosa, Julia Bryan-Wilson, Leandro Muniz e Teo Teotonio. Para mais

NOTAS

informações, conferir o site oficial do Museu. Disponível em: <https://masp.org.br/exposicoes/programacao-anual-2024>. Acesso em: 11 maio 2024.

13 Aqui apelamos para um entendimento estrito do conceito de colonialidade, a saber: “Para a teoria decolonial, a colonialidade é constitutiva da modernidade. Não há, portanto, nenhum tipo de modernidade sem que essa implique a produção, a reprodução ou a transformação da colonialidade. Por essa razão, utilizamos a expressão “modernidade/colonialidade” como uma unidade de análise inseparável” (Barriendos, 2019, p. 41).

14 A curadoria do pavilhão espanhol é de Agustín Pérez Rubio.

15 A obra intitulada *Racismo Ilustrado II (Líderes indígenas y defensores de la tierra asesinados)*, polítípico contendo 24 peças em óleo sobre folhas fac-símiles da publicação *Flora de la Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada (1783-1816)*, promovida e dirigida por José Celestino Mutis e retirada de uma edição de 1989. Informação disponível em etiqueta na exposição.

16 Encontrada do sul dos Estados Unidos até o Brasil e o Paraguai. Cf. WFO A Flora Mundial Online. Disponível em: <https://worldfloraonline.org/taxon/wfo-0000722576;jsessionid=E5FDD92BD39C588E403768F1160E8CDC#localNames>. Acesso em: 18 jun. 2024.

17 Tradução livre do texto original encontrado nas paredes da exposição.

18 A revolta Urabi buscava a deposição do quediva Tawfiq Pasha, um governo imposto e mantido pela presença francesa e britânica no Egito. Além de apoio popular, a revolta foi conhecida pelo engajamento de pensadores reformistas, como Jamal al-Din al-Afghani e Muhammad 'Abduh (Ibrahim, 2010, p. 73-79).

19 E-fluxo. “Wael Shawky: Drama 1882”. Disponível em: <https://www.e-flux.com/announcements/600070/wael-shawkydrama-1882/>. Acesso em: 13 jun. 2024.

20 Com curadoria de Jelena Medaković, diretora do Museu da Cidade de Belgrado.

21 O legado e as ramificações contemporâneas do colonialismo também são temas para as obras de Julien Creuzet, no pavilhão francês. Por certo, o artista franco-caribenho utiliza uma linguagem evidentemente distinta, o que não é pouco.

22 Para conhecer os projetos anteriores de Kuwornu, cf. Porcarelli (2018).

23 Walter Mignolo (2008) foi um dos pensadores decoloniais mais dedicados a estabelecer uma diferença entre a nova epistemologia que se buscava fundar com a decolonialidade e o “imperialismo” da(s) “teoria postcolonial y/o estudios postcoloniales”, que para ele não rompem com a matriz eurocêntrica. As diferenças tangem não apenas a inscrição histórica, como também o alcance e os objetivos de cada uma das duas vertentes de pensamento. Quanto às diferenças históricas, vale cf. Ballestrin (2013); especialmente quanto às distinções entre os estudos pós-coloniais britânicos e a formação do Grupo Modernidade/Colonialidade, constituído no final dos anos 1990: “Basicamente, a decolonização é um diagnóstico e um prognóstico afastado e não reivindicado pelo *mainstream* do pós-colonialismo, envolvendo diversas dimensões relacionadas com a colonialidade do ser, saber e poder. Ainda que assuma a influência do pós-colonialismo, o Grupo Modernidade/Colonialidade recusa o pertencimento e a filiação a essa corrente. O mesmo se aplica às outras influências recebidas que possibilitaram o surgimento e o desenvolvimento da construção teórica do grupo”. Na perspectiva do alcance no Brasil, vale visitar o preâmbulo esclarecedor de Michel Cahen e Ruy Braga para o livro “Para além do pós(-)colonial” (2018), em que os autores demonstram a penetração e os impactos tanto dos *Post-colonial Studies* quanto da teoria decolonial.

24 Apesar disso, ao longo deste texto, o leitor poderá observar a quantidade de artistas que ocupam um entre-lugar, seja pelo exílio, pela migração, pela ascendência ou simplesmente pela dupla nacionalidade.

25 A título de nota, a representação russa foi suspensa do evento mediante às sanções impostas pela União Europeia após a invasão da Ucrânia, em 2023. Assim, seu pavilhão foi cedido à Bolívia. Contudo, um contundente agradecimento do governo boliviano ao governo russo neste momento desviou a atenção da produção apresentada: “Podemos muito bem nos perguntar que tipo de ‘descolonização’ a Bolívia representa; em todo caso, é difícil não sentir solidariedade com as vítimas atuais da violência colonial na Palestina e na Ucrânia. O fato de o Pavilhão Russo ter sido preenchido com arte indígena boliviana não ajuda” (Enge, 2024).

26 A guerra será o centro da mostra paralela à Bienal “From Ukraine: Dare to Dream”, no Palazzo Contarini Polignac, com a presença de 22 artistas. Entre eles, estão Yarema Malashchuk e Roman Khimei, com a videoinstalação *You Shouldn't Have to See This* (2024), que apresenta vídeos de crianças ucranianas sequestradas por tropas russas e retornadas ao seu território, tornando-se uma reflexão visual sobre a

NOTAS

infância e a guerra. O debate sobre esta obra e a exposição excede as ambições deste texto, mas merece atenção (Kemp-Welch, 2024).

27 O CATPC é formado pelos artistas e trabalhadores da terra: Djonga Bismar, Alphonse Bukumba, Irène Kanga, Muyaka Kapasa, Matthieu Kasiama, Jean Kawata, Huguette Kilembi, Mbuku Kimpala, Athanas Kindendi, Felicien Kisiata, Charles Leba, Philomène Lembusa, Richard Leta, Jérémie Mabiala, Plamedi Makongote, Blaise Mandefu, Daniel Manenga, Mira Meya, Emery Muhamba, Tantine Mukundu, Olele Mulela, Daniel Muvunzi, René Ngongo, Alvers Tamasala e Ced'art Tamasala.

28 Curadoria de Hicham Khalidi, em colaboração com Renzo Martens.

29 Foi justamente com a intenção de tomar lugar na mesa dos “privilégios” que os artistas, ao lado do artista holandês Renzo Martens, abriram White Cube, em Lusanga, no ano de 2017, cujo objetivo é produzir rendimentos para a comunidade.

30 Não imagino como casual que, após passar pelo painel MAHKU, o visitante se deparava com os trabalhos *Topak Ev* (1973) e *Exile is a hard job* (1977-2024), obras de uma das pioneiras da arte feminista e da videoarte, a artista de origem turca Nil Yalter. O texto presente no recinto lembra que a artista se dedicou a combater os estereótipos de gênero ao representar as experiências da migração, do exílio migrante e do exilado. Na 60ª edição da Bienal de Veneza, Yalter compartilhou com a ítalo-brasileira Ana Maria Maiolino o Leão de Ouro pelo conjunto de suas obras.

31 Para Huyssen, o conceito de “antimonumentalismo” é uma operação que tenta ocultar o monumental em si mesmo, pois: “O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao kitsch e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque, em sua predileção pelo grandioso, se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária” (Huyssen, 2000, p. 50).

32 Imersa em cantos tradicionais do povo Karapotó, o tema da violência é contundente na instalação *Cardume*, obra pertencente ao Museu Paranaense, de Ziel Karapotó; por sua vez, Olinda Yawar Tupinambá explora os embates sobre a posse da terra em sua instalação *Equilíbrio*, a partir do ativismo ambiental conduzido por ela na Terra Indígena Caramuru.

33 *Hähäwpuá* se refere à terra, ao território para o povo indígena Pataxó, cf. site oficial da Fundação Bienal de São Paulo. Disponível em: https://bienal.org.br/participacao-brasileira-biennale-arte-2024/?utm_campaign=2023_11_01_newsletter_especial_anuncio-60bv&utm_medium=email&utm_source=RD+Station. Acesso em: 1 abr. 2024. Algo semelhante ocorreu com o pavilhão da Dinamarca, rebatizado de “Kalaallit Nunaat” com a exposição de Inuuteq Storch, o primeiro artista nativo da Groenlândia a ocupar o espaço.

34 No momento em que este texto estava sendo finalizado, efetivou-se a restituição de um dos mantos, sob posse do Museu Nacional da Dinamarca, desde o século XVII, para o Museu Nacional de Rio de Janeiro (Abdala, 2024).

35 A escultura de Pende permaneceu no Congo até 1972, quando foi vendida a um pesquisador americano, que, por sua vez, a revendeu ao museu de Richmond, na Virgínia.

36 Além das fontes já sinalizadas, as informações aqui apresentadas foram compiladas do material institucional distribuído pelo Mondriaan Fund, responsável pelo pavilhão holandês em Veneza, e pelas informações registradas nos relatos e entrevistas do Programa Preview Pavilion – Venice Biennale 2024, do canal YouTube De Balie TV, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-Ze8EFLpJw0&t=1356s>.

37 Trata-se da primeira participação oficial de Benin na Bienal de Veneza. Apesar da ênfase nacionalista, tal participação se junta a de outras ex-colônias que chegam pela primeira vez ao evento em 2024: Etiópia, Timor Leste e Tanzânia. Para a *biennale*, sem dúvida, este foi um passo anticolonial em sua história de manutenção do imperialismo.

38 O pavilhão da Austrália, com curadoria de Ellie Buttrose ao lado do Creative Australia, recebeu o prêmio de melhor pavilhão. O Leão de Ouro de melhor participação internacional foi também para a Oceania: o coletivo neozelandês Mataaho, fundado em 2012, responsável pela criação de uma luminosa estrutura com cordas que atravessavam o espaço da galeria, em uma das pontas do Arsenale, foi o agraciado.

NOTAS

39 Lê-se “Artistas queer estarão presentes em todos os espaços e serão o foco de uma grande seção na Corderie, bem como de uma área dedicada à abstração queer no Pavilhão Central”. Disponível em: <https://www.labbiennale.org/it/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>. Acesso em: 27 jul. 2024. É preciso notar que a dispersão atende a certos projetos artísticos, como é o caso de

Anonymous Homosexual (2020), de Dean Sameshima. Mas o mesmo não pode ser dito da série *Being alone* (2022) da mesma artista, que explora o ambiente dos cinemas adultos e o anonimato que produz, simultaneamente, tanto uma denúncia à perseguição da comunidade queer quanto uma estratégia *voyeur*.

40 Utilizo o termo *queer* a partir de sua porosidade terminológica e sua inadequação aos contextos políticos hegemônicos, como pontua Beatriz Preciado (2011); desta forma, uma estética *queer* está marcada não só pelas noções políticas de desontologização das identidades em disputa dentro da heterogênea comunidade LGBTQI+, como também pelas culturas anarquistas, pelos diferentes feminismos e pelas emergentes culturas transgêneros.

41 O título completo do trabalho já elucida sua intenção: *Uma escultura para mulheres trans. Uma escultura para mulheres não binárias. Uma escultura para pessoas com dois espíritos. Eu sou uma mulher. Eu não me importo com o que você pensa. (A transfobia está em toda parte e todos são suscetíveis de aplicá-la a qualquer momento). (Desaprenda a transfobia que está crescendo dentro de você). Eu sou uma Mulher Trans. Eu sou uma pessoa de dois espíritos. Eu sou uma mulher. Isto é para minhas irmãs e irmãos em todos os lugares. A história apagou muitos de nós, mas ainda estamos aqui. Lutarei pelos nossos direitos até o dia de minha morte. Exile-me e continuarei lutando.*

42 Mesmo conhecendo e compreendendo os motivos da localização de *Uma escultura para mulheres trans...* no pavilhão central do Giardini, não é difícil questionar o porquê de um corpo trans ser acantonado em um espaço marginal do edifício. Sempre restará dúvida.

43 A presença de artistas indígenas em pavilhões nacionais não é uma novidade, como demonstram participações anteriores da Austrália, da Nova Zelândia, dos países nórdicos e do Canadá. Por exemplo, a produção visual dos povos tradicionais Sámi ganhou destaque graças ao primeiro pavilhão “nacional” (Pavilhão Nórdico) exclusivamente dedicado aos povos originários na Bienal de Veneza de 2022. Como nos lembra Laura Burocco (2024), tal pavilhão foi curado por Katya García-Antón, Beaska Niillas e Liisa-Rávná Finbog.

44 Cf. nota 7.

45 Em seu rápido e ácido texto, Farago (2024) lamenta que a Bienal tenha voltado atrás e escreve: “Ainda mais bizarra é a designação dos povos indígenas do Brasil e do México, da Austrália e da Nova Zelândia, como ‘estrangeiros’; certamente eles deveriam ser a única classe de pessoas isentas de tal estranhamento”.

46 Este monumento refere-se a cinco indígenas Charrúas que foram aprisionados em Montevidéu e conduzidos para a França, entre 1832 e 1833, representados pelo projeto escultórico de Paul Rivet. Para saber mais sobre o tema, cf. Rivet e Sans (2004).

47 Para mais informações, cf. https://www.bbc.com/mundo/video_fotos/2011/11/111118_galeria_indigenas_colombianos_extincion_aw. Acesso em: 5 maio 2024.

48 Cf. texto do núcleo contemporâneo. Disponível em: <https://www.labbiennale.org/it/news/biennale-arte-2024-stranieri-ovunque-foreigners-everywhere>. Acesso em: 10 jul. 2024.