36ª Bienal de São Paulo

No Todo Viajero Recorre Caminos

De la Humanidad como Práctica

Itinerancia
[traveling exhibition]

Ciudad de México

Museo Tamayo

15 Nov 2026 – 7 Feb 2027
mar – dom, 10:00h – 18:00h
salas 1 y 2

Nov 15, 2026 – Feb 7, 2027
Tue – Sun, 10am – 6pm
Exhibition Halls 1 & 2

Not All Travellers Walk Roads Of Humanity as Practice

El Ministerio de la Cultura del Brasil, el Gobierno del Estado de São Paulo, por medio de la Secretaría de Cultura, Economía e Industrias Creativas, la Secretaría Municipal de Cultura y Economía Creativa de la Ciudad de São Paulo, la Fundação Bienal de São Paulo e Itaú

La Secretaría de Cultura del Gobierno de México y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, a través del Museo Tamayo

presentan

The Ministry of Culture of Brazil, the Government of the State of São Paulo, through the Secretariat of Culture, Creative Economy and Industries, the Municipal Secretariat of Culture and Creative Economy of the City of São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, and Itaú

The Secretariat of Culture of the Government of Mexico and the National Institute of Fine Arts and Literature, through Museo Tamayo

present

No Todo Viajero Recorre Caminos De la Humanidad como Práctica

36ª Bienal de São Paulo

Itinerancia
[traveling exhibition]
Ciudad de México

Andrea Pinheiro
Presidenta [President]

Fundação Bienal de São Paulo

Fundada en 1951, la Bienal de São Paulo es una de las exposiciones de arte contemporáneo más importantes del mundo y una plataforma de diálogo entre artistas, ideas y públicos de Brasil y del resto del mundo. A lo largo de su historia, cada edición ha tratado de responder a las preguntas y urgencias de su tiempo, proponiendo nuevas formas de mirar el presente y de imaginar posibles futuros a través del arte.

Desde 2011, las exposiciones de la Bienal también han llegado a audiencias más allá de São Paulo a través del programa de exposiciones itinerantes de la Fundação Bienal de São Paulo. Partiendo de una larga tradición de llevar las exposiciones de la Bienal más allá de la ciudad, el programa presenta selecciones de obras y elementos de la propuesta curatorial de cada edición en diferentes territorios, de Brasil y del mundo. En los últimos quince años, ha llegado a cuarenta ciudades, diez de ellas fuera de Brasil, estableciendo alianzas con instituciones culturales y creando oportunidades para que cada exposición entre en diálogo con nuevos contextos y comunidades.

Presentada en 2025, la 36ª Bienal de São Paulo, "*No todo viajero recorre caminos – De la humanidad como práctica*", concebida por el curador general Bonaventure Soh Bejeng Ndikung y su equipo, invitó al público a considerar la humanidad no como una condición fija, sino como una práctica formada por la escucha, la coexistencia y la responsabilidad compartida. Inspirada en el poema *Da calma e do silêncio* [De la calma y del silencio] de Conceição Evaristo, la exposición reunió prácticas artísticas que exploraron diferentes formas de encuentro, movimiento, relación e interdependencia que configuran la vida contemporánea.

La presentación en el Museo Tamayo marca la primera vez que una exposición de la Bienal de São Paulo se presenta en México, abriendo un nuevo capítulo en el programa internacional de la Fundação Bienal de São Paulo. Desarrollada en estrecha colaboración con el museo y bajo el liderazgo y la guía conceptual de la curadora Anna Roberta Goetz, la exposición reúne una selección significativa de obras de la 36ª Bienal, rearticuladas para un nuevo contexto. En lugar de limitarse a reproducir la exposición presentada en São Paulo, el proyecto propicia un diálogo entre sus interrogantes curatoriales y el contexto cultural, histórico e institucional específico de la Ciudad de México.

Presentar la 36ª Bienal de São Paulo en México es una oportunidad para profundizar el intercambio entre las comunidades artísticas y culturales de Brasil y México, para ampliar el acceso a las ideas y prácticas que le han dado forma a esta edición de la Bienal. También es un recordatorio de que las exposiciones pueden transformarse a medida que viajan: al encontrar nuevos lugares, audiencias y perspectivas, generan nuevas posibilidades de diálogo y significados.

Founded in 1951, the Bienal de São Paulo is one of the world's leading exhibitions of contemporary art and a platform for dialogue between artists, ideas, and audiences from Brazil and around the world. Across its history, each edition has sought to respond to the questions and urgencies of its time, proposing new ways of looking at the present and imagining possible futures through art.

Since 2011, the Bienal's exhibitions have also reached audiences beyond São Paulo through the Fundação Bienal de São Paulo's traveling exhibitions program. Building on a longstanding practice of circulating the Bienal's exhibitions beyond the city, the program brings selections of works and elements of each edition's curatorial proposal to different territories, in Brazil and internationally. Over the past fifteen years, it has reached forty cities, including ten outside Brazil, establishing partnerships with cultural institutions and creating opportunities for each exhibition to enter into dialogue with new contexts and audiences.

Presented in 2025, the 36th Bienal de São Paulo – *Not All Travellers Walk Roads – Of Humanity as Practice*, conceived by chief curator Bonaventure Soh Bejeng Ndikung and his team, invited audiences to consider humanity not as a fixed condition, but as a practice shaped by listening, coexistence, and shared responsibility. Inspired by Conceição Evaristo's poem *Da calma e do silêncio* [Of Calm and Silence], the exhibition brought together artistic practices that explored different forms of encounter, movement, relation, and interdependence that shape contemporary life.

The presentation at Museo Tamayo marks the first time that a Bienal de São Paulo exhibition is presented in Mexico, opening a new chapter in the Fundação Bienal de São Paulo's international program. Developed in close collaboration with the museum and under the leadership and conceptual guidance of curator Anna Roberta Goetz, the exhibition brings together a substantial selection of works from the 36th Bienal, rearticulated for a new context. Rather than simply reproducing the exhibition presented in São Paulo, the project allows its curatorial questions to encounter the particular cultural, historical, and institutional context of Mexico City.

Bringing the 36th Bienal de São Paulo to Mexico is an opportunity to deepen the exchange between artistic and cultural communities in Brazil and Mexico, while expanding access to the ideas and practices that have shaped this edition of the Bienal. It is also a reminder that exhibitions can transform as they move: encountering new places, audiences, and perspectives, they generate new possibilities for dialogue and meaning.

Andrea Torreblanca
Directora [Director]

Museo Tamayo

La 36ª Bienal de São Paulo encarna una sensibilidad especial. Esto se debe principalmente a su determinación de colocar la humanidad –como concepto y como práctica– en el centro, y de reconocer que, en nuestros tiempos, es fundamental escuchar y actuar colectivamente. Definir qué significa la humanidad hoy implica cuestionar nuestra condición como seres sociales y políticos, y qué significa trascender las fronteras geopolíticas, físicas, mentales y culturales. También representa un retorno a lo humano como condición, lo que implica un estado continuo de transformación, al mismo tiempo que comprendemos tanto nuestra fragilidad y vulnerabilidad ante el futuro como nuestra capacidad de reinvención en una era que parece estar fuera de control.

El grupo de curadores que organizó la Bienal ha asumido la tarea de esbozar temas urgentes que no solo requieren repensar la historia, sino también las formas en que contamos historias. Desde la restauración del territorio hasta el sentido de pertenencia; desde los conceptos de emancipación y resistencia hasta la coexistencia y la reciprocidad, todo ello requiere una responsabilidad hacia la cultura visual, lingüística y material que producimos hoy.

Rufino Tamayo, el artista que fundó este museo, defendía la idea de un arte universal, en el que el concepto de lo nacional pudiera difuminarse como marca categórica y exclusiva de otras fuentes históricas y artísticas. Su arte se distinguió por su capacidad de reunir, integrar y fusionar ideas de otros países, y de concebir el arte desde una perspectiva híbrida y pluralista. En 1953, Rufino Tamayo ganó el Gran Premio Internacional de Pintura en la Bienal de São Paulo. En la edición de 1977 de la Bienal, fue nombrado Decano de la Pintura Latinoamericana, junto con una importante retrospectiva. Este año fue decisivo en la adquisición e inclusión de obras brasileñas para la Colección Tamayo que, desde la fundación del Museo en 1981, han sido fundamentales en la relación con América Latina y en la confirmación de la noción de que "toda civilización surge de un encuentro", que la Bienal coloca en el centro de su reflexión.

Quisiéramos expresar nuestra más sincera gratitud a la Fundação Bienal de São Paulo por invitar al Museo Tamayo a albergar este importante proyecto. También quisiéramos agradecer a la curadora Anna Roberta Goetz por su dedicada y reflexiva selección de obras para esta itinerancia, así como al equipo de producción de la Bienal y a todo el equipo del Museo Tamayo por hacer posible este proyecto extraordinario.

The 36th Bienal de São Paulo embodies a special sensibility. This is mainly due to its determination to place humanity – as both a concept and a practice – at the center, and to recognize that, in our times, listening and acting collectively are fundamental. Defining what humanity means today involves questioning our condition as social and political beings, and what it means to transcend geopolitical, physical, mental, and cultural boundaries. It also represents a return to the human as a condition, which implies a continuous state of transformation while understanding both our fragility and vulnerability in the face of the future and our capacity for reinvention in an era that seems to be spiraling out of control.

The group of curators who organized the Bienal have taken on the task of outlining urgent themes that not only require rethinking history, but the ways in which we tell stories. From the restoration of the territory to a sense of belonging; from the notions of emancipation and resistance to coexistence and reciprocity – all of these entail a responsibility toward the visual, linguistic, and material culture we produce today.

Rufino Tamayo, the artist who founded this museum, advocated the idea of a universal art, in which the concept of the national could be blurred as a categorical and exclusive trademark of other historical and artistic sources. His art was distinguished by its ability to bring together, integrate, and fuse ideas from other countries, and to conceive of art from a hybrid and pluralistic perspective. In 1953, Rufino Tamayo won the International Grand Prize for Painting at the Bienal de São Paulo. At the 1977 edition of the Bienal, he was named Dean of Latin American Painting, alongside a major retrospective. This year was decisive in the acquisition and inclusion of Brazilian works for the Tamayo Collection which, since the foundation of the Museo in 1981, have been fundamental in the relationship to Latin America and confirming the notion that "every civilization emerges from an encounter" – which the Bienal places at the center of its reflection.

We would like to express our heartfelt gratitude to the Fundação Bienal de São Paulo for inviting the Museo Tamayo to host this important project. We would also like to thank curator Anna Roberta Goetz for her dedicated and thoughtful selection of works for this iteration, as well as Bienal's production team and the entire Museo Tamayo team for making this extraordinary project possible.

Un Concepto en Tres Fragmentos

A Concept in Three Fragments

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung 11

Introducción

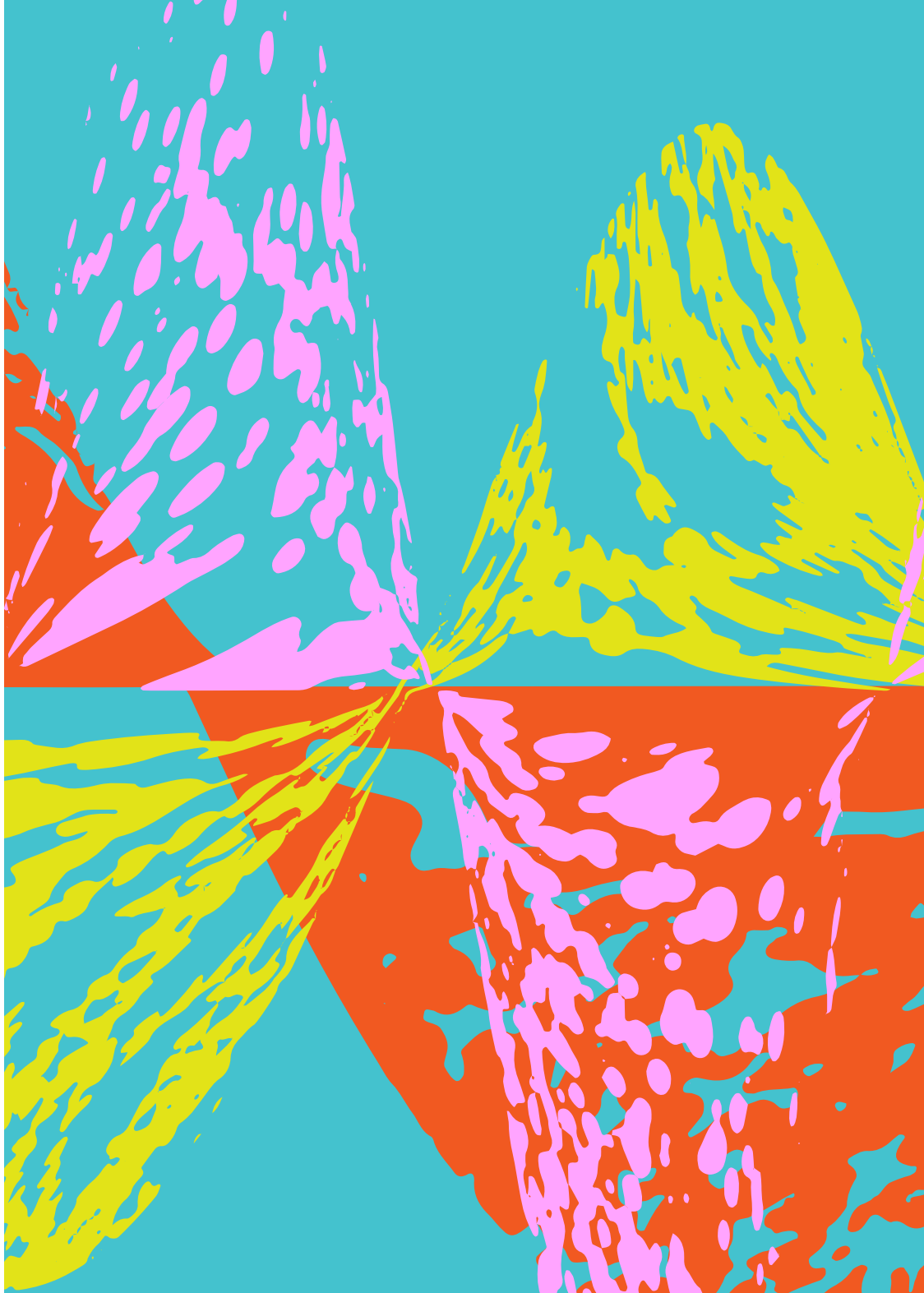
Introduction

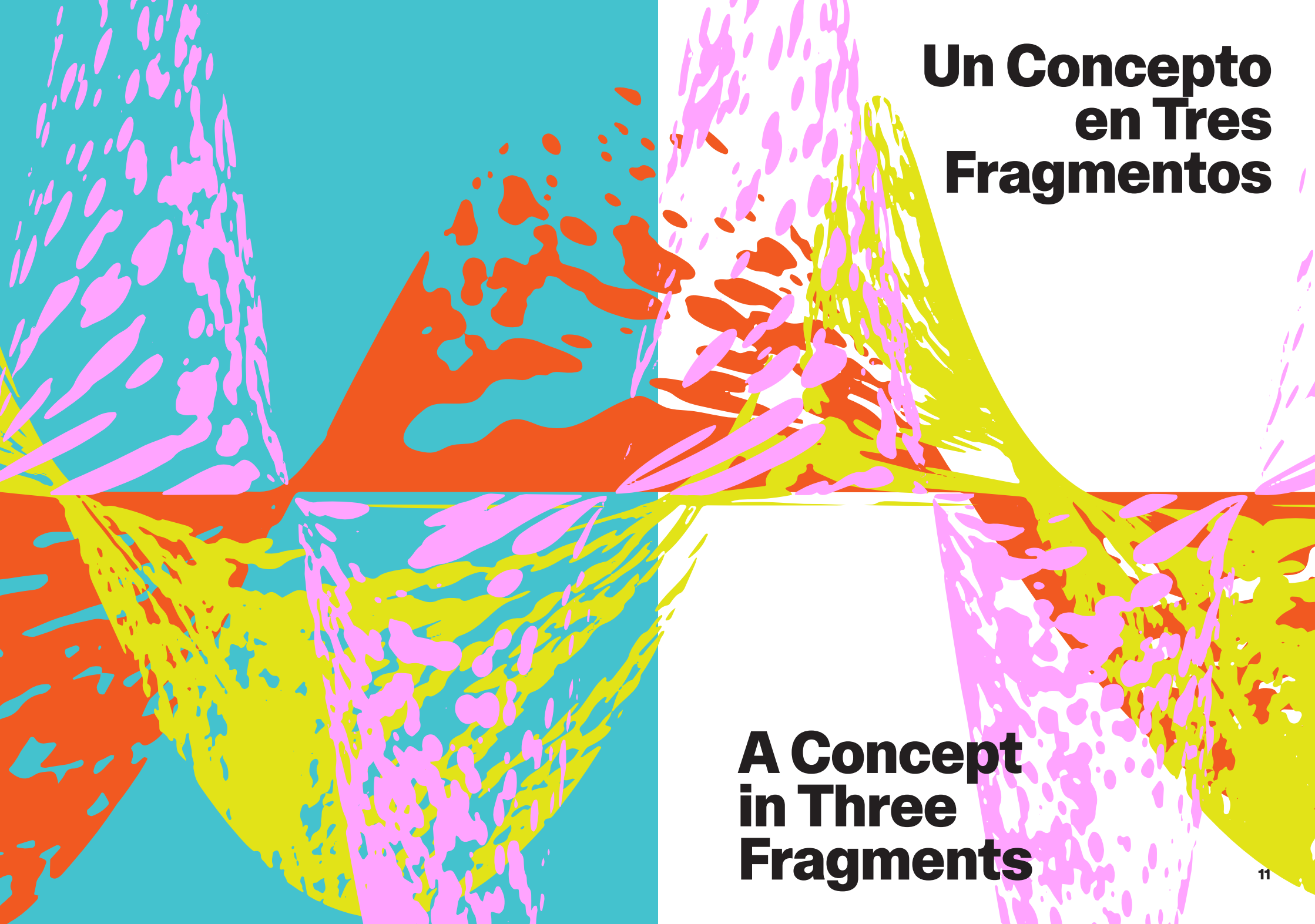
Anna Roberta Goetz 31

Artistas

Artists

39





Un Concepto en Tres Fragmentos

A Concept in Three Fragments

Bonaventure Soh Bejeng Ndikung
Curador general [Chief Curator]

Fragmento I
De la calma y del silencio

No todo viajero
recorre caminos,
hay mundos sumergidos,
que solo el silencio
de la poesía penetra.

Conceição Evaristo,
fragmento de
"Da calma e do silêncio"
["De la calma y del silencio"][1]

El concepto para la 36ª edición de la Bienal de São Paulo es una propuesta para pensar, escuchar, ver, sentir, percibir el mundo desde el punto de vista de Brasil: sus historias, paisajes, filosofías, mitologías y complejidades, pues la ficción que es Brasil es una culminación de muchos mundos y sus tangentes. Con esto, el énfasis se pondrá en la escucha como terreno fundamental para practicar la humanidad. Como escribió Jacques Attali en su ensayo *Noise: The Political Economy of Music* [Ruido: La economía política de la música], "durante veinticinco siglos, el conocimiento occidental ha tratado de contemplar el mundo. No ha logrado comprender que el mundo no es para ser contemplado. Es para ser oído. No es legible, sino audible"[2]. Parecemos haber heredado un mundo creado por personas que intentaron verlo y leerlo. Se podría decir que, para conjugar

Fragment I
Of Calm and Silence

Not all travellers
walk roads,
there are submerged worlds,
that only the silence
of poetry penetrates.

Conceição Evaristo,
Excerpt "Da calma
e do silêncio"
["Of Calm and Silence"][1]

The concept for the 36th Bienal de São Paulo is a proposal to think, listen to, see, feel, perceive the world from the vantage point of Brazil – its histories, landscapes, philosophies, mythologies, and complexities – for the fiction that is Brazil is a culmination of many worlds and their tangents. That said, the emphasis will be laid on listening as the fundamental ground for practicing humanity. As Jacques Attali wrote in his seminal essay *Noise: The Political Economy of Music*, "for twenty-five centuries, Western knowledge has tried to look upon the world. It has failed to understand that the world is not for the beholding. It is for hearing. It is not legible, but audible."[2] We seem to have inherited a world crafted by people who have tried to see the world and read the world. One could say that, to conjugate humanity as a verb, one must learn to listen to the world, listen

la humanidad como verbo, uno debe aprender a escuchar el mundo, escuchar las tierras, escuchar las plantas y los animales, escuchar a las personas, escuchar las voces de las olas que acarician las costas, el murmullo de las aguas, los vientos que esculpen la arena y los contornos de la tierra, escuchar los susurros de las piedras, las colinas y las montañas, escuchar la plétora de seres que componen nuestros estuarios. Es seguro decir que existe una correlación entre las imposibilidades de escuchar y la deshumanización, así como la privación de derechos de las personas, las apropiaciones de tierras y, en última instancia, la destrucción del medio ambiente.

En esta propuesta, el espacio físico y filosófico del estuario se utilizará como metáfora de espacios de encuentro, de negociaciones, de intercambio, de vida, de supervivencia, de alimento, de lucha, de desesperación, de reparación, de rehabilitación, de necesidades... espacios en los que las prácticas de humanidad podrían adquirir nuevos significados.

Desde el Estuario de Santos o el Estuario de Bertioga en São Paulo hasta el Estuario del Capibaribe en Recife y el Estuario de la Laguna de los Patos que se extiende de Porto Alegre a Rio Grande, el momento en que dos cursos de agua se encuentran, como un río que se encuentra con el mar, es un momento de negociación de asimetrías físicas y químicas que crea un ecosistema extraordinario que florece con cangrejos, cocodrilos, peces, aves migratorias, manglares, ostras, fitoplancton, caracoles, pastos marinos, tortugas marinas, zooplancton e incluso humanos. La particularidad de un estuario es su interdependencia. Cada ser tiene un papel, un nicho (por ejemplo, el nicho de las ostras es la filtración, y cada ostra filtra hasta 50

to lands, listen to plants and animals, listen to people, listen to the voices of the waves that caress the shores, to the grumbling of waters, to the winds that carve the sand and the contours of the earth, listen to the murmurs of stones and hills and mountains, listen to the plethora of beings that make up our estuaries. It is safe to say that there is a correlation between the impossibilities of listening and dehumanization, as well as the disenfranchisement of people, the appropriation of lands, and ultimately the destruction of the environment.

In this proposal, the physical and philosophical space of the estuary will be used as a metaphor for spaces of encounter, of negotiations, of exchange, of living, of survival, of nourishment, of struggle, of despair, of repair, of rehabilitation, of needs… spaces in which practices of humanity could acquire new meanings.

From the Santos Estuary or the Bertioga Estuary in São Paulo to the Capibaribe Estuary in Recife and the Patos Lagoon Estuary that extends from Porto Alegre to Rio Grande, the moment when two waterways meet each other, like a river meeting the sea, is a moment of negotiation of physical and chemical asymmetries that creates an extraordinary ecosystem flourishing with crabs, crocodiles, fish, migratory birds, mangroves, oysters, phytoplankton, snails, seagrass, sea turtles, zooplankton, and even humans. The particularity of an estuary is its interdependence. Each being has a role, a niche (for example, the niche of oysters is filtration, with each oyster filtering up to 50 gallons of water per day), in the sustenance of each species, in the ecosystem at large, and in the blossoming biodiversity, especially thanks to the varying salinity levels that arise when sweet water meets salty water. Estuaries are thus

galones de agua por día), en el sustento de cada especie, en el ecosistema en general y en el florecimiento de la biodiversidad, especialmente gracias a los niveles variables de salinidad que surgen cuando el agua dulce se encuentra con el agua salada. Los estuarios son, por lo tanto, importantes para un vasto espectro de seres como hábitat, recurso, espacio de reproducción o transición en nuestros ecosistemas, y su existencia es crucial para nuestros entornos. Los estuarios sirven como amortiguadores costeros en tiempos de erosión, inundaciones o tormentas, así como ayudan a filtrar el agua dulce. Pero debido a la urbanización masiva, el dragado, la sobrepesca, la contaminación, la perforación de petróleo y gas, etc., a escala planetaria, los ecosistemas de los estuarios están perdiendo el equilibrio, así como la humanidad está perdiendo el control de sí misma y del mundo.[3] Al invocar la pluralidad de seres y su coexistencia y contingencias dentro de ese espacio del estuario como metáfora de las relaciones humanas consigo mismas y con los demás, el proyecto alude tangencialmente a la 27ª Bienal de São Paulo de 2006, titulada *Como viver junto* [Cómo vivir juntos] y curada por Lisette Lagnado, así como a la 2ª Bienal, de 1953 (también llamada "Bienal de Guernica"), en términos de las agencias y urgencias en juego.

Así, cuando Conceição Evaristo escribe en "Da calma e do silêncio" que "No todo viajero/ recorre caminos/ hay mundos sumergidos/ que solo el silencio/ de la poesía penetra", uno puede pensar en los estuarios como el epítome de esos mundos sumergidos penetrables por el silencio de la poesía de la naturaleza y, al mismo tiempo, como el camino de coexistencia que se construye cuando los diferentes mundos del agua dulce y salada se encuentran, como un camino que

important for a vast spectrum of beings as habitat, resource, space for reproduction or transition in our ecosystems, and their existences are crucial for our environments. Estuaries serve as coastal buffers in times of erosions, floodings, or storms, just as they help in filtering freshwater. But due to massive urbanization, dredging, overfishing, pollution, oil and gas drilling etc. on a planetary scale, the ecosystems of estuaries are losing balance, just as humanity is losing its grip on itself and the world.[3] By invoking the plurality of beings and their co-existence and contingencies within that space of the estuary as a metaphor for human relations with themselves and others, the project tangentially alludes to the 27th Bienal de São Paulo in 2006, titled *How to Live Together* and curated by Lisette Lagnado, as well as the 2nd Bienal, in 1953 (also called "Guernica Bienal"), in terms of the agencies and urgencies at stake.

So when Conceição Evaristo writes in "Da calma e do silêncio" that "Not all travellers/ walk roads/ there are submerged worlds/ that only the silence/ of poetry penetrates," one can think of estuaries as the epitome of those submerged worlds penetrable by the silence of nature's poetry and at the same time as the path of coexistence that is woven when the different worlds of sweet and salty water encounter each other, as a path that humankind as travellers could take. Brazil was birthed by the violent encounter of Indigenous people, European colonizers and enslaved Africans. Every civilization stems from an encounter, no matter how violent some might be, and some take more time than others to germinate. For the germination and proper cultivation to happen, one might need patience to bite and tear words to the marrow of verbs, stamina to stare into the distance so that clarity

la humanidad como viajera podría tomar. Brasil nació del encuentro violento de pueblos indígenas, colonizadores europeos y africanos esclavizados. Toda civilización surge de un encuentro, sin importar cuán violento pueda ser, y algunas tardan más que otras en germinar. Para que la germinación y el cultivo adecuado ocurran, uno podría necesitar paciencia para morder y desgarrar las palabras hasta la médula de los verbos, resistencia para mirar a lo lejos de modo que la claridad de los movimientos más pequeños en la distancia pueda impregnarse dentro del iris, como insinúa Evaristo.

Entonces, ¿qué caminos tomamos en la práctica de la humanidad como verbo? ¿Cómo nos permitimos el privilegio de salirnos de la ruta, del camino, abrazar el errar, perdernos, encontrar otros mundos?

Fragmento II
Una conciencia en flor para el otro

Mi alegría es saber que tú eres yo
y que yo soy fuertemente tú.

René Depestre,
fragmento de "Une Conscience en fleur pour autrui" ["Una conciencia en flor para los demás"].[4]

El artista Leo Asemota una vez preguntó: cuando miras al espejo, ¿a quién ves? Él mismo se adelantó a responder que existe, por supuesto, la posibilidad de verse solo a uno mismo, pero que cuando él mira al espejo, ve a todas las personas que vinieron antes que él y a todas las que lo están cuidando. Este espíritu de interconexión vertical y horizontal podría ser otro elemento crucial en la conjugación de la humanidad.

of the smallest movements in the far can be impregnated inside one's iris, as Evaristo insinuates.

So which paths do we take in the practice of humanity as a verb? How do we afford ourselves the privilege of going off track, off the road, embracing errancy, getting lost, finding other worlds?

Fragment II
A Blossoming Conscience for Others

My joy is knowing that you are me,
and that I am deeply you.

René Depestre *– Excerpt "Une Conscience en fleur pour autrui"*[4]

The artist Leo Asemota once asked the question: when you look in the mirror, who do you see? He went ahead to respond himself that there is of course the possibility of seeing only yourself, but when he looks in the mirror, he sees all the people who came before him and all in his keeping. This spirit of vertical and horizontal interconnectedness might be another crucial element in the conjugation of humanity.

In this era of deep political and social crisis in which we find ourselves in the world, the question of who we see when we look in the mirror becomes even more important. To see a multitude in the mirror is to recognize the existence, the concerns, and eventually care for the well-being.

The nation-state is one of those constructs that seem to see only itself when it looks in the mirror. That's why we fortify our borders with walls, fight wars, expel migrants, destroy the environment etc. Could we actually look into the

En esta era de profunda crisis política y social en la que nos encontramos en el mundo, la pregunta de a quién vemos cuando miramos al espejo se vuelve aún más importante. Ver una multitud en el espejo es reconocer su existencia, sus preocupaciones y, eventualmente, cuidar de su bienestar.

El Estado-nación parece verse solo a sí mismo cuando mira al espejo. Por eso reforzamos nuestras fronteras con muros, iniciamos guerras, expulsamos migrantes, destruimos el medio ambiente, etc. ¿Podríamos realmente mirar al espejo y ver la humanidad? ¿En todas sus formas y colores, con todas sus virtudes y defectos, con todos sus matices de gris y todas sus imperfecciones? Tal como están las cosas, el espejo en el que parecemos vernos está hecho añicos, y en lugar de un reflejo parecemos ver infinitas refracciones que conducen al olvido. Pero incluso un espejo roto puede repararse. Para involucrarse en ese proceso de reparación, sin embargo, uno debe permitirse ser guiado por las máximas de René Depestre en "Une Conscience en fleur pour autrui": "Mi alegría es saber que tú eres yo/ y que yo soy profundamente tú". o "Mi vida ofrece llaves encantadas/ a la percepción de tu esencia misma".

La humanidad es una práctica.
La humanidad es un verbo.
Puede conjugarse.

Fragmento III
La intratable belleza del mundo

Lo que surge del abismo

es el sonido de varios siglos. Y es el canto de las planicies del Océano.

Las conchas sonoras se frotan contra los cráneos, los huesos y las bolas verdes de cañón en el fondo del Atlántico. En esos abismos hay cementerios de barcos negreros, muchos de sus marineros. La voracidad, las fronteras violadas, las banderas, erguidas y caídas, del mundo occidental. [...] Pero esos africanos deportados quebraron las barreras del mundo. Ellos también abrieron, con salpicaduras sangrientas, los espacios de las Américas. [...]

Lo que queda de aquellos antaños desbordados, de ese lodo del abismo, son todos los viejos mundos que fueron aplastados para dar origen a una nueva región. Un mundo arrasó África. Esas Áfricas impregnaron los mundos de lejos. Esto evidencia y nos permite entender el Todo-Mundo, presente en todo, válido para todos, múltiple en su totalidad, cuya base es el rumor del abismo.

***Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau**, "L'Intraitable beauté du monde"* [La intratable belleza del mundo][5]

El estuario de Recife es un espacio de múltiples encuentros. No solo el encuentro del agua dulce y salada, sino también el primer puerto en las Américas donde las personas esclavizadas secuestradas de África se encontraron con el denominado nuevo mundo. Desde su fundación en 1537 tras la colonización portuguesa, Recife ha sido un lugar notable donde aquello que surgió de ese abismo, de ese precipicio, a pesar de violencias despreciables, ha podido manifestar su belleza intratable. Un lugar donde los rumores desde y de las profundidades de ese abismo aún resuenan en todas sus ondas envolventes y se manifiestan como esa noción del Todo-Mundo.

mirror and see humanity? In all its shapes and colors, with all its long- and shortcomings, with all its shades of gray, and all its imperfections? As it stands, the mirror in which we seem to be stirring is shattered into pieces, and instead of a reflection we seem to be seeing infinite refractions that lead to oblivion. But even a broken mirror can be mended. To engage in that process of mending, however, one must allow oneself to be guided by and consent to René Depestre's maxims in "Une Conscience en fleur pour autrui": "My joy is knowing that you are me,/ and that I am deeply you" or "My life offers enchanted keys/ to the perception of your very essence."

Humanity is a practice.
Humanity is a verb.
It can be conjugated.

Fragment III
The Adamant Beauty of the World

Rising from the abyss

is the sound of centuries. The song of Ocean's valleys.

On the Atlantic Ocean floor sonorous seashells tangle with skulls, bones, and iron balls turned green. These depths hold the cemeteries of slave ships and of the many men who sailed them. Deeds of a greedy Western world, violated borders, flags raised and fallen. [...] But these transported Africans undid the separations of the world. They too opened up the Americas' vast spaces with violent bloodshed. [...]

The remains of these ancestors shipped away to become the silt of the abysses, all those former worlds, were ground down until they truly became a new place. One world made Africa laminary. The Africas impregnated distant worlds. This fact makes it possible to see the Whole-World and to comprehend it – the Tout-Monde given to everyone, valid for everyone, multiple in its totality, based on the sonorous abysses.

***Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau,** "The Adamant Beauty of the World"*[5]

The estuary of Recife is a space of multiple encounters. Not only the meeting of sweet and salt water, but also the first port in the Americas where enslaved people abducted from Africa encountered the so-called new world. Since its founding in 1537 upon Portuguese colonization, Recife has been a remarkable site in which that which has emerged from that abyss, that chasm, despite despicable violences, has been able to manifest its intractable, adamant beauty. A site in which the rumors from and of the depths of that abyss still resonate in all engulfing ripples and manifest themselves as that notion of *Tout-Monde*.

That "adamant beauty of the world" birthed, in Brazil, some of the most important artistic and cultural movements of the 20th century: the "anthropofagia movement" of the 1920s, that gave form to and informed a Brazilian avant-garde and led both to the "Manifesto Antropófago" and an aesthetics and politics that Oswald de Andrade called "Cannibalist transnationalism" (a philosophy that called for the cannibalization, the ingestion, and the digestion of other cultures as a way of asserting Brazil against European colonial and post-colonial cultural domination, as was so magnificently exposed in the 24th Bienal de São Paulo, curated by Paulo Herkenhoff with Adriano

Esa "intratable belleza del mundo" dio a luz, en Brasil, algunos de los movimientos artísticos y culturales más importantes del siglo XX: el "movimiento antropofágico" de la década de 1920, que le dio forma a una vanguardia brasileña y condujo tanto al "Manifesto Antropófago" como a una estética y política que Oswald de Andrade denominó "transnacionalismo caníbal" (una filosofía que llamaba a la canibalización, la ingestión y la digestión de otras culturas como forma de afirmar a Brasil contra la dominación cultural colonial y poscolonial europea, como fue tan bien expuesto en la 24ª Bienal de São Paulo, curada por Paulo Herkenhoff con Adriano Pedrosa); el Teatro Experimental do Negro [Teatro Experimental Negro] (TEN), un movimiento fundado por Abdias do Nascimento en 1944 para abordar la escasez de presencia y dignidad negra en las artes escénicas nacionales, iniciando un movimiento de dramaturgia afrobrasileña que también se involucró políticamente al llevar las luchas antirracistas a la Asamblea Constituyente de 1946 e influir en "la propuesta de la Ley Afonso Arinos, la primera legislación orientada a frenar el racismo"[6]; el movimiento "Eztetyka da Fome" [Estética del Hambre] del Cinema Novo, formulado fílmicamente por Glauber Rocha en 1965, entendiendo el cine como una herramienta y arma importante para la lucha revolucionaria; el Tropicalismo de Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé y Torquato Neto en la década de 1960, abogando con su manifiesto *Tropicália: ou Panis et Circencis* por un "campo de reflexión sobre la historia social" a través de la música, el cine y otras expresiones artísticas que sincronizaron las culturas africana y brasileña y encontraron una voz política en el apogeo de la dictadura cívico-militar brasileña; o el movimiento manguebit de la década de 1990 en Recife, que representó una revuelta musical contra el estancamiento sociopolítico, económico y cultural, una resistencia a la agenda neoliberal que había usurpado la mayor parte de América Latina, que abogaba por una memoria cultural que abrazara todos los atributos mencionados "dados en todos, válidos para todos, múltiples en su totalidad", y que optó por una salida del *cul-de-sac* socioeconómico mediante una pidginización de paisajes sonoros y géneros como el makossa, la rumba congoleña, el reggae, el coco, el forró, el maracatu, el frevo, así como el rock, el hip hop, la música electrónica y el funk. El movimiento manguebit y su manifiesto "Caranguejos com cérebro" [Cangrejos con cerebro], escrito en 1992 por el cantante Fred Zero Quatro y el DJ Renato L, cobraron vida gracias a dos bandas legendarias y dos álbumes de 1994 cuyos títulos delatan sus intenciones: *Samba Esquema Noise* [Samba Esquema Ruido] de Mundo Livre S/A y *Da lama ao caos* [Del lodo al caos] de Chico Science & Nação Zumbi. Este es el punto esencial del Fragmento III.

En "Manguebit", la primera canción de *Samba Esquema Noise*, Mundo Livre S/A canta sobre el transistor, sobre Recife como circuito y el país como chip; cantan sobre manguebit como un virus que contamina los ojos, los oídos, los lenguajes, las ondas sonoras, y este virus se propaga a través de UHF con la ayuda de antenas-aguja insertadas en el manglar en los estuarios. Cantan sobre la tierra como radio y la destrucción de la tierra y los afluentes. Este fue un himno para los tiempos extraños de entonces y de ahora.

La primera canción de Chico Science & Nação Zumbi en *Da lama ao caos*, titulada "Monólogo ao pé do ouvido (vinheta) / Banditismo por uma questão de classe" [Monólogo al pie del

Pedrosa); the Teatro Experimental do Negro [Black Experimental Theater] (TEN), a movement founded by Abdias do Nascimento in 1944 to tackle the dearth of Black presence and dignity in the national performing arts, initiating a movement of Afro-Brazilian playwriting that also engaged politically by bringing the anti-racism struggles to the 1946 Constituent Assembly and influencing "the proposition of the Afonso Arinos Act, the first legislation geared to curb racism;"[6] the Cinema Novo's "Eztetyka da Fome" [Aesthetics of Hunger] movement, filmically formulated by Glauber Rocha in 1965, understanding cinema as an important tool and weapon for the revolutionary struggle; the Tropicalismo movement of Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Tom Zé, and Torquato Neto in the 1960s, advocating with their *Tropicália: ou Panis et Circencis* manifesto for a "field for reflection on social history" through music, film, and other artistic expressions that synchronized African and Brazilian cultures and found a political voice at the height of the Brazilian civil-military dictatorship; or the Manguebit movement of the 1990s in Recife, that stood for a musical revolt against the sociopolitical, economic, and cultural stagnation, for a resistance to the neoliberal agenda that had usurped most of Latin America, that advocated for a cultural memory that embraced all the aforementioned attributes ("given in all, valid for all, multiple in its totality"), and that opted for a way-out of the socioeconomic cul-de-sac through a pidginization of sonic scapes and genres like makossa, Congolese rumba, reggae, coco, forró, maracatu, frevo, as much as rock, hip hop, electronic music, and funk. The Manguebit movement and its manifesto "Caranguejos com cérebro" [Crabs with Brains], written in 1992 by singer Fred Zero Quatro and DJ Renato L, were brought to life by two legendary bands and two albums from 1994 whose titles betray their intentions: Mundo Livre S/A's *Samba esquema noise* [Samba Scheme Noise] and Chico Science & Nação Zumbi's *Da lama ao caos* [From Mud to Chaos]. This is the crux of Fragment III.

In "Manguebit," the very first song on *Samba esquema noise*, Mundo Livre S/A sings of the transistor, of Recife as a circuit and the country as a chip; they sing of Manguebit as a virus that contaminates the eyes, ears, languages, sound waves, and this virus is spread through UHF with the help of needle-antennas inserted in the mangrove in the estuaries. They sing of the land as radio and the destruction of the land and the tributaries. This was an anthem for the strange times then and now.

Chico Science & Nação Zumbi's first song in *Da lama ao caos*, titled "Monólogo ao pé do ouvido (vinheta) / Banditismo por uma questão de classe," is a fierce double hymn of defiance. In "Monólogo ao pé do ouvido," they sing of their movement as a musical evolution to modernize the past, they sing of how fear gives rise to evil and how the collective feels the need to fight against pride, arrogance, glory, and how demons destroy the fierce power of humanity: "Viva Zapata!/ Viva Sandino!/ Viva Zumbi!/ Antônio Conselheiro/ All Black Panthers/ Lampião." And in "Banditismo por uma questão de classe" they tell a story of bandits, of the talk of solutions and progress, and how this can be done with the killing of innocent people by the forces of law and order. They sing of banditry as survival, as a necessity, as a consequence of class struggles.

oído (viñeta) / Bandolerismo por una cuestión de clase], es un fuerte himno doble de desafío. En "Monólogo ao pé do ouvido" cantan sobre su movimiento como una evolución musical para modernizar el pasado, cantan sobre cómo el miedo da origen al mal y cómo el colectivo siente la necesidad de luchar contra el orgullo, la arrogancia, la gloria, y cómo los demonios destruyen el poder feroz de la humanidad: "¡Viva Zapata!/ ¡Viva Sandino!/ ¡Viva Zumbi!/ Antônio Conselheiro/ All Black Panthers/ Lampião". Y en "Banditismo por uma questão de classe" cuentan una historia de bandidos, de la charla sobre soluciones y progreso, y de cómo esto puede hacerse con el asesinato de personas inocentes por las fuerzas del orden. Cantan sobre el bandidaje como supervivencia, como necesidad, como consecuencia de las luchas de clase.

Que estas bandas se refieran a un mundo libre y a la nación de Zumbi en sus nombres no es coincidencia. Que sean de Recife tampoco es coincidencia. Después de todo, fue en Recife donde tuvo lugar el I Congresso Afro-Brasileiro en 1934, incluyendo activistas como Solano Trindade, quien, por cierto, también fue parte de la Frente Negra Pernambucana y del Teatro Experimental do Negro[7]. Y más importante aún, fue en los estados de Pernambuco y Alagoas donde el gran Francisco Zumbi (1655-1695), de herencia congoleña, que pasó a la historia como Zumbi dos Palmares, reclamó su reino, luchó contra los colonialistas portugueses, resistió la esclavización de los africanos, liberó a su pueblo y lo reasentó en el reino de los cimarrones, los quilombos, que Abdias do Nascimento calificaría más tarde como algunos de los primeros espacios y estructuras democráticos en lo que hoy es Brasil. Los quilombos fueron la base sobre la cual movimientos como el manguebit pudieron construirse más de 300 años después.

That these bands refer to a free world and to Zumbi's nation in their names is no coincidence. That they are from Recife is no coincidence either. After all, it was in Recife that the I Congresso Afro-Brasileiro took place in 1934, including activists like Solano Trindade – who was, by the way, also part of the Frente Negra Pernambucana and the Teatro Experimental do Negro.[7] And even more importantly, it was in the states of Pernambuco and Alagoas that the great Francisco Zumbi (1655–1695) of Kongo heritage, who went down in history as Zumbi dos Palmares, claimed his kingdom, fought against the Portuguese colonialists, resisted against the enslavement of Africans, freed his people, and resettled them in the kingdom of Maroons, the Quilombos, that Abdias do Nascimento was later to qualify as some of the first democratic spaces and structures in what is today Brazil. The Quilombos were the foundation on which movements like Manguebit could be built more than 300 years later.

Fragment III is a deliberation on the Manguebit movement and its manifesto "Caranguejos com cérebro," understood as an exposé of a collective social brain.

In Michael Muthukrishna and Joseph Henrich's 2016 paper "Innovation in the Collective Brain," they reflect on something many in non-Western cultures have actually known since time immemorial:

> Our societies and social networks act as collective brains. Individuals connected in collective brains, selectively transmitting and learning information, often well outside their conscious awareness, can produce complex designs without the need for a designer – just as natural selection does in genetic evolution. The processes of cumulative cultural evolution result in technologies and techniques that no single individual could recreate in their lifetime, and do not require its beneficiaries to understand how and why they work. Such cultural adaptations appear functionally well designed to meet local problems, yet they lack a designer.[8]

El Fragmento III es una deliberación sobre el movimiento manguebit y su manifiesto "Caranguejos com cérebro", entendido como una exposición de un cerebro social colectivo.

En el artículo de 2016 de Michael Muthukrishna y Joseph Henrich, "Innovation in the Collective Brain" [La innovación en el cerebro colectivo], reflexionan sobre algo que muchas culturas no occidentales en realidad saben desde tiempos inmemoriales:

> Nuestras sociedades y redes sociales actúan como cerebros colectivos. Los individuos conectados en cerebros colectivos, que transmiten y aprenden información de manera selectiva, a menudo muy fuera de su conciencia consciente, pueden producir diseños complejos sin necesidad de un diseñador –tal como lo hace la selección natural en la evolución genética. Los procesos de evolución cultural acumulativa dan como resultado tecnologías y técnicas que ningún individuo podría recrear en su vida, y no requieren que sus beneficiarios comprendan cómo y por qué funcionan. Tales adaptaciones culturales parecen estar funcionalmente bien diseñadas para resolver problemas locales, pero carecen de un diseñador.[8]

Los autores profundizan en los orígenes y mecanismos de los cerebros colectivos discutiendo sus "neuronas" y señalando cómo los cerebros individuales evolucionan de acuerdo con la adquisición de cultura: los llamados cerebros culturales (cerebros que evolucionaron principalmente para la adquisición de conocimiento adaptativo). Es decir, "nuestros

The authors elaborate on the origins and machinations of collective brains by discussing their "neurons" and pointing out how individual brains evolve in accordance with the acquisition of culture – the so-called cultural brains (brains that evolved primarily for the acquisition of adaptive knowledge). Which is to say that "our cultural brains evolved in tandem with our collective brains." Muthukrishna and Henrich show how "cultural brains are linked into collective brains that generate inventions and diffuse innovations," as well as examine the ways in which "collective brains can feedback to make each of their constituent cultural brains 'smarter' – or at least cognitively better equipped to deal with local challenges."[9]

The threads with which the fabric, the cultural brain, the collective brain of Recife, of the "Caranguejos com cérebro" were woven span from the encounter of the different worlds that were forced to cross paths almost 500 years ago, as well as the different social entities, from the family to the plantation to the samba school, to different social networks. As Muthukrishna and Henrich point out,

> the most basic structure of the collective brain is the family. Young cultural

cerebros culturales evolucionaron en paralelo con nuestros cerebros colectivos". Muthukrishna y Henrich muestran cómo "los cerebros culturales están vinculados a cerebros colectivos que generan invenciones y difunden innovaciones", así como examinan las formas en que "los cerebros colectivos pueden retroalimentarse para hacer que cada uno de sus cerebros culturales constituyentes sea 'más inteligente', o al menos cognitivamente mejor equipado para enfrentar desafíos locales".[9]

Los hilos con los que se tejió el tejido, el cerebro cultural, el cerebro colectivo de Recife, de los "Caranguejos com cérebro", abarcan desde el encuentro de los diferentes mundos que fueron forzados a cruzarse hace casi 500 años, así como las diferentes entidades sociales, desde la familia hasta la plantación, desde la escuela de samba hasta diferentes redes sociales. Como señalan Muthukrishna y Henrich:

> La estructura más básica del cerebro colectivo es la familia. Los jóvenes aprendices culturales primero obtienen acceso a sus padres, y posiblemente a una variedad de alopadres (tías, abuelos, etc.). Las familias están insertas en grupos más grandes, que pueden tomar muchas formas, desde cazadores-recolectores igualitarios hasta aldeas, clanes y sociedades de "gran hombre", desde cacicazgos hasta estados con diferentes grados de democracia, mercados libres y sistemas de bienestar, hasta grandes sindicatos.[10]

Junto al pueblo, las coordenadas geográficas y geológicas de Recife también juegan un papel importante en la manifestación de ese cerebro cultural y colectivo que dio a luz al movimiento mangue-

> learners first gain access to their parents,and possibly a range of alloparents (aunts, grand-fathers, etc.). Families are embedded in larger groups, which may take many forms, from egalitarian hunter-gatherers to villages, clans, and "big man" societies, from chiefdoms to states with different degrees of democracy, free-markets and welfare systems, to large unions.[10]

Next to the people, the geographical and geological bearings of Recife also play an important role in the manifestation of that cultural and collective brain that birthed the Manguebit movement. Recife is situated at the confluence of the Beberibe and Capibaribe rivers, as they proceed in their majesty to empty themselves in that massive body of water, the South Atlantic Ocean, from whose belly, from whose vault, the voices still sing. Topography and climate also contribute in the making of knowledge. With its tropical forest, high rainfall, its monsoon climate, its estuaries, high relative humidity, Recife has been called the daughter of the mangrove, with its Parque dos Manguezais that too lends its name to Manguebit. But this natural, ecological richness of Recife which could be a dream for some became a nightmare for the people of Recife. In Alice de Souza's article "Life Reborn in the Mud,"[11] she writes about Ilha de Deus [God's Island], an island of Recife that had been generally neglected to its decrepitude in the 1970s and 1980s – there was no water, no electricity, no attention from the government. In the middle of these dire socio-political and economic conditions, the island was called Ilha sem Deus [Godless Island]. As if the neglect of

bit. Recife está situada en la confluencia de los ríos Beberibe y Capibaribe, mientras avanzan en su majestuosidad a vaciarse en ese enorme cuerpo de agua, el Océano Atlántico Sur, desde cuyo vientre, desde cuya bóveda, las voces aún cantan. La topografía y el clima también contribuyen a la creación de conocimiento. Con su bosque tropical, sus altas precipitaciones, su clima monzónico, sus estuarios, su alta humedad relativa, Recife ha sido llamada la hija del manglar, con su Parque dos Manguezais que también presta su nombre al manguebit. Pero esta riqueza natural y ecológica de Recife, que podría ser un sueño para algunos, se convirtió en una pesadilla para la gente de Recife. En el artículo de Alice de Souza, "Life Reborn in the Mud" [Vida renacida en el lodo][11], escribe sobre Ilha de Deus [Isla de Dios], una isla de Recife que había sido generalmente abandonada a su decrepitud en las décadas de 1970 y 1980: no había agua, electricidad, ni atención del gobierno. En medio de estas condiciones sociopolíticas y económicas nefastas, la isla era llamada Ilha sem Deus [Isla sin Dios]. Como si el abandono de la isla no fuera suficiente, en 1983, dos fábricas cercanas provocaron un desastre ambiental al verter desechos de la producción de jabón en el agua, intoxicando así a los peces y las plantas marinas, que eran los principales medios de subsistencia en la zona. Esto condujo al hambre y al éxodo masivo de los isleños en busca de tierras más fértiles. Al mismo tiempo, la criminalidad aumentó en la isla, que se había convertido en un escondite para pandillas. Esto no se limitó a Ilha de Deus, ya que la construcción despiadada en Recife, la intoxicación del medio ambiente por parte de las industrias, el vertido de desechos en los ríos y la muerte de vidas en los manglares de la ciudad (que se habían sobresaturado de

Ilha de Deus wasn't enough, in 1983, two nearby factories provoked an environmental disaster by dumping waste from soap production into the water, thereby intoxicating fish and sea plants, which were the main means of subsistence in the area. This led to starvation and mass exodus of the islanders in search of greener pastures. At the same time, criminality skyrocketed on the island, which had become a hiding place for gangs. This was not restricted to Ilha de Deus, as the ruthless construction in Recife, the intoxication of the environment by industries, the dumping of waste in the rivers, and the perishing of lives in the city's mangroves (that had become oversaturated with plastic and other wastes) led to an auto-suffocation. If the rivers and estuaries of Recife were the veins and arteries of the place, then the city was suffering from a terrible thrombosis.

It was against this backdrop that the Manguebit movement emerged as a cultural revolution in the 1990s, basically to say "No more," accompanied by several environmental groups that planned to replant mangrove seedlings, folding sleeves and going knee-deep into the mud to clear the estuaries from plastic.[12] This new movement came with a new sound: Manguebit.

Fragment III of this Bienal will pay homage to the Manguebit movement, as a descendant of all the great movements that ever came out of Brazil. As Melcion Mateu writes in his essay "Nação Zumbi: Two Decades of 'Crabs with Brains' (and Still Hungry)":

> The term "manguebit" is itself a hybrid, portmanteau word containing a reference to local landscape ("mangue" as said, "mangrove swamp," "marshland") and global

plástico y otros desechos) condujeron a una autoasfixia. Si los ríos y estuarios de Recife eran las venas y arterias del lugar, entonces la ciudad sufría de una terrible trombosis.

Fue en este contexto que el movimiento manguebit surgió como una revolución cultural en la década de 1990, básicamente para decir: «¡Basta ya!». Lo acompañaban varios grupos ambientalistas que se proponían replantar plántulas de mangle, arremangándose y metiéndose hasta las rodillas en el lodo para limpiar de plástico los estuarios.[12] Este nuevo movimiento llegó acompañado de un nuevo sonido: el manguebit.

El Fragmento III de esta Bienal rendirá homenaje al movimiento manguebit, como descendiente de todos los grandes movimientos que han surgido de Brasil. Como escribe Melcion Mateu en su ensayo "Nação Zumbi: Two Decades of 'Crabs with Brains' (and Still Hungry)" [Nação Zumbi: dos décadas de "cangrejos con cerebro" (y todavía hambrientos)]:

> El término "manguebit" es en sí mismo una palabra híbrida, un acrónimo que contiene una referencia al paisaje local ("mangue", como se dijo, "pantano de manglar", "tierra pantanosa") y a la tecnología global ("bit" o dígito binario, como en informática): un movimiento arraigado en su paisaje pero conectado a la tecnología global [...]. Una antena parabólica puesta en el lodo se convirtió en la imagen conceptual para describir un movimiento que aspiraba a conectar la cultura local con la escena global.[13]

Es decir, el manguebit es un paradigma conceptual que reúne las nociones de maternidad, fertilidad, diversidad y productividad

> technology ("bit" or binary digit, as in computer science): a movement rooted in its landscape but connected to the global technology [...]. A parabolic antenna put in the mud became the concept image to describe a movement that aspired to connect the local culture to the global scene.[13]

Which is to say that the Manguebit is a conceptual paradigm that brings together the notions of maternity, fertility, diversity and productivity with the notion of a technology, digital media or computation that can facilitate syncretism, that can bridge the gap not only across the Atlantic, but between those that survived on land and those still locked up in that abyss. Technology in this context serves a double purpose of connecting but also subverting. Manguebit should also be understood as the possibility of creating technologies, sciences, and arts that not only reflect the quotidian, but are also fundamental for the subversions of the terrors of normativity. The technologies and sciences that were conceived to disprivilege the masses are actually misappropriated and perverted from their original purposes, in what we might call weapons of mass subversion.

The Manguebit manifesto "Caranguejos com cérebro" directly relates to the people of Recife, who are colloquially referred to as crabs living in the mangrove. Crabs, like some other lobsters and shrimps, are known to be masters of navigation of their territories and even territories unknown, since they have a sophisticated memory. They have been found to have the cognitive capacity for complex learning despite their rudimentary brains. In the article "Clever Crustaceans," Erica Westly states that crabs "can remember the location of a seagull attack and

con la noción de una tecnología, medios digitales o computación que pueden facilitar el sincretismo, que pueden tender un puente no solo a través del Atlántico, sino entre aquellos que sobrevivieron en tierra y aquellos que aún están encerrados en ese abismo. La tecnología en este contexto cumple un doble propósito de conectar pero también subvertir. El manguebit también debe entenderse como la posibilidad de crear tecnologías, ciencias y artes que no solo reflejen lo cotidiano, sino que también sean fundamentales para las subversiones de los terrores de la normatividad. Las tecnologías y ciencias que fueron concebidas para desprivilegiar a las masas son en realidad mal apropiadas y pervertidas de sus propósitos originales, en lo que podríamos llamar armas de subversión masiva.

El manifiesto "Caranguejos com cérebro" se relaciona directamente con la gente de Recife, quienes son coloquialmente llamados cangrejos que viven en el manglar. Los cangrejos, como algunos otros langostinos y camarones, son conocidos por ser maestros de la navegación de sus territorios e incluso de territorios desconocidos, ya que poseen una memoria sofisticada. Se ha descubierto que tienen la capacidad cognitiva para el aprendizaje complejo a pesar de sus cerebros rudimentarios. En el artículo "Clever Crustaceans" [Crustáceos listos], Erica Westly afirma que los cangrejos "pueden recordar la ubicación de un ataque de gaviota y aprender a evitar esa área. En los mamíferos, este tipo de comportamiento requiere múltiples regiones del cerebro, pero un estudio publicado en el número de junio de *Journal of Neuroscience* sugiere que el cangrejo *C. granulatus* puede arreglárselas con solo algunas neuronas"[14]. Los experimentos realizados por neurocientíficos de la Universidad de Buenos Aires para probar las habilidades de memoria de

learn to avoid that area. In mammals, this kind of behavior requires multiple brain regions, but a study published in the June issue of the *Journal of Neuroscience* suggests that the *C. granulatus* crab can manage with just a few neurons."[14] The experiments made by neuroscientists at the Universidad de Buenos Aires to test the memory skills of crabs showed that they could retain information for more than 24 hours, which is the clinical benchmark for long-term memory in most animals, including humans. And even more: they showed the ability to apply their acquired knowledge for their well-being and survival. The researchers attributed this behavior to the crabs' lobula giant neurons, that might have the possibility of storing information about different stimuli. It is known that crabs learn from their mistakes, that they are ambidextrous, that they have a sense of compassion that leads them to protect their territory, and that crab mothers are very caring, and are said to place snail shells around their young ones to increase their calcium intake.

This is an invitation for artists, scholars, and people from varying walks of life to reflect on the social and cultural brain of the collective, which embodies the ambidexterity, intelligence, and prudence of the crabs as a way of being in the world, as a way of being better humans. This is also an invitation for them to deliberate on spaces like estuaries and mangroves, spaces that are evidence of solidarity, a coexistence of a variety of beings, plants, animals, and mycelia that mostly assist and subsist each other, if left alone by the human. So, if such creatures with what we, humans, might call "primitive brains" could exercise such proficient memories and such compassion, why can't humans? Or can they?

los cangrejos mostraron que podían retener información durante más de 24 horas, que es el parámetro clínico para la memoria a largo plazo en la mayoría de los animales, incluidos los humanos. Y aún más: demostraron la capacidad de aplicar su conocimiento adquirido para su bienestar y supervivencia. Los investigadores atribuyeron este comportamiento a las neuronas gigantes de la lóbula de los cangrejos, que podrían tener la posibilidad de almacenar información sobre diferentes estímulos. Se sabe que los cangrejos aprenden de sus errores, que son ambidiestros, que tienen un sentido de compasión que los lleva a proteger su territorio, y que las madres cangrejo son muy cuidadosas, llegando a colocar conchas de caracol alrededor de sus crías para aumentar su ingesta de calcio.

Esta es una invitación para artistas, académicos y personas de diversos ámbitos de la vida a reflexionar sobre el cerebro social y cultural del colectivo, que encarna la ambidestreza, la inteligencia y la prudencia de los cangrejos como una forma de estar en el mundo, como una forma de ser mejores humanos. Esta es también una invitación para que artistas, intelectuales y personas de distintas clases sociales deliberen sobre espacios como los estuarios y los manglares, espacios que son evidencia de solidaridad, de una coexistencia de una variedad de seres, plantas, animales y micelios que en su mayoría se ayudan a subsistir, si el humano los deja en paz. Entonces, si tales criaturas con lo que nosotros, humanos, llamamos "cerebros primitivos" pudieron ejercer memorias tan proficientes y tal compasión, ¿por qué los humanos no pueden? ¿O pueden?

La relación entre cangrejos y humanos que es central para el movimiento manguebit ya había sido descrita en la novela fundamental de Josué de Castro, *Homens e caranguejos* [De hombres y cangrejos], publicada en 1967. Para entonces, Josué de Castro había ganado fama por su innovador trabajo ecológico sobre la política del hambre titulado *Geografia da fome* [La geografía del hambre], publicado en 1946. Siendo médico en Recife, Castro había realizado estudios con trabajadores y declaró que su "enfermedad basal" era el hambre, que se manifestaba clínicamente como anemia, desnutrición proteico-calórica y más. Vinculó las realidades socioeconómicas de la población de Recife con su manifestación biológica del hambre. En su obra posterior *Homens e caranguejos*, escrita mientras estaba en el exilio en París, cuenta un relato ficticio de pobreza relacionado con su infancia, narrando la trágica vida del joven João Paulo. El autor entrelaza la historia de la condición patética de todas las personas que rodean al niño con la historia del Padre Aristides, cuyo deseo por los cangrejos guaiamum es insaciable. En ese espacio de exilio y desesperanza, Castro regaló al mundo un libro que retrata la realidad de "los condenados de la tierra". No es sorpresa que el personaje principal, João Paulo, desaparezca durante una inundación desastrosa que literalmente borra todo el asentamiento. Pero como escribe Castro, lo que llevamos con nosotros es, "humanos hechos de carne de cangrejo, pensando y sintiendo como cangrejos; anfibios – habitantes de la tierra y el agua, mitad hombre, mitad animal. Alimentados en su infancia con caldo de cangrejo: esta leche fangosa"[15].

Estas relacionalidades de seres a través de la tierra y las aguas, aquellos en los pantanos, tan lúdica y críticamente planteadas por Mundo Livre S/A y Chico Science & Nação Zumbi, estas relacionalidades entre diferentes géneros, entre dioses y humanos y otras existencias planteadas

The relationship between crabs and humans that is central to the Manguebit movement had already been described in Josué de Castro's seminal novel *Of Men and Crabs*, published in 1967. By then, Josué de Castro had earned fame for his path-breaking ecological work on the politics of hunger titled *The Geography of Hunger*, published in 1946. Being a physician in Recife, De Castro had done studies with workers' and declared that their "basal disease" was hunger, that manifested itself clinically as anemia, protein-calorie malnutrition, and more. He linked the socio-economic realities of the people of Recife to their biological manifestation of hunger. In his later work *Of Men and Crabs*, written while in exile in Paris, he tells a fictional tale of poverty related to his childhood, narrating the tragic life of the young João Paulo. The author interweaves the story of the pathetic condition of all the people around the boy with the story of Father Aristides, whose craving for the guaiamum crabs is insatiable. In that space of exile, and hopelessness, De Castro gifted the world a book that paints the reality of "the wretched of the earth." It is no surprise that the main character João Paulo disappears during a disastrous flood that literally erases the whole settlement. But as De Castro writes, what we take with us is, "humans fashioned of crab meat, thinking and feeling like crabs; amphibians, at home on land and in water, half-man, half-animal; fed, in their infancy, on that miry milk, crab broth."[15]

These relationalities of beings across land and waters, those in the swamps, so playfully and critically put forth by Mundo Livre S/A and Chico Science & Nação Zumbi, these relationalities between different genres, between gods and humans and other existences put forth by Mário de Andrade, these relationalities proposed by De Castro, these relationalities that mediate the rumors from several centuries ago to the rumors of today, that negotiate between the voices in the vault and the voices of those who are still surviving… all these relations speak to an exhaustive and resilient brain: the Mangue brain. The first Mangue manifesto, "Caranguejos com cérebro," was structured as a trilogy: "Mangue – The Concept," "Manguetown – The City," "Mangue – The Scene"… Now we can imagine "Mangue – The Exhibition." An exhibition that negates the Darwinian notion of survival of the fittest, but advocates for co-existence, interdependence, love, joy, beauty as the basis for the intractable, adamant beauty of the world.

por Mário de Andrade, estas relacionalidades propuestas por Castro, estas relacionalidades que median los rumores de varios siglos atrás hasta los rumores de hoy, que negocian entre las voces en el abismo y las voces de aquellos que aún sobreviven... todas estas relaciones hablan de un cerebro exhaustivo y resiliente: el cerebro del mangue. El primer manifiesto mangue, "Caranguejos com cérebro", fue estructurado como una trilogía: "Mangue – El Concepto", "Manguetown – La Ciudad", "Mangue – La Escena"... Ahora podemos imaginar un "Mangue – La Exposición". Una exposición que niega la noción darwiniana de la supervivencia del más apto, pero aboga por la coexistencia, la interdependencia, el amor, la alegría, la belleza como base para la belleza intratable del mundo.

1 Conceição Evaristo, "Da calma e do silêncio", en *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2008, p.122.

2 Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*. Trad. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

3 Emily Caffrey, "The Importance of Estuarine Ecosystems", *Ocean Blue Project*. Disponible en: oceanblueproject.org/what-is-an-estuary/. Consultado en: 2025.

4 René Depestre, *En état de poésie (Petite sirène).* París: Les éditeurs français réunis, 1980.

5 Édouard Glissant y Patrick Chamoiseau, "L'Intraitable beauté du monde", en *Manifestes*. París: La Découverte, 2021, pp.33-55.

6 "O teatro dentro de mim", Itaú Cultural, 2016. Disponible en: ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/. Consultado en: 2025.

7 Amurabi Oliveira, "Afro-Brazilian Studies in the 1930s: Intellectual Networks between Brazil and the USA", *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, v. 8, n. 1-2, 2019.

8 Michael Muthukrishna y Joseph Henrich, "Innovation in the Collective Brain", *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, 19 de marzo de 2016. Disponible en: royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2015.0192. Consultado en: julio de 2025.

9 Ibid., p. 10.

10 Ibid., p. 10.

11 Alice de Souza, "Life Reborn in the Mud", *Believe Earth*, 17 de noviembre de 2017. Disponible en: believe.earth/en/life-reborn-in-the-mud/. Consultado en: julio de 2025.

12 Ibid.

13 Melcion Mateu, "Nação Zumbi: Two Decades of 'Crabs with Brains' (and Still Hungry)", *Crítica Latinoamericana*, 5 de diciembre de 2012.

14 Erica Westly, "Clever Crustaceans", *Scientific American Mind*, v. 22, n. 5, noviembre de 2011, p. 14.

15 Josué de Castro, *Of Men and Crabs*. Trad. de Susan Hertelendy. Nueva York: Vanguard, 1970.

1 Conceição Evaristo, "Da calma e do silêncio," in *Poemas da recordação e outros movimentos*. Rio de Janeiro: Malê, 2008, p.122

2 Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*. Transl. Brian Massumi. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

3 Emily Caffrey, "The Importance of Estuarine Ecosystems," *Ocean Blue Project*. Available at: oceanblueproject.org/what-is-an-estuary/.

4 René Depestre, *En État de poésie (Petite sirène)*. París: Les éditeurs français réunis, 1980.

5 Édouard Glissant and Patrick Chamoiseau, "The Adamant Beauty of the World (2009)," in *Manifestos*. London: Goldsmiths Press, 2022, pp.33-55.

6 "O teatro dentro de mim," Itaú Cultural, 2016. Available at: ocupacao.icnetworks.org/ocupacao/abdias-nascimento/o-teatro-dentro-de-mim/.

7 Amurabi Oliveira, "Afro-Brazilian Studies in the 1930s: Intellectual Networks between Brazil and the USA," *Brasiliana: Journal for Brazilian Studies*, v.8, n.1-2, 2019.

8 Michael Muthukrishna and Joseph Henrich, "Innovation in the Collective Brain," *Philosophical Transactions of the Royal Society B*, Mar. 19, 2016. Available at: royalsocietypublishing.org/doi/10.1098/rstb.2015.0192.

9 Ibid., p.10.

10 Ibid., p.10.

11 Alice de Souza, "Life Reborn in the Mud," Believe Earth, Nov. 17, 2017. Available at: believe.earth/en/life-reborn-in-the-mud/.

12 Idem.

13 Melcion Mateu, "Nação Zumbi: Two Decades of 'Crabs with Brains' (and Still Hungry)," *Crítica Latinoamericana*, Dec. 5, 2012.

14 Erica Westly, "Clever Crustaceans," *Scientific American Mind*, v.22, n.5, Nov. 2011, p.14.

15 Josué de Castro, *Of Men and Crabs*. Trans. by Susan Hertelendy. New York: Vanguard, 1970.

Introducción

Exposición itinerante de la 36ª Bienal de São Paulo en la Ciudad de México

Introduction

36th Bienal de São Paulo Traveling exhibition in Mexico City

Anna Roberta Goetz
Curadora [Curator]

Itinerancia de la Ciudad de México [Mexico City Traveling Exhibition]

Por octava vez, después de su presentación en São Paulo, la Bienal de São Paulo recorre Brasil y otros países. Este año, por primera vez, viaja a México, lo que supone un hito que profundiza sus relaciones dentro de América Latina.

Cada exposición que se desplaza es una síntesis diferente de la Bienal original: una selección de obras enfocada que se lleva a una nueva constelación y que dialoga con otro contexto cultural, ecológico e histórico. Para el Museo Tamayo, el punto de partida central ha sido uno de los grupos de la Bienal dedicado a la abstracción y sus dimensiones políticas. Al reunir prácticas que surgieron de manera independiente en distintas geografías y generaciones, este núcleo explora preocupaciones conceptuales y lenguajes formales compartidos, al tiempo que presta atención a cómo estos lenguajes surgieron de condiciones culturales, políticas y espirituales particulares. Sus afinidades y divergencias se abren hacia historias interconectadas del modernismo.

La decisión de elegir el núcleo temático en torno a la abstracción como uno de los ejes centrales de la exposición itinerante responde a la compleja historia de la abstracción en el arte mexicano y al propio legado del museo. Su fundador, Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 – Ciudad de México, 1991), abrió el camino para una generación posterior, en particular la Generación de la Ruptura, que incluye a Gunther Gerzso (Ciudad de México, 1915–2000) y Manuel Felguérez (Zacatecas, 1928 – Ciudad de México, 2020), quienes migraron del muralismo nacionalista hacia la abstracción, el modernismo internacional y la libertad estética más allá del didactismo político.

El grupo de la Bienal en torno a la abstracción que llega a México comienza con un diálogo entre el artista brasileño Edival Ramosa y los artistas de la Escuela de Arte de Casablanca Malika Agueznay y Mohamed Melehi. Partiendo de las culturas marroquíes y norteafricanas, incluidas las tradiciones amazigh, Agueznay y Melehi desarrollaron lenguajes abstractos que desafiaron el modernismo europeo. Tras la independencia de Marruecos, su obra ayudó a repensar la educación artística, el espacio público y la función social del arte. Edival Ramosa llegó a una reimaginación similar de la abstracción por otro camino. Su participación en un batallón de paz de la ONU en la década de 1960 le permitió viajar por Egipto y el norte de África antes de establecerse en Milán, donde trabajó con Arnaldo Pomodoro y Lucio Fontana y exploró el constructivismo, el arte cinético y el op art. De regreso en Brasil, llevó este lenguaje geométrico a un diálogo con las tradiciones afrobrasileñas e indígenas. Sus *Nuevas Construcciones Totémicas* conectan el arte moderno, el conocimiento ancestral y la experiencia espiritual, desestabilizando las divisiones entre lo moderno y lo arcaico, el arte y el artefacto. A través de estas prácticas distintas, la abstracción emerge no como un lenguaje separado del lugar, sino como un conocimiento situado: un portador de memoria y una traducción de cosmologías.

Desde Ramosa, las líneas se extienden hasta Sérgio Soarez, cuyos *assemblages* de objetos encontrados ponen la geometría en contacto con las

For the eighth time, following its presentation in São Paulo, the Bienal de São Paulo travels across Brazil and beyond. This year, for the first time, it travels to Mexico – a milestone that deepens its relationships within Latin America.

Each traveling exhibition forms a distinct synthesis of the original Bienal: a focused selection of works brought into a new constellation, resonating with another cultural, ecological, and historical context. For Museo Tamayo, the central point of departure has been one of the Bienal's clusters devoted to abstraction and its political dimensions. Bringing together practices that emerged independently across geographies and generations, it traces shared conceptual concerns and formal languages while attending to how their languages arose from particular cultural, political, and spiritual conditions. Their affinities and divergences open onto interconnected histories of modernism.

The decision to take the thematic cluster around abstraction as a central thread of the touring exhibition responds to the complex history of abstraction in Mexican art and the museum's own legacy. Its founder, Rufino Tamayo (Oaxaca, 1899 – Mexico City, 1991), paved the way for a subsequent generation – particularly the Generación de la Ruptura, including Gunther Gerzso (Mexico City, 1915-2000) and Manuel Felguérez (Zacatecas, 1928 – Mexico City, 2020) – who turned from nationalist muralism toward abstraction, international modernism, and aesthetic freedom beyond political didacticism.

Bienal's cluster around abstraction brought to Mexico begins with a dialogue between Brazilian artist Edival Ramosa and Casablanca Art School artists Malika Agueznay and Mohamed Melehi. Drawing on Moroccan and North African cultures, including Amazigh traditions, Agueznay and Melehi developed abstract languages that challenged European modernism. Following Moroccan independence, their work helped rethink artistic education, public space and art's social function.

Edival Ramosa arrived at a related reimagining of abstraction by another route. Joining a UN peacekeeping battalion in the 1960s enabled him to travel through Egypt and North Africa before settling in Milan, where he worked with Arnaldo Pomodoro and Lucio Fontana and explored Constructivism, kinetic art and Op art. Back in Brazil, he brought this geometric language into dialogue with Afro-Brazilian and Indigenous traditions. His *New Totemic Constructions* connect modern art, ancestral knowledge and spiritual experience, unsettling divisions between the modern and the archaic, art and artifact. Across these distinct practices, abstraction emerges not as a language detached from place, but as situated knowledge: a carrier of memory and a translation of cosmologies.

From Ramosa, lines extend toward Sérgio Soarez, whose assemblages of found objects bring geometry into contact with Afro-Brazilian spiritual traditions, invoking orishas and forms of protection. Other echoes emerge in the spheres,

tradiciones espirituales afrobrasileñas, e invocan a los orishas y a las formas de protección. Otros ecos emergen en las esferas, órbitas y pirámides del artista paquistaní Imran Mir, quien compuso una cosmología visual propia más allá de los cánones occidentales. En las pinturas de Behjat Sadr, el movimiento y la repetición generan espacios físicos y psicológicos. La abstracción no es una huida de la realidad, sino una forma de reordenarla, de afirmar la agencia y de imaginar otras relaciones entre la historia, la forma y el mundo.

La exposición cuenta con obras textiles de Myrlande Constant. Partiendo de la tradición haitiana del *drapo*, Constant entreteje lo sagrado en lo cotidiano, haciendo perceptibles los vínculos entre la vida humana, la presencia ancestral y el mundo espiritual. Lidia Lisbôa aborda el cuerpo, la memoria y la espiritualidad desde una perspectiva íntima, mientras que Ana Raylander Mártis dos Anjos utiliza los objetos heredados y las historias familiares como punto de partida para reflexionar sobre la ancestralidad, la pertenencia y la transmisión.

Otra corriente sigue la figura humana y la negativa del cuerpo a ser inmovilizado mediante la representación. Los cuerpos se clasifican según la raza, el género, la sexualidad, la capacidad física y la pertenencia social; tales clasificaciones se convierten en instrumentos de control. Sin embargo, los cuerpos las exceden. Berenice Olmedo desafía las ideas normativas de autonomía, funcionalidad y dependencia mientras imagina otras formas corporales. Sharon Hayes se mueve entre la experiencia íntima y el discurso público, usando la conversación colectiva para revelar cómo se negocian las identidades. Andrew Roberts explora la subjetividad a través de la imagen digital, mientras que las

orbits, and pyramids of Pakistani artist Imran Mir, who composed an individual visual cosmology beyond Western canons. In Behjat Sadr's paintings, movement and repetition generate spaces at once physical and psychological. Abstraction becomes not an escape from reality, but a way of rearranging it – of asserting agency and imagining other relations between history, form, and the world.

The exhibition then moves toward Myrlande Constant's textile works. Drawing on the Haitian tradition of the *drapo*, Constant weaves the sacred into the everyday, making perceptible the bonds between human life, ancestral presence, and the spiritual world. Lidia Lisbôa brings body, memory, and spirituality into intimate relation, while Ana Raylander Mártis dos Anjos allows inherited objects and familial histories to become the ground for reflections on ancestry, belonging, and transmission.

Another current follows the human figure and the body's refusal to be fixed through representation. Bodies are classified according to race, gender, sexuality, physical ability, and social belonging; such classifications become instruments of control. Yet bodies exceed them. Berenice Olmedo challenges normative ideas of autonomy, functionality, and dependence while imagining other bodily forms. Sharon Hayes moves between intimate experience and public discourse, using collective conversation to reveal how identities are negotiated. Andrew Roberts explores subjectivity through digital imagery, while Mao Ishikawa's photographs show how communion can serve as a form of resistance to sweeping political narratives imposed on people's lives. With great affection she portrays the complex network of affection and solidarity in the

fotografías de Mao Ishikawa muestran cómo la comunión puede servir como forma de resistencia frente a las arrolladoras narrativas políticas impuestas sobre las vidas de las personas. Con gran afecto retrata la compleja red de solidaridad en la *Convivência* de mujeres okinawenses y soldados negros de tropas estadounidenses desplazados de su país, atrapados en una "tierra de nadie" entre la prolongada ocupación militar estadounidense y la militarización del Japón continental.

Desde los cuerpos, la exposición fluye hacia la tierra y el agua. Cuerpos, paisajes y ecosistemas están sujetos a regímenes interconectados de propiedad, extracción, desplazamiento y control. Forensic Architecture/Forensis moviliza la investigación espacial y visual como indagación pública. Aline Baiana aborda la tierra, las historias coloniales y la interdependencia ecológica; Gervane de Paula conecta el Cerrado brasileño con la devastación provocada por la agroindustria y la minería, y Korakrit Arunanondchai crea mundos en los que resuenan la memoria, la espiritualidad, la vida humana y no humana, los cuerpos y los paisajes. Estas posiciones insisten que el colapso ecológico no puede separarse de la violencia histórica y política. La tierra y el agua no son fondos pasivos, sino archivos vivos, territorios en disputa y condiciones de supervivencia colectiva.

En estas constelaciones, la humanidad emerge mediante las relaciones: a través de cómo escuchamos, recordamos, cuidamos, resistimos y asumimos responsabilidad unos por otros y por los mundos que habitamos e imaginamos. Se practica mediante el reconocimiento de la diferencia y la interdependencia, y mediante la creación de formas de coexistencia sin borrar las historias y asimetrías que moldean nuestros encuentros. En el Museo

Convivência of Okinawan women and low-ranking Black US soldiers displaced from their country, trapped in a "no man's land" between prolonged US military occupation and mainland Japanese militarization.

From bodies, the exhibition flows toward land and water. Bodies, landscapes, and ecosystems are subjected to interconnected regimes of ownership, extraction, displacement, and control. Forensic Architecture/Forensis mobilize spatial and visual research as public inquiry. Aline Baiana addresses land, colonial histories, and ecological interdependence; Gervane de Paula connects the Brazilian Cerrado to the devastation wrought by agribusiness and mining; and Korakrit Arunanondchai creates worlds in which memory, spirituality, human and nonhuman life, bodies and landscapes resonate. These positions insist that ecological collapse cannot be separated from historical and political violence. Land and water are not passive backgrounds, but living archives, contested territories, and conditions of collective survival.

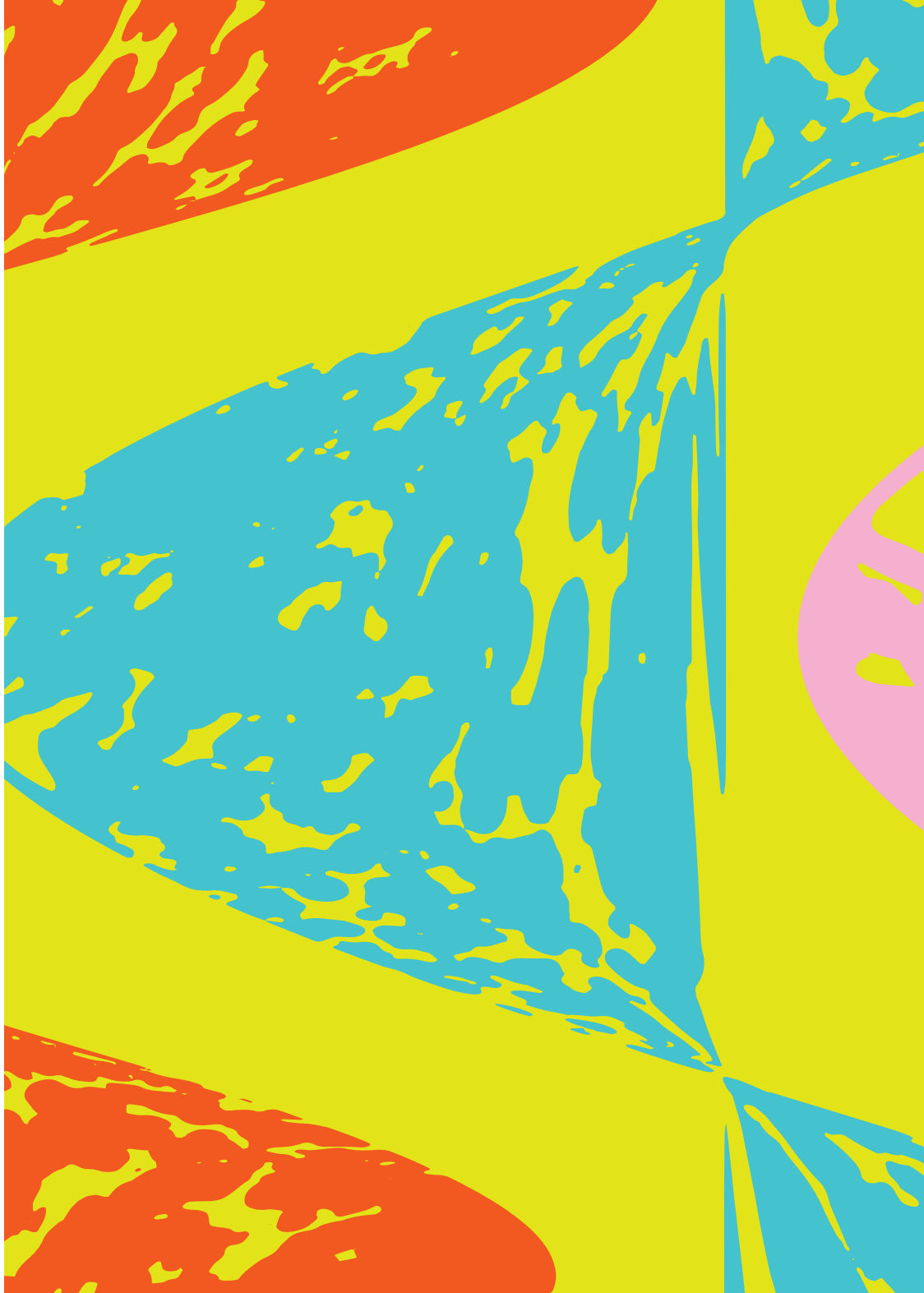
Across these constellations, humanity emerges through relation: through how we listen, remember, care, resist, and assume responsibility for one another and for the worlds we inhabit and imagine. It is practiced through recognizing difference and interdependence, and through creating forms of coexistence without erasing the histories and asymmetries that shape our encounters. At Museo Tamayo, the works gathered here trace paths between geographies, histories, cosmologies, and struggles. *Not All Travellers Walk Roads*. Some paths become visible only through traveling; others come into being as we encounter one another.

I would like to acknowledge everyone who made

Tamayo, las obras reunidas aquí trazan caminos entre geografías, historias, cosmologías y luchas. *No todo viajero recorre caminos.* Algunos caminos se vuelven visibles solo al viajar; otros surgen a medida que nos encontramos unos con otros.

Quisiera reconocer a todos quienes hicieron posible esta exposición itinerante en el Museo Tamayo. Estoy muy agradecida con los artistas y con los legados, colecciones, fundaciones y galerías que los representan, por permitir que sus obras viajen a México y formen parte de nuevas constelaciones. Mi agradecimiento a Andrea Torreblanca, Directora del Museo Tamayo, y su equipo, especialmente a Abril Zales e Ixel Rion, por recibir a la Bienal y presentar la exposición con tanto cuidado. Finalmente, quisiera expresar mi gratitud a Andrea Pinheiro, presidenta; Maguy Etlin, vicepresidenta; y Antonio Lessa, superintendente ejecutivo de la Fundação Bienal de São Paulo, por confiar en mí para traer la Bienal a México por primera vez. Y por último, pero no menos importante, quisiera agradecer a los miembros del equipo de la Bienal de São Paulo, por acompañarme en este viaje con la pericia, cuidado y alegría de siempre, principalmente a Carol Angelo, Helena Prado, Joaquim Millan y Caroline Carrion, así como a Irina Cypel, con sus respectivos equipos, y también a Simone de Lira, Tailice Nascimento y Juliana Sampiao del equipo educativo de la Bienal, por apoyar al equipo del Tamayo en la creación de un diálogo con diversos públicos sobre la exposición.

this traveling exhibition at Museo Tamayo possible. I am deeply grateful to the artists and to the estates, collections, foundations, and galleries representing them for allowing their works to travel to Mexico and enter into new constellations. My appreciation goes to Andrea Torreblanca, Director of Museo Tamayo, and her team – especially Abril Zales and Ixel Rion – for welcoming the Bienal and presenting the exhibition with such care. Finally, I would like to express my gratitude to Andrea Pinheiro, President; Maguy Etlin, Vice President; and Antonio Lessa, Chief Operating Officer of the Fundação Bienal de São Paulo, for trusting in me to bring the Bienal to Mexico for the first time. And last but not least, I would like to thank members of the Bienal de São Paulo team, for accompanying me in this journey with so much expertise, care and joy as always, foremostly, Carol Angelo, Helena Prado, Joaquim Millan, and Caroline Carrion, as well as Irina Cypel, with their respective teams, as well as Simone de Lira, Tailice Nascimento, and Juliana Sampiao from the Bienal's education team supporting Tamayo's team to create a dialog with diverse audiences about the exhibition.



Artistas
Artists

40 Akinbode Akinbiyi
42 Alberto Pitta
44 Aline Baiana
46 Ana Raylander Mártis dos Anjos
48 Andrew Roberts
50 Antonio Társis
52 Behjat Sadr
54 Berenice Olmedo
56 Edival Ramosa
58 Ernest Cole
60 Forensic Architecture / Forensis
62 Forugh Farrokhzad
64 Gervane de Paula
66 Imran Mir
68 Juliana dos Santos
70 Korakrit Arunanondchai
72 Leo Asemota
74 Lidia Lisbôa
76 Malika Agueznay
78 Mao Ishikawa
80 Mohamed Melehi
82 Moisés Patrício
84 Myrlande Constant
86 Sérgio Soarez
88 Sharon Hayes
90 Théodore Diouf



Akinbode Akinbiyi

Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
3 obras [3 works]:
Bom Retiro, São Paulo, 2025
3 obras [3 works]:
Casa do Povo, Bom Retiro, São Paulo, 2025
Hugueta Sendacz, Casa do Povo, Bom Retiro, São Paulo, 2025
República, São Paulo, 2025

película analógica formato medio blanco y negro, impresa sobre decor blockout doble cara [black and white medium format analog film printed on decor blockout double-sided]
Comisionadas por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal [Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]
Esta participación es apoyada por [This participation is supported by] Institut für Auslandsbeziehungen – IFA y [and] British Council, como parte del Año de la Cultura Brasil/Reino Unido 2025-2026 [within the UK/Brazil Season of Culture 2025-2026]

Para **Akinbode Akinbiyi** (Oxford, 1946. Vive en Berlín), la calle Três Rios (ubicada en el barrio de Bom Retiro en São Paulo) se convirtió en el estuario que eligió recorrer como viajero para realizar el ensayo fotográfico comisionado para la 36ª Bienal de São Paulo. Como experiencia destinada a ampliar el tejido social de São Paulo, se relacionó con y siguió las actividades de muchos grupos, asociaciones y colectivos que operan en el centro cultural Casa do Povo, en el barrio de Bom Retiro: el club de ajedrez, los ensayos del coro yiddish, el entrenamiento de boxeo, el taller de gráfica. El encuentro de calles, personas, experiencias y expectativas es el principal vector de conexión de Akinbode con las ciudades que habita, visita y fotografía. Es lo que lo hace esencialmente un fotógrafo de calle, dispuesto a capturar en la sensible película de la fotografía analógica las particularidades del acuerdo tácito de millones de personas para vivir juntas en una megaciudad. Es una práctica fotográfica que Akinbode realiza desde los años setenta: un proceso lento y continuo que ya ha pasado por Lagos, El Cairo, Berlín, Dakar, Johannesburgo, Chicago, Bamako y otras ciudades. La velocidad del funcionamiento de una metrópolis y el tiempo lento y reflexivo de la fotografía pueden parecer opuestos, pero juntos evidencian los ritmos de la ciudad y de sus habitantes.

The Três Rios Street in São Paulo became the estuary that the wanderer **Akinbode Akinbiyi** (Oxford, 1946. Lives in Berlin) chose to circumnavigate for the photographic essay commissioned for the 36th Bienal de São Paulo. As an experience aimed at expanding São Paulo's social fabric, he engaged with and followed the activities of the many groups, associations, and collectives that operate within the Casa do Povo cultural center in the Bom Retiro neighborhood: the chess club, Yiddish choir rehearsals, boxing training, the graphic workshop. The convergence of streets, people, experiences, and expectations is the main connective thread in Akinbode's relationship with the cities he inhabits, visits, and photographs. It is what essentially makes him a street photographer, committed to capturing on the sensitive film of analog photography the particularities of the tacit agreement made by millions of people to live together in a megacity. A photographic practice Akinbode has pursued since the 1970s – a slow and continuous process that has already passed through Lagos, Cairo, Berlin, Dakar, Johannesburg, Chicago, Bamako, and others. The pace of a metropolis and the slow, reflective time of photographic thinking and making may seem opposed, but together they reveal the rhythms of the city and its people.

Alberto Pitta



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

A Joia Rara faz 70 [La Joya Rara cumple 70 años] [The Joia Rara Turns 70], 2019
Logunedé, 2023
Mestre Didi [Maestro Didi] [Master Didi], 2025
Olhos de Xangô Ojú Obá [Ojos de Xangô Ojú Obá] [Eyes of Xangô Ojú Obá], 2014
Sem título [Sin título] [Untitled], 2024
Sem título [Sin título] [Untitled], 2024
Tropicalismo [Tropicalismo] [Tropicalism], 1994

serigrafía sobre tela [silkscreen on fabric]

Alberto Pitta (Salvador, 1961. Vive en Salvador) lleva más de cuatro décadas desarrollando una producción visual que transita entre los saberes y haceres de las culturas afrobrasileñas, la espiritualidad y la experimentación gráfica. El tejido, soporte primordial en su obra, se presenta como una plataforma de educación no hegemónica, que crea conexiones entre arte, historia y experiencia colectiva. Esta relación se inscribe en su trayectoria como un legado familiar. Hijo de Mãe Santinha de Oyá –fundadora del Ilê Axé Oyá, en el barrio de Pirajá, en Salvador, además de líder espiritual, educadora y bordadora– Pitta creció entre las prácticas artísticas del candomblé. Desde los años ochenta, su participación en el Carnaval negro bahiano ha consolidado un lenguaje visual propio, marcado por la creación de estampados y vestuarios para grupos como Ilê Aiyê (Band'Aiyê), Olodum, Filhos de Gandhy, Oba Laiyê y el Afoxé Filhos do Congo. En 1998, fundó el Cortejo Afro, expandiendo su investigación estética y reafirmando lo textil como elemento central de su práctica artística. Más allá del Carnaval, su producción desdibuja los límites del diseño textil, fortalecido por el método de estampado en serigrafía, dialogando con el campo del arte contemporáneo y desdoblándose entre la pintura y las experimentaciones escultóricas.

For over four decades, **Alberto Pitta** (Salvador, 1961. Lives in Salvador) has developed a visual practice that weaves together Afro-Brazilian knowledge systems, spirituality, and graphic experimentation. Fabric –his primary medium– serves as a platform for non-hegemonic education, forging connections between art, history, and collective experience. This relationship is deeply rooted in his life story and was inherited as a familial legacy. The son of Mãe Santinha de Oyá –spiritual leader, educator, embroideress, and founder of Ilê Axé Oyá in the Pirajá neighborhood of Salvador– Pitta was raised within the artistic and existential practices of Candomblé. Since the 1980s, his work has established a distinctive visual language within Bahia's Black Carnival, shaped by his designs for costumes and prints for iconic Afro-Brazilian Carnival groups such as Ilê Aiyê (Band'Aiyê), Olodum, Filhos de Gandhy, Oba Laiyê, and the Afoxé Filhos do Congo. In 1998, he founded the Cortejo Afro, expanding his aesthetic investigations and reaffirming fabric as the central element of his artistic practice. Beyond Carnival, Pitta's work transcends the boundaries of textile design. Grounded in silkscreen printing, his practice engages with the field of contemporary art, extending into painting and sculptural experimentation.

Aline Baiana



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Ouro negro é a gente
[Oro negro somos nosotros] [Black Gold Is the People], 2025

video full HD [full HD video]
Cortesía [Courtesy] Pivô – Arte e Pesquisa

La obra de **Aline Baiana** (Salvador, 1985. Vive entre Salvador, Río de Janeiro y Berlín) explora los conflictos entre el Norte y el Sur globales desde una perspectiva de justicia social, y expone los impactos ambientales y sociales del proceso de extracción y de su industria. Su trabajo se suma a los testimonios de pescadores, mariscadores, artesanos y aliados de la lucha quilombola, amplificando la voz de estas narrativas de resistencia. *Ouro negro é a gente* [Oro negro somos nosotros] (2025) expone las contradicciones de la lógica desarrollista a partir de la extracción de petróleo en Brasil y su rastro de violencia ambiental contra las poblaciones quilombolas en los territorios explotados. En la isla de Maré, en la Bahía de Todos os Santos, la comunidad trata de mantener su modo de vida en defensa del ecosistema local, mientras se ve gravemente afectada por la industrialización y el llamado "progreso". Al mismo tiempo que las grandes obras de infraestructura, como la refinería de Mataripe y el puerto de Aratu, se celebran como símbolos de avance, se revelan como fuentes de destrucción y de racismo ambiental para las comunidades tradicionales, que han visto su territorio degradado de forma sistemática. La inmersión en los testimonios de quienes luchan por su supervivencia ante un sistema que los margina, revela una dura crítica a la forma en que el capitalismo perpetúa la desigualdad y la explotación.

Aline Baiana's (Salvador, 1985. Lives between Salvador, Rio de Janeiro, and Berlin) works explore the conflicts between the Global North and South from a social justice perspective, exposing the environmental and social impacts of the extraction process as such, as well as its industry. Her work engages with the testimonies of fishermen, shellfish gatherers, artisans, and allies of the *quilombola* struggle, amplifying the voices of these resistance narratives. *Ouro negro é a gente* [Black Gold Is the People] (2025) confronts the contradictions of developmentalist logic by examining oil extraction in Brazil and its trail of environmental violence against *quilombola* communities in exploited territories. On the Maré Island, in the Baía de Todos-os-Santos, the local population fights to preserve their way of life and protect the surrounding ecosystem, even as they face the profound consequences of industrialization and the so-called "progress." While major infrastructure projects – such as the Mataripe refinery and the Aratu harbor – are celebrated as emblems of national advancement, they are, in reality, sources of destruction and environmental racism for traditional communities, whose territory has been systematically degraded. Through immersive engagement with the testimonies of those fighting for survival under a system that marginalizes them, the film delivers a powerful indictment of how capitalism perpetuates inequality and exploitation.

Ana Raylander Mártis dos Anjos



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
A casa de Bené [La casa de Bené] [Bené's House], 1963-2016/2025

instalación compuesta por columnas de madera, abrazaderas galvanizadas y piezas de ropa usada; bronces hechos a partir de cestos de mimbre y otros objetos recuperados de la casa demolida del bisabuelo de la artista [installation composed of wooden columns, galvanized clamps, and pieces of used clothing; bronzes made from vine baskets and remaining objects from the demolished house of the artist's great-grandfather]
Cortesía [Courtesy] Galeria Yehudi Hollander-Pappi
Colección [Collection] Acervo Pina Contemporânea (1 columna [1 column])
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

La práctica de **Ana Raylander Mártis dos Anjos** (1995. Vive en São Paulo) se desarrolla a través de proyectos de investigación de larga duración. En la obra de gran escala *A casa de Bené* [La casa de Bené] (2025), la artista dirige su investigación hacia sí misma y su núcleo familiar. A partir de un conjunto de objetos remanentes de la casa de bahareque que construyó su bisabuelo Benedito Cândido y que fue posteriormente demolida, Ana Raylander construye una instalación que busca reconocer la influencia creativa que él ejerció en su formación política y poética. La obra propone una equivalencia poética de las estructuras familiares como instituciones duraderas, presentes en la memoria y en la forma. Su importancia aumenta por el uso de piezas de bronce y por la presencia simbólica de columnas compuestas por prendas de vestir y otros elementos afectivos. Los conjuntos de cestos metálicos remiten al contexto local: el pequeño pueblo de Bela Vista de Minas (Minas Gerais), donde la actividad minera convive en contraste con prácticas tradicionales como la cestería. La totalidad de estos elementos se entrelaza para tejer narrativas sobre historia familiar, proceso creativo, lugar y pertenencia.

Ana Raylander Mártis dos Anjos's (1995. Lives in São Paulo) practice develops through long-term research-based projects. In the large-scale installation *A casa de Bené* [Bené's House] (2025), the artist turns the research question inward, into herself and her nuclear family. Starting from a set of objects left over from the demolished wattle-and-daub house built by her great-grandfather Benedito Cândido, Ana Raylander builds an installation that seeks to recognize his creative influence on her political and poetic construction. The whole work proposes a poetic equivalence of family structures as enduring institutions, looming large in both memory and form. Their significance is heightened by the use of bronze elements and by the symbolic presence of columns composed of garments and other affective adornments. The sets of metal baskets refer to the local context: the small town of Bela Vista de Minas (Minas Gerais), where the presence of mining is a daily occurrence and contrasts with vernacular and traditional practices, such as basketry. The totality of these elements intertwines to weave narratives of family history, creative process, place, and belonging.



Andrew Roberts

Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Haunted [Embrujado], 2025
videoinstalación [video installation]
Haunted [Embrujado],
video 22'

Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

En su práctica artística multidisciplinaria, **Andrew Roberts** (Tijuana, 1995. Vive en la Ciudad de México) trabaja con la materialidad del horror: tan investigativo como poético, tan cercano a la construcción de mundos en videojuegos como al campo táctil de la escultura. Su concepto del horror está influenciado tanto por la industria de Hollywood y los videojuegos, como por las narrativas vernáculas y sangrientas sobre la violencia en el norte de México. *Haunted, 2025* trata sobre sustancias extrahumanas, o materialidades, cuyo comportamiento supera esos umbrales. En el video, vemos tres entidades espectrales, no exactamente fantasmas, que eligen manifestarse en una cafetería, ubicada en una frontera tan violenta como cotidiana. La apariencia fluctuante de estos espectros revela su ingobernabilidad y su agencia entrelazada: cómo acechan tanto como son acechados. El mobiliario utilitario de las franquicias de comida rápida evoca arreglos carcelarios, y nos recuerda otra violencia presente en zonas fronterizas. Sus esquinas redondeadas también hacen un guiño a las sesiones espiritistas de la modernidad, en las que se contactaba con y en ese sentido también evoca los fantasmas del pasado minimalista del arte.

In his multidisciplinary artistic practice, **Andrew Roberts** (Tijuana, 1995. Lives in Mexico City) works with the materiality of horror: as research-based as it is poetic, and as close to the world-building of videogames as it is to the tactile realm of sculpture. His ideas of horror are influenced as much by the Hollywood and videogame industrial complexes, as they are by the vernacular and gore-ish narratives of violence in Northern Mexico. *Haunted, 2025* is about extra-human substances, or materialities, whose behavior exceeds those very thresholds. In the video, we see three spectral entities, not quite ghosts, that feel pulled to manifest themselves at a fast food location on an equally violent and quotidian border. The fluctuating appearance of these specters evinces their ungovernability, their intermingling-agency: how they haunt as much as they are haunted. The basic furniture of the franchised restaurants alludes to incarceration institution furnishing, and thus reminds us of that other type of violence that prevails in border zones. Its rounded corners also wink to the modern-era spirit séances, where the death would be contacted, mediated; and in that sense it also conjures the ghosts of art's minimalist past.

Antonio Társis



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

catástrofe orquestra #1 (Ato I) [catástrofe orquesta #1 (Acto I)] [catastrophe orchestra #1 (Act I)], 2024-2025

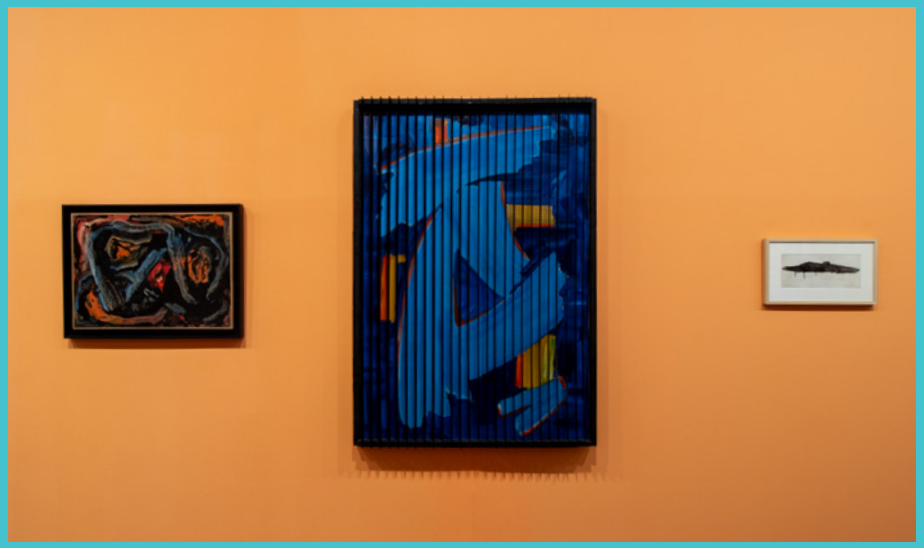
instalación compuesta por madera de balsa, cajas de cerillos vacías, papel, pigmentos, cuerdas de nylon trenzadas, cuerdas de sisal, carbón vegetal, escombros, metal, madera, tambores, vasijas de barro (cerámica), cables de cobre, cables de audio y altavoces [installation composed of balsa wood, empty matchboxes, paper, pigments, braided nylon ropes, sisal ropes, charcoal, debris, metal, wood, drums, clay pots (earthenware), copper wires, audio cables, and loudspeakers]

Cortesía [Courtesy] Fortes D'Aloia & Gabriel y [and] Carlos / Ishikawa

Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal [Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

Antonio Társis (Salvador, 1995. Vive entre Salvador y Londres) es un artista multidisciplinario cuyas instalaciones generan resonancias porosas entre sonido, estructura y el impacto material de la huella ecológica de la humanidad. Al superponer elementos tangibles y sonoros, Társis crea una tonalidad visceral a través del collage de memorias visuales, espaciales y materiales. Desde la fricción del agua caliente hasta los silbidos presurizados del vapor, pasando por el eco apagado del carbón golpeando *atabaques* –tambor artesanal de su comunidad en Cabula, Salvador–, sus instalaciones evocan paisajes de desorden que revelan la extracción, el consumo y la destrucción humana. Presentes en sus primeros trabajos y basados en la experiencia vivida en una favela del Nordeste de Brasil, las cajas de cerillos y la basura electrónica cargan con historias de trabajo y el peso de la experiencia humana. Una caja de cerillos llena se convierte en un instrumento: cuando ésta se agita se une a las capas rítmicas de un paisaje sonoro construido. Materiales como el metal, el papel, el cemento y el fuego se encuentran para componer un coro crudo, bruto y experimental. Denominadas como "caos colectivo" por el artista, estas activaciones sonoras emergen de puntos de destrucción en etapas mutables de inicio, clímax y, al final, catástrofe. Aun así, en su centro, la persistencia de la vida reverbera en una sinfonía casi silenciosa, donde notas pequeñas e imperceptibles señalan continuidad frente al ostracismo colonial y político.

Antonio Társis (Salvador, 1995. Lives between Salvador and London) is a multidisciplinary artist whose installations generate porous resonance in sound, structure, and the material impact of humanity's ecological imprint. By layering tangible and sonic elements, Társis generates a visceral tonality through the collage of visual, spatial, and material memory. From the friction of heating water and the pressurized hisses of evaporating steam to the echo of charcoal collapsing against *atabaques* –a handmade drum from the artist's community of Cabula, Salvador– his installations evoke landscapes of disarray, revealing human extraction, consumption, and destruction. Present in his earliest works and informed by his experience of growing up in a *favela* in Northeast Brazil, matchboxes and electronic waste indicate histories of labor and the gravity of the human experience. A full matchbox becomes an instrument, in which shaking matchsticks add to the rhythmic layers of a generated soundscape. Additional materials such as metal, paper, cement, and fire meet to induce a raw chorus, unrefined and experimental in its composition. Referred to by the artist as a "collective chaos," these sound activations emerge from points of destruction at shifting stages of inception, climax, and ultimately catastrophe. Still, at its core, the persistence of life reverberates in an ever-quiet symphony, as small imperceptible notes indicate continuity in the face of colonial and political ostracization.



Behjat Sadr

Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

Jenâzeh-ye Forough [Cadáver de Forough] [Forough's Corpse], 1967
tinta china sobre papel [ink on paper]

Sin título [Untitled], 1956
óleo sobre madera [oil on wood]

Sin título [Untitled], 1967
óleo y hoja de aluminio sobre persianas superpuestas a óleo sobre tela
[oil and aluminium foil on Venetian blinds superimposed on oil on canvas]

Sin título [Untitled], 1974
óleo sobre aluminio [oil on aluminium]

Sin título [Untitled], 1977
óleo sobre panel [oil on board]

Sin título [Untitled], 1987
óleo sobre papel y foto [oil on paper and photograph]

Colección [Collection] Mitra Goberville Hananeh
Esta participación es apoyada por [This participation is supported by] Institut français a través del programa IF Incontournable [within its IF Incontournable program]

Behjat Sadr (Arak, 1924 – Córcega, 2009) fue una de las primeras artistas y profesoras iraníes en desarrollar una carrera internacional. En 1962, no solo representó a Irán en la Bienal de São Paulo, sino que también expuso en la Bienal de Teherán, la Biennale di Venezia y en el Minneapolis Art Institute. En 1955, después de completar su formación en Teherán, viajó a Italia para estudiar en la Academia de Bellas Artes de Roma. Tras abandonar las estructuras y prácticas académicas, comenzó a utilizar pintura industrial sintética y a trabajar en el suelo. Su "abstracción informal", como muestra en *Sin título* (1956), revela su furia expresionista con un irreprimible deseo de abordar la profundidad de la pintura. El año 1967 marca el entusiasmo de Sadr por experimentar con la abstracción geométrica, el arte cinético y el op art. Como se puede ver en *Sin título* (1967), la artista creó una innovación y un dispositivo óptico únicos: aplicó papel de aluminio en persianas y luego las superpuso verticalmente sobre tela pintada o madera. Este efecto de espejo crea una imagen caleidoscópica que acoge físicamente al espectador en la obra. En la década de 1970, las obras de Sadr fueron más allá de las estrategias estrictamente geométricas. Ellas se expanden hacia visiones alucinatorias producidas por el efecto de la pintura negra sobre la tela de aluminio (como consta en *Sin título* [1974]). De este modo obras como *Sin título* [1977] ofrecen inesperados reflejos y efectos espejo, y destacan el deslumbrante poder de Sadr para multiplicar las líneas de forma orgánica y gráfica en su vorágine postcaligráfica. En la década de los ochenta, mientras Sadr pasaba la mayor parte del tiempo en París, Francia, su práctica se centró en una serie de collages, que ella llamaba, "pinturas fotográficas".

Behjat Sadr (Arak, 1924 – Corsica, 2009) was one of the first female Iranian artists and professors to develop an international career. In 1962, she not only represented Iran at the Bienal de São Paulo but also exhibited at the Tehran Biennale, the Biennale di Venezia, and the Minneapolis Art Institute. In 1955, after studying in Tehran, she went to Italy to study at the Academy of Fine Arts in Rome. Leaving academic frames and practice behind, she began to use synthetic industrial paint and to work on the ground. Her "informal abstraction," as shown in *Untitled* (1956), unveils her expressionist rage with an irrepressible desire to tackle the depth of the painting. The year 1967 marks Sadr's enthusiastic experiment with geometric abstraction, Kinetic, and Op Art. As seen in *Untitled* (1967), she created a unique innovation and optical device: she applied aluminium foil to venetian blinds and then superimposed them vertically onto painted canvas or wood. This mirroring effect, multiplying the painterly patterns, creates a kaleidoscopic image – as a way of welcoming the spectator physically into the work. In the 1970s, Sadr's works went beyond strictly geometric strategies. They expand to the hallucinatory visions produced by the effect of black paint on aluminum canvas (as seen in *Untitled* [1974]). Hence providing unexpected reflections and mirror effects, these works (such as *Untitled* [1977]) highlight Sadr's dazzling power to multiply the lines organically and graphically, in her post-calligraphic vortex. In the 1980s, while Sadr spent most of her time in Paris, France, her practice focused on a series of collages – or, as she called them, "photo-paintings."

Berenice Olmedo



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Eupnea, 2026

lámina de acero soldada, sistema neumático (4 mangueras de silicona grado médico, bombas Wonsmart, ventiladores, sensores de temperatura, fuentes de poder y controladores electrónicos; Thermolyn ortoprotésico y silicona [welded steel sheet, pneumatic system (4 medical-grade silicone tubes, Wonsmart pumps, fans, temperature sensors, power supplies and electronic controllers); orthoprosthetic Thermolyn and silicone]

Cortesía [Courtesy] Lodos

Berenice Olmedo (Oaxaca, 1987. Vive en la Ciudad de México) es una artista, investigadora y narradora cuya práctica cuestiona las estructuras de normatividad, capacitismo, clase y objetificación como imposiciones de poder y jerarquía. Su trabajo se enfoca en la discapacidad, en las diferencias y en la alteridad como métodos para dar visibilidad a los marginados y confrontar la supresión de las existencias *crip*. Como voluntaria en el CRIT (Centro de Rehabilitación e Inclusión Infantil Teletón), dedicado a niños con discapacidades neuromusculares, la artista está en sintonía con las experiencias, saberes y perspectivas de las personas con discapacidad. Utilizando materiales médicos, órtesis y prótesis recolectadas en talleres ortopédicos o adquiridas en el mercado de pulgas del barrio de Iztapalapa, en la Ciudad de México, Olmedo transforma esos objetos utilitarios en esculturas. En entrevistas y textos, Olmedo afirma que "lo humano es completamente protésico", invitando al público a reflexionar sobre cómo habitar y pensar una existencia no normativa.

Berenice Olmedo (Oaxaca, 1987. Lives in Mexico City) is an artist, researcher, and storyteller whose practice questions the structures of normality, ableism, class, and objectification as impositions of power and hierarchy. Her work centers on disability, differences, and otherness as a method of giving visibility to those on society's margins and confronting crip erasure. As a volunteer for CRIT (Children's Rehabilitation Institute Teleton), a center for children with neuromuscular disabilities, the artist is attuned to the experiences, knowledge, and perspectives of people with disabilities. Utilizing medical-grade materials, orthotics, and prosthetics that she either collects from the receptacles of orthopedic workshops or buys from a flea market in the Mexico City neighborhood of Iztapalapa, Olmedo transforms them from utilitarian objects into sculptures. She honors crip bodies and expands notions of an existence of sustainability that cannot subsist in a capitalist structure of productivity or usefulness. In many of her interviews and writings, Olmedo asserts that "the human is entirely prosthetic" and encourages viewers to question how to embody and think in a non-normative existence.

Edival Ramosa



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Lua [Luna] [Moon], 1969
tinta acrílica y mercurio [acrylic ink and mercury]
Sin título [Untitled], década de 2000 [2000s]
acrílico y tinta acrílica [acrylic and acrylic ink]
Studi per il Sole [Estudios sobre el Sol] [Studies about the Sun], 2004
acrílico y tinta acrílica [acrylic and acrylic ink]

Colección [Collection] moraes-barbosa

La producción artística de **Edival Ramosa** (São Gonçalo, 1940 – Niterói, 2015) es múltiple, y es el resultado de diversos viajes realizados en el espacio y en el tiempo. El recorrido poético de más de cinco décadas del artista abarca principalmente el período en que residió en Milán, Italia, entre 1964 y 1974, momento en el que su arte tomó forma poética. No obstante, su obra se extendió a muchos otros lugares, como Egipto, Marruecos, la antigua Yugoslavia, Estados Unidos, Suiza, Bélgica e Inglaterra, así como a ciudades brasileñas como Cuiabá, Cabo Frío, Ribeirão Preto, Brasília, São Paulo y Ubatuba. Su pensamiento geométrico acerca de la escultura circular y totémica es singular, lo que lo convierte en un nombre fundamental de la producción abstracta geométrica de Brasil. En el trabajo de Ramosa, prestamos atención a los elementos abstractos de su poética y a su compromiso con la producción experimental. Los elementos centrales de su obra son esferas, columnas, capullos, lunas, cometas, flechas y otras "formas-objetos", como él caracteriza la mayor parte de su producción, variando en tonalidades de colores y en formas geométricas.

Edival Ramosa's (São Gonçalo, 1940 – Niterói, 2015) artistic production is multifaceted, shaped by a series of journeys across both space and time. The artist's poetic journey spans more than five decades, with a focus on his time living in Milan, Italy, from 1964 to 1974. It was during this period that his art took on a poetic form, yet its reach expanded across many other places, including Egypt, Morocco, the former Yugoslavia, the United States, Switzerland, Belgium, England, and several Brazilian cities such as Cuiabá, Cabo Frio, Ribeirão Preto, Brasília, São Paulo, and Ubatuba. His geometric thinking, particularly regarding circular and totemic sculpture, is distinctive, establishing him as an unavoidable figure within Brazil's abstract geometric production. In Ramosa's work, we pay attention to both the abstract elements of his poetics and his engagement with experimental production. Central to his work are elements such as spheres, columns, cocoons, moons, comets, arrows, and other "form-objects," as he describes many of his pieces, each varying in color gradations and geometric forms.

Ernest Cole



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Todas las obras [All works]
House of Bondage [Casa de la servidumbre], sin fecha [undated]

impresiones fine art en papel hahnemühle photo rag baryta 315
[fine art prints on hahnemühle photo rag baryta 315 paper]
Colección [Collection] Ernest Cole Estate

Al registrar la violencia del apartheid en Sudáfrica durante las décadas de 1950 y 1960, la obra de **Ernest Cole** (Eersterust, 1940 – Nueva York, 1990) nos recuerda, a través de su trabajo, lo estrechamente entrelazadas que están las tecnologías militares y fotográficas. En ambas acciones –disparar a alguien y tomar una fotografía-se pueden observar similitudes en la ingeniería del impacto, ya sea activando un explosivo o el obturador de una cámara. Este sistema de segregación política y visual fue lo que obligó a Cole a exiliarse en Estados Unidos en 1966, llevándose con él sus negativos fotográficos. Bajo la prohibición permanente de regresar a su país, Cole se estableció en Nueva York, donde organizó sus escritos y fotografías en primera persona. Allí publicó una de las primeras obras que expuso las injusticias del apartheid al mundo: *House of Bondage* (1967), originalmente concebida como un libro de fotografías. A medida que la fotografía de Cole comenzó a circular en exposiciones, su testimonio fotográfico alcanzó a un nuevo público. En lugar de tocar el libro, ahora el cuerpo del espectador debe acercarse a las fotografías que cuelgan de la pared, transfiriendo la sensibilidad de las manos a los ojos, que están agudamente atentos al espacio de la exposición. Además, la narrativa lineal de capítulos se sustituye por una selección y organización cuidadas de los momentos clave capturados por el fotógrafo.

Documenting the violence of apartheid in South Africa during the 1950s and 1960s, **Ernest Cole** (Eersterust, 1940 – New York City, 1990) reminds us through his work of how closely intertwined military and photographic technologies are. In both actions – shooting a person and taking a photograph – one can observe similarities in the engineering of impact, whether triggering an explosive or activating a camera's shutter. It was this system of political and visual segregation that forced Cole into exile in the United States in 1966, carrying with him his photographic negatives. Permanently banned from his homeland, Cole settled in New York, where he organized his writings and photographic accounts in the first person. It was there that he published one of the first works to expose the injustices of apartheid to the world: *House of Bondage* (1967), originally created as a photobook. And, as Cole's photography began circulating in exhibitions, his photographic testimony reached a new audience. Instead of touching the book, now the viewer's body must move closer to the photographs hanging on the wall, transferring the sensitivity from the hands to the eyes, keenly attuned to the exhibition space. Also, the linear narrative of chapters is replaced by a carefully curated selection and organization of key moments captured by the photographer.

Forensic Architecture / Forensis



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

Delta-Delta: People's Court I [Delta-Delta: el tribunal del pueblo I], 2025

video, audio y [and] performance:
Tobechukwu Onwukeme y [and] Imani Jacqueline Brown
Animación adicional [Additional animation]: Matteo Zamagni
Edición de video [Video edit]: Sina Salimi
Apoyo al proyecto [Project support]: Alex Holding, Robert Trafford, Elizabeth Breiner, Eyal Weizman, Veronika Rau, Isabella Parlamis y [and] Angela Mehta
Cortesía [Courtesy] Paul Mellon Centre
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

Delta-Delta: People's Court I [El Tribunal del Pueblo I] (2025), de **Forensic Architecture / Forensis** (fundado en 2010 en Londres), propone una forma de testimonio transgeneracional que es inmersiva y emergente, probatoria y generativa, a partir de la invasión militar en el año de 1897 del Reino de Benín por parte del imperio británico. A través de testimonios en vivo y grabaciones, los testigos rinden declaración en el marco de reconstrucciones digitales en constante transformación de ecologías transatlánticas que han sido desarraigadas y erosionadas a lo largo del "continuum del extractivismo". La obra es el resultado de una investigación de varios años de duración sobre el complejo transatlántico petroextractivista, que ocupa tierras y comunidades a lo largo del llamado "Cinturón Verde Transatlántico", un término especulativo que alude a un bosque de Pangea, el cual, alguna vez, formó una masa continua y que, hace millones de años, quedó fragmentada por las placas tectónicas, dando lugar a una "diáspora ecológica". Sus vestigios se extienden desde los bosques sagrados del delta del Níger hasta los cementerios de los pueblos esclavizados de Luisiana.

Delta-Delta: People's Court I nació de un diálogo con Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, inspirado en la canción homónima del poeta y compositor Mutabaruka, y concebido por Tobechukwu Onwukeme e Imani Jacqueline Brown. Entre los colaboradores se encuentran Uyilawa Usuanlele, Institute for Benin Studies, Home of Mother Earth Foundation y Museum of West African Art (Nigeria), Rise St. James y Descendants Project (Estados Unidos).

Delta-Delta: People's Court I (2025) by the research agency Forensic Architecture / Forensis (founded in 2010, London) offers a form of transgenerational testimony that is immersive and emergent, evidentiary and generative, entering through the 1897 sacking of the "Forest Kingdom" of Benin by the British. Through live and pre-recorded depositions, witnesses take the stand within evolving digital reconstructions of transatlantic ecologies that have been uprooted and eroded along the "continuum of extractivism." The work is a multi-year investigation into the transatlantic petro-extractivist complex, which occupies lands and communities across the "Transatlantic Forest Belt" – a speculative term for a once-contiguous Pangaean forest, long ago divided into an "ecological diaspora" by plate tectonics. The remains of this tricontinental forest span from the ancient sacred groves of the Niger Delta to the burial groves of Louisiana's historically enslaved people. *Delta-Delta: People's Court I* was sparked by a conversation with Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, inspired by a song of the same title by Mutabaruka, and conceptualised by Tobechukwu Onwukeme and Imani Jacqueline Brown. Partners include Uyilawa Usuanlele, Institute for Benin Studies, Home of Mother Earth Foundation, Museum of West African Art (Nigeria), Rise St. James, and Descendants Project (United States).

Forugh Farrokhzad



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

خانه سیاه است [La casa es oscura] [The House is Black], 1963

video

Colección [Collection] Fondazione Cineteca di Bologna

Two of Farrokhzad's poems, *Wind-Up Doll* (1959) and *I Pity the Garden* (1965), are presented alongside Behjat Sadr's painting *Forough's Corpse* (1967).

Dos poemas de Farrokhzad, *La muñeca de cuerda* (1959) y *Me compadezco del jardín* (1965), se presentan junto a la pintura *El cadáver de Forough* (1967), de Behjat Sadr.

La obra de **Forugh Farrokhzad** (Teherán, 1934-1967) rompió con las convenciones de la poesía persa clásica, abandonando las estructuras tradicionales para expresarse en verso libre, revelando los íntimos paisajes del amor, la nostalgia y la liberación. Farrokhzad ofrece un retrato audaz de la experiencia que muchas mujeres han vivido y quizás aún viven, mostrando tanto su belleza dolorosa como su dolor silencioso. Su estilo está marcado por una vívida, a veces inquietante, imaginería que comunica su tormento emocional y sus preguntas existenciales. A menudo aventurándose en panoramas surrealistas, casi oníricos, donde el límite entre el aislamiento y la libertad imaginada se vuelve difusa, su obra refleja los altibajos de su mente ávida, que se aferraba sin tapujos a los límites de la existencia humana. A pesar de su súbito fallecimiento a los 32 años, el legado de Forugh Farrokhzad trasciende las fronteras de la literatura iraní. Su poesía sigue siendo un faro de resistencia, autenticidad y empoderamiento. Sus palabras, antes consideradas poesía de protesta, continúan hablando de las luchas y los triunfos de quienes se atreven a desafiar nuestras condiciones existentes, lo que hace que su obra no solo sea relevante, sino esencial en los debates actuales sobre género, sexualidad, libertad y justicia social.

En homenaje a la amistad entre Farrokhzad y Behjat Sadr, dos poemas de la poeta se leen junto a las pinturas de la pintora, en persa por la hija de Sadr, Mitra Goberville, y en inglés por su sobrina nieta, Mitra Amery.

Forugh Farrokhzad's (Tehran, 1934-1967) work shattered the confines of classical Persian poetry, casting aside traditional structures to speak in free verse, laying bare the intimate landscapes of love, longing, and liberation. Farrokhzad offers a bold portrait of a feminine experience many have faced and perhaps still do, both its aching beauty and its silent pain. Her style is marked by vivid, sometimes unsettling, imagery that communicates her emotional turmoil and existential questions. Often venturing into surreal, almost dreamlike panoramas, in which the boundary between the isolated containment and imagined freedom becomes fluid, her work mirrors the ebbs and flows of her inner mind unapologetically grasping at the edges of human existence. Despite her sudden passing at the age of 32, Farrokhzad's legacy ripples far beyond the borders of Iranian literature. Her poetry remains a beacon of resistance, authenticity, and empowerment. Her words, once considered poetry of protest, continue to speak to the struggles and triumphs of those who dare to challenge our existing conditions, making her work not just relevant but essential in today's conversations around gender, sexuality, freedom, and social justice.

Honoring the enduring friendship between Farrokhzad and Behjat Sadr, two of the poet's poems are read alongside Sadr's paintings, in Farsi by Sadr's daughter, Mitra Goberville, and in English by her grandniece, Mitra Amery.

Gervane de Paula



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

Arte aqui eu mato [Aquí mato el arte] [Here I Kill Art], 2015
óleo sobre tela y recorte en hule [oil on canvas and cut-out rubber]

Bicho [Critter], 2025
madera y yeso [wood and plaster]

Bichos [Critters], 2025
laca nitrocelulósica sobre madera y tachuelas [duco on wood and studs]

Cabide [Gancho] [Hanger], 2024
zapato, papel maché y madera [shoe, papier mâché, and wood]

Estamos em guerra [Estamos en guerra] [We Are at War], 2025
plástico, espuma y tela [plastic, foam, and fabric]

Magia negra [Black Magic], 2025
madera y tela [wood and fabric]

Pantera azul [Blue Panther], 2025
poliéster sobre madera y chapa galvanizada [polyester on wood and galvanized sheet]

Pata [Paw], 2025
laca nitrocelulósica sobre madera [duco on wood]
Colección [Collection] MT Projetos de Arte

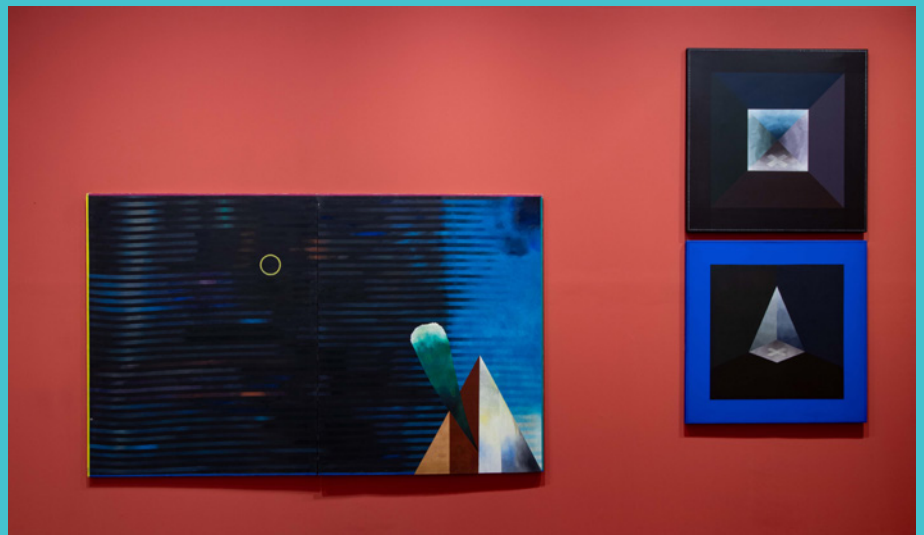
Seja artista, seja animal (lado A)/ Artista negro, painel branco [Sé artista, sé animal (lado A) / Artista negro, panel blanco] [Be an Artist, Be an Animal (Side A)/Black Artist, White Panel], 2018
tinta sobre estructura metálica [ink on metal structure]
Colección [Collection] MT Projetos de Arte

Veterinária Mata Verde [Clínica veterinaria Mata Verde] [Mata Verde Veterinary Clinic], 2021
empaques de medicamentos y óleo sobre madera y vidrio [medicine packagings and oil on wood and glass]
Colección [Collection] Margareth Telles

Gervane de Paula (Cuiabá, 1961. Vive en Cuiabá) desarrolla su producción artística con acentuado carácter gráfico en múltiples plataformas, como pinturas, dibujos, fotografías, instalaciones y objetos. Su obra tiene un potente clamor ecológico, que oscila entre tonalidades melancólicas y una poderosa carga de denuncia. El artista retoma y desarrolla una estética marcada por las imágenes del consumo masivo y el uso de materiales cotidianos de la región centro-occidental de Brasil, en diálogo con referencias explícitas a la historia del arte. Al considerar sus obras como denuncias políticas y ambientales que impedirían la continuación de sus actividades ilícitas, estas figuras responden con brutal fuerza, valiéndose de los privilegios de su poder. Además de las agresiones medioambientales, como la deforestación a gran escala, la contaminación y la extinción de numerosas especies de fauna y flora, el artista también aborda los delitos sociales causados por las dinámicas de la industria agrícola, el tráfico de drogas en la frontera entre Mato Grosso y Bolivia, el racismo estructural, el autoritarismo policial y la corrupción política.

Gervane de Paula (Cuiabá, 1961. Lives in Cuiabá) creates his artwork with a strong graphic character across multiple platforms, such as paintings, drawings, photography, installations, and objects. His work carries a potent ecological appeal, alternating between melancholic tones and a powerful denunciatory charge. The artist draws from and operates within an aesthetic shaped by images of mass consumption and the use of everyday materials from the Brazilian Midwest, alongside assertive references to art history. Seeing his works as political and environmental denunciations that would prevent them from continuing their illicit activities, these figures retaliate with brutal force, using the privileges of their power. Beyond environmental crimes, such as large-scale deforestation, pollution, and the extinction of numerous species of fauna and flora, De Paula also addresses the social crime caused by the dynamics of agribusiness, drug trafficking on the border between Mato Grosso and Bolivia, structural racism, police authoritarianism, and political corruption.

Imran Mir



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
2 obras [2 works]
Sem título [Untitled], 1987, de la serie [from the series]
Seventh Paper on Modern Art [Séptimo estudio sobre arte moderno]
Colección [Collection] Ayaz Abdulla • The Imran Mir Art Foundation
2 obras [2 works]
Sem título [Untitled], 1996, de la serie [from the series]
Ninth Paper on Modern Art [Noveno estudio sobre arte moderno]
Colección [Collection] Mushtaq Chhapra • The Imran Mir Art Foundation
Sem título [Untitled], 1996, de la serie [from the series]
Eleventh Paper on Modern Art [Undécimo estudio sobre arte moderno]
Colección [Collection] The Imran Mir Art Foundation
2 obras [2 works]
Sem título [Untitled], 2000, de la serie [from the series]
Ninth Paper on Modern Art [Noveno estudio sobre arte moderno]
Colección [Collection] Aisha Zakaria • Asad Abdullah
2 obras [2 works]
Sem título [Untitled], 2013, de la serie [from the series]
Twelfth Paper on Modern Art [Duodécimo estudio sobre arte moderno]
Colección [Collection] The Imran Mir Art Foundation

acrílica sobre tela [acrylic on canvas]

La trayectoria que el artista paquistaní **Imran Mir** (Karachi, 1950-2014) siguió en la investigación formal y discursiva del modernismo la abstracción y el minimalismo, en Nueva York, Toronto y principalmente en Karachi, nos permite comprender una práctica artística que no se ve reflejada en la genealogía occidental del arte. Toda la producción artística de Mir se desarrolló como una investigación poética continua titulada *Papers on Modern Art* [Estudios sobre Arte Moderno] (1976-2014). Cada una de las doce series creadas por el artista está numerada y consiste en un conjunto determinado de obras, ya sean sean pinturas, esculturas, o instalaciones. A lo largo de cuatro décadas, Mir se dedicó a una profunda y alegre experimentación con el lenguaje abstracto, mediante formas geométricas. La propia idea presente en el formato del proyecto corresponde a una sensación de evolución a lo largo del tiempo, un proceso que se materializa en algo nuevo. En *Ninth Paper on Modern Art* [Noveno estudio sobre arte moderno] (1997), por ejemplo, se puede observar la gran cantidad de estudios del artista con esferas, órbitas, pirámides y otras formas que usó en sus obras. Los *papers* no son versiones definitivas, pues cada elemento da lugar a una nueva reflexión visual de su imaginario abstracto.

The trajectory that the Pakistani artist **Imran Mir** (Karachi, 1950-2014) followed in the formal and discursive investigation of modernism, abstraction, and minimalism in New York, Toronto, and especially in Karachi allows us to understand an artistic practice that is not captured by the Western genealogy of art. Mir's entire artistic production developed as a continuous poetic research entitled *Papers on Modern Art* (1976-2014). Each of the twelve series created by the artist is numbered and consists of a determined set of works, whether paintings, sculptures, or installations. Over four decades, Mir dedicated himself to an in-depth and joyful experimentation around abstract language through geometric forms. The very idea embedded in the project's format corresponds to a sense of unfolding over time, a process to materialize into something new. In *Ninth Paper on Modern Art* (1997), for example, we gain insight into the many studies by the artist with spheres, orbits, pyramids, and other forms he employed in his works. The *papers* are not final versions, as one element leads to the next visual reflection of his abstract imagination.

Juliana dos Santos



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

3 obras [3 works]:

Sin título [Untitled], 2024
de la serie [from the series]
O tempo da cor [El tiempo del color] [The Time of Color]

flor de *Clitoria ternatea*, acuarela y acrílico sobre lienzo de algodón
[*Clitoria ternatea* flower, watercolor, and acrylic on cotton canvas]

Juliana dos Santos (São Paulo, 1987. Vive en São Paulo) investiga los vínculos entre el color azul de la flor *Clitoria ternatea* y la experiencia de la población negra y afrodiaspórica en Brasil. El azul surgió en la artista durante una meditación en un templo budista. Esa visión, sin embargo, no era retinal, sino sinestésica. El azul, asociado habitualmente con estados de elevación, belleza e intangibilidad en ciertos contextos culturales, está presente en la obra de la artista a través de complejos procesos de procesamiento de la flor *Clitoria ternatea*, cultivada por una familia de São Félix, en el Recôncavo Baiano. Estos procesos son análogos a las tradiciones de teñido con añil y de los textiles en el continente africano, o incluso a la historia del *blues*: la manifestación musical de la experiencia negra en el contexto estadounidense. Dos Santos experimenta con la manifestación de lenguaje acuoso al soplar gránulos de las flores tostadas y molidas sobre una superficie húmeda (papel o lienzo) que los absorbe. Para la 36ª Bienal de São Paulo, complejos planos en tonos de azul envuelven al espectador, creando una atmósfera inmersiva. En esta obra colabora con su madre, Eliana de Oliveira, quien lleva años desarrollando complejos trabajos de *patchwork* en la construcción de patrones textiles. Ese diálogo enfatiza flujos de transmisión de conocimiento, las revisiones jerárquicas y las prácticas transdisciplinarias.

Juliana dos Santos's (São Paulo, 1987. Lives in São Paulo) research explores the intertwining of the blue color of the *Clitoria ternatea* flower and the Black and Afro-diasporic experience in Brazil. Blue came to the artist during a meditation in a Buddhist temple. This vision, however, was not retinal, but synesthetic. Blue, usually associated with states of elevation, beauty, and intangibility in certain cultural contexts, is present in the artist's work through complex stages of processing the *Clitoria ternatea* flower, cultivated by a family from Recôncavo Baiano. These processes are analogous to the traditions of indigo dyeing and textile dyeing on the African continent, or even the history of the blues, the musical manifestation of the Black experience in the United States. Dos Santos experiments with the manifestation of aqueous language by blowing granules of roasted and ground flowers onto a moist plane (paper or canvas), which absorbs them. For the 36th Bienal de São Paulo, complex planes in shades of blue surround the viewer, creating an enveloping atmosphere. In this work, she collaborates with her mother, Eliana de Oliveira, who for years has developed complex patchwork designs in the construction of textile patterns. This dialogue emphasizes flows of knowledge transmission, hierarchical revisions, and transdisciplinary practices.

Korakrit Arunanondchai



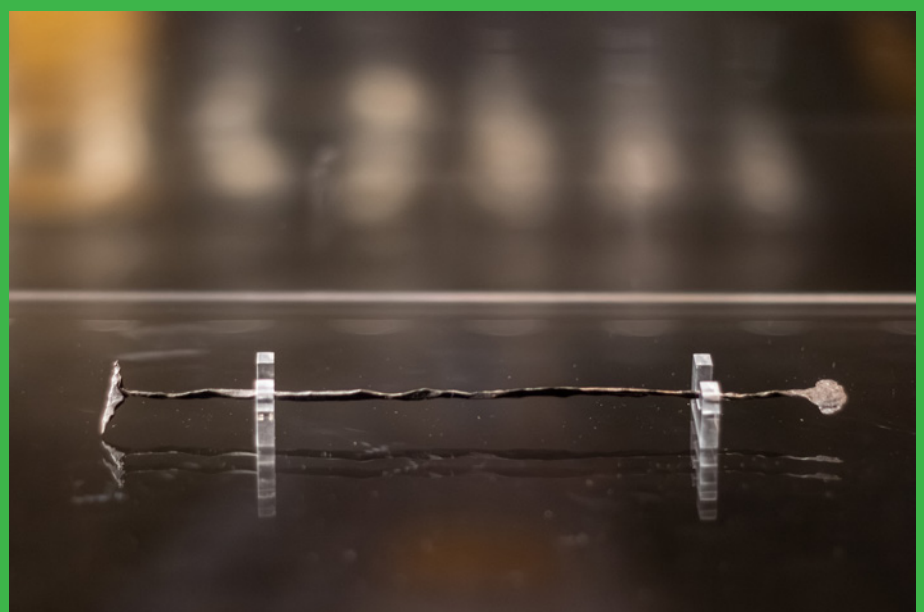
Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Unity for Nostalgia [Unidad por Nostalgia], 2025

videoinstalación [video installation] 47'
Cortesía [Courtesy] Carlos/Ishikawa
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

Korakrit Arunanondchai (Bangkok, 1986. Vive en Nueva York y Bangkok) es un artista visual y cineasta cuya práctica se desarrolla entre Nueva York y Bangkok, entrelazando referencias de la cultura pop, espiritualidades, geopolítica y tecnología. Su obra combina pintura, performance y video para construir narrativas híbridas en las que realidad y ficción, pasado y futuro, individuo y colectivo, se entremezclan. Para la 36ª Bienal de São Paulo, el artista presenta una videoinstalación que profundiza su investigación sobre el uso del género de horror asiático como vehículo para examinar las relaciones poscoloniales y las estructuras extractivistas del arte occidental. En *Unity for Nostalgia* [Unidad por nostalgia] (2025), Arunanondchai interpreta a un artista que viaja a Tailandia en busca de una supuesta "cultura tradicional", personificada por la figura de un fantasma que necesita carne humana para seguir existiendo. Esta figura encarna la conciencia occidental en su encuentro con el "Oriente espiritual". El fantasma, a su vez, sirve como un vivo ejemplo de la persistencia de recuerdos y estructuras borradas por las narrativas históricamente dominantes. La obra recurre a la gramática del horror para reflexionar sobre la eliminación cultural y la extracción como formas de violencia continua. Como señala el propio artista, el terror en el Sudeste Asiático opera de manera análoga a la ciencia ficción, como un espacio para proyectar miedos, esperanzas y fantasmas históricos. Por medio de ese imaginario, *Unity for Nostalgia* crea espacio para el encuentro y el conflicto, revelando capas de memorias y de expectativas que permanecen latentes.

Korakrit Arunanondchai (Bangkok, 1986. Lives in New York and Bangkok) is a visual artist and filmmaker whose practice unfolds between New York and Bangkok, weaving together references from pop culture, spirituality, geopolitics, and technology. His work combines painting, performance, and video to build hybrid narratives where reality and fiction, past and future, individual and collective intermingle. For the 36th Bienal de São Paulo, the artist presents a video installation that deepens his ongoing exploration of the Asian horror genre as a vehicle for examining postcolonial relations and the extractive structures of Western art. In *Unity for Nostalgia* (2025), Arunanondchai plays the role of an artist who travels to Thailand in search of an alleged "origen culture," personified by the figure of a ghost that needs human flesh to continue existing. This figure comes to embody the Western consciousness in its encounter with the "Spiritual East." The ghost, in turn, serves as a living metaphor for the persistence of memories and structures erased by dominant historical narratives. The work employs the grammar of horror to reflect on cultural erasure and extraction as forms of ongoing violence. As the artist himself points out, Asian horror in Southeast Asia operates in a way analogous to science fiction – as a space for projecting fears, hopes, and historical ghosts. Through this image, *Unity for Nostalgia* creates a space for encounter and conflict, revealing layers of memory and expectation that remain latent.

Leo Asemota



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Sin título [Untitled], 2025

bronce [bronze]
Colección [Collection] Andrew Roberts
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

En el continente africano y su diáspora, es común que las personas reconozcan y honren a los antepasados cuando se reúnen. Ese gesto, que puede adoptar la forma de una ofrenda, como abrir y compartir una nuez de kola o derramar una bebida alcohólica en el suelo como libación, o ambas cosas, enfatiza un parentesco y un legado que trascienden fronteras geográficas e identidades nacionales. Este acto de invocación sirve para reconocer a los descendientes y también para alabar y expresar gratitud. En el marco de la 36ª Bienal de São Paulo, **Leo Asemota** (Ciudad de Benín. Vive en Londres) presenta una obra que se inspira en esa práctica de libación. La obra sin título, derivada del *Kissi penny* [centavo de Kissi], consiste en piezas fundidas en una aleación de cobre y estaño, cada una de ellas deliberadamente condicionada para ser única. El *Kissi penny* fue, en los siglos XIX y XX, una moneda de amplia circulación entre los pueblos Kissi, Loma y Bandi, que vivían en las regiones fronterizas de la actual Liberia, Sierra Leona y Guinea. Se cree que la moneda tiene alma y está hecha de una varilla de hierro torcida y alargada, con un asa (*nling*) en un extremo y un pie (*kodo)* en el otro. Tras la devaluación llevada a cabo por los franceses y británicos en sus respectivas colonias africanas a finales del siglo XX, la moneda aún conservaba un valor ceremonial y espiritual en muchas sociedades indígenas. Para la presentación de la obra en el Tamayo, uno de los artistas locales presta su *Kissi penny* como tributo al gesto de Asemota.

Within the African continent and its diaspora, it is common practice to acknowledge and honor the ancestors when people gather. This gesture, which could take the form of an offering such as breaking and sharing a kola nut, or pouring some liquor on the ground as a libation, oftentimes both, emphasizes an enduring kinship and heritage that transcend geographical boundaries and nation-state identities. This invocation makes known as well as give praise and gratitude as descendants. In the framework of the 36th Bienal de São Paulo, **Leo Asemota** (Benin City. Lives in London) offers a work that draws from this practice of libation. The untitled work, derived from a Kissi penny, consists of pieces cast in a copper-tin alloy, each deliberately conditioned to be unique. The Kissi penny was once a widely circulated legal tender in the 19th and 20th centuries for the Kissi, Loma, and Bandi peoples living in the border regions of today's Liberia, Sierra Leone, and Guinea. The penny, which is believed to have a soul, was made of a long twisted iron rod with an ear (*nling*) at one end, and a foot (*kodo*) at the other end. After the French and the British devalued it in the late 20th century in their respective African colonies, the penny still retained ceremonial and spiritual value in many of the Indigenous societies. For the presentation of the work at the Museo Tamayo, one of the local artists is lending their Kissi penny in tribute to Asemota's gesture.

Lidia Lisbôa



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Sin título [Untitled], 2023
de la serie [from the series]
Tetas que deram de mamar ao mundo
[Tetas que amamantaron al mundo] [Breasts that Fed the World]

croché [crochet]
Cortesía [Courtesy] Almeida & Dale
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

En la serie *Tetas que deram de mamar ao mundo* [Tetas que amamantaron al mundo] (2015-2025), **Lidia Lisbôa** (Terra Roxa, 1970. Vive en São Paulo) rinde homenaje a las mujeres que amamantan con gigantescos monumentos a la maternidad. Son grandes pechos de diferentes colores, en los que la humanidad se reencuentra. Son piezas voluminosas en crochet que establecen un territorio de activa bienvenida, desde donde la vida sigue fluyendo: fuerte, cálida y diferente. Las *Tetas que deram de mamar ao mundo* son también cuerpos múltiples y extraños que se superan a sí mismos. Miembros inseparables del mundo. Los retazos emergen y se sumergen de nuevo en una red de nudos estrechos, hechos para ser vistos. Al igual que las madres dan su leche al bebé y así comparten con ellos la vida en su esencia, el parche es la razón de ser y el origen de todo el trabajo. Es imposible saber dónde termina un tejido y comienzan los otros, pero existen diferencias entre ellos. Las franjas coloridas en tonos de piel –amarillo huevo, naranja y marrón barro, plata, rojo sangre, rosa color carne– mantienen sus diferencias, están unidas. Sostienen y forman el pecho por el que fluye una hebra, que llega a tocar el suelo, y cuatro más, que permanecen suspendidas. Al entretejer historias en lugar de narrarlas linealmente, Lisbôa hace eco de las ansiedades, miedos y deseos comunes, a menudo ocultos o reprimidos por la sociedad.

In the series *Tetas que deram de mamar ao mundo* [Breasts that Fed the World] (2015-2025), **Lidia Lisbôa** (Terra Roxa, 1970. Lives in São Paulo) pays homage to breastfeeding women with gigantic monuments to motherhood itself. Large breasts, of different colors, in which humanity finds itself again. They are voluminous crochet pieces that establish a territory of active welcome, from where life continues to gush forth: strong, warm, and different. The *Tetas que deram de mamar ao mundo* are also multiple and strange bodies that exceed themselves, inseparable members of the world. The scraps emerge and plunge back into a network of close knots, made to be seen. Just as mothers give their milk to babies and thus share with them life in its essence, the patch here is the reason for and origin of all the work. It's impossible to know where one fabric ends and the others begin, but there are differences between them. The bands colored in skin tones – egg yellow, orange and clay brown, silver, blood red, flesh pink – hold their differences, are bound together. They support and form the chest through which one strand of itself, which touches the ground, and four others, which remain suspended, flow toward the earth. By weaving stories instead of narrating them linearly, she reverberates common anxieties, fears, and desires, often hidden or concealed by society.

Malika Agueznay



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

Le Paradis sous les pas des mères [El paraíso bajo los pasos de las madres] [Paradise Under the Mother's Footsteps], 1996

adhesivo vinílico [vinyl adhesive]

La pintora, escultora y grabadora **Malika Agueznay** (Marrakech, 1938. Vive en Casablanca) es una figura destacada en el arte moderno y contemporáneo marroquí. Estudió en la Escuela de Arte de Casablanca entre 1966 y 1970, durante la época dorada y la revolución pedagógica liderada por Farid Belkahia, Mohamed Melehi y Mohammed Chabâa. Es conocida por su emblemático patrón de algas, presente en diversas técnicas, desde el grabado a la pintura (con o sin relieve) y a la xilografía. El patrón funciona como estructuras celulares que crecen y proliferan orgánicamente en paisajes abstractos, un patrón polimorfo y fluido, que se utiliza como estrategia visual global o se vincula con texto caligráfico, entre la arborescencia botánica y las evocaciones antropomórficas femeninas. Las composiciones acuáticas o atmosféricas de Agueznay, que combinan océanos, constelaciones y soles, también pueden verse como una respuesta decorativa y femenina al arte cinético y minimalista occidental. Entre las diferentes plataformas y eventos relacionados con la Escuela de Casablanca, Agueznay se destacó en el Festival Cultural Moussem de Asilah, donde desde 1978 se invitaba a artistas a pintar murales. Fue la primera mujer grabadora de Marruecos.

Painter, sculptor and print artist **Malika Agueznay** (Marrakech, 1938. Lives in Casablanca) is a leading figure as a woman for Moroccan modern and contemporary art. She studied at the Casablanca Art School between 1966 and 1970, during the golden age and pedagogic revolution led by Farid Belkahia, Mohamed Melehi, and Mohammed Chabâa. She is known for her landmark seaweed pattern, which finds various applications (from printmaking and painting with and without relief to woodcut) and ramifications. The pattern functions as cellular structures growing and proliferating organically in abstract landscapes – a poly-morphous and fluid pattern either used as an all-over visual strategy or linked to calligraphic text, between botanical arborescence and feminine anthropomorphic evocations. Agueznay's aquatic or atmospheric compositions – blending oceans, constellations, and suns – can also be seen as a decorative and feminine response to Western kinetic and minimalist art. Among the different Casablanca Art School platforms and interrelated events, Malika Agueznay was an important actor in the Cultural Moussem of Asilah Festival, where artists were invited to paint murals from 1978 on. She was the first woman printmaker in Morocco.

Mao Ishikawa



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

5 obras [5 works]

Sin título [Untitled], 1986
de la serie [from the series] ***Life in Philly*** [Vida en Filadelfia]
impresión en papel algodón [printing on cotton paper]

7 obras [7 works]

Sin título [Untitled], 1975-1977
de la serie [from the series] ***Red Flower – The Women of Okinawa***
[Flor roja - Las mujeres de Okinawa]

impresión en papel algodón [printing on cotton paper]

Cortesía [Courtesy] POETIC SCAPE, en cooperación con el [in cooperation with] Museo Prefectural y Museo de Arte de Okinawa

Esta participación es apoyada por [This participation is supported by]
National Center for Art Research, Japón

En 1972, aún en plena Guerra Fría, la isla de Okinawa fue reincorporada a Japón tras 25 años de ocupación militar estadounidense. Aunque la administración fue oficialmente transferida al gobierno japonés, los acuerdos de seguridad bilateral permitieron que las bases militares permanecieran, consolidando a Okinawa como uno de los principales puestos estratégicos de Estados Unidos en la región del Pacífico. En este contexto se publicó el libro de fotografías *Hot Days in Camp Hansen!!* (1975-1977), y fue reeditado en 2017 con el título *Red Flower, The Women of Okinawa*. Las imágenes producidas por Ishikawa muestran dos grupos sociales profundamente arraigados en la vida cotidiana de Okinawa en la década de 1970: soldados estadounidenses, la mayoría de ellos negros, y las mujeres de la ciudad de Kin, que trabajaban en los bares de los alrededores de Camp Hansen y que a menudo mantenían relaciones afectivas y sexuales con estos hombres. Ishikawa revela una compleja red de afecto y solidaridad entre individuos que comparten sentimientos y una vida en común. **Mao Ishikawa** (Ōgimi, 1953. Vive en Tomigusuku) fue más allá de las fronteras de la isla y viajó a Filadelfia, donde pasó unos dos meses viviendo con su amigo Myron Carr, un exsoldado. Ella retrata el contexto de origen de los hombres con los que compartió su vida diaria en Okinawa. Lejos del entorno militarizado, sus fotos capturan escenas de amigos y familiares reuniéndose, niños jugando, conversaciones relajadas en el sofá y paseos por las calles de la ciudad.

In 1972, still in the midst of the Cold War, the island of Okinawa was reincorporated into Japan after 25 years of US military occupation. Although the administration was officially transferred to the Japanese government, bilateral security agreements allowed the military bases to remain, consolidating Okinawa as one of the main US strategic posts in the Pacific region. It is in this context that the photo book *Hot Days in Camp Hansen!!* (1975-1977) was born, which was reissued in 2017 under the title *Red Flower, The Women of Okinawa*. The images produced by Ishikawa feature two social groups deeply rooted in the Okinawan daily life of the 1970s: US soldiers, mostly Black, and the women from the town of Kin, who worked in the bars around Camp Hansen and often had affective and sexual relationships with these men. Ishikawa reveals a complex network of affection and solidarity between individuals who share common feelings and a common life. **Mao Ishikawa** (Ōgimi, 1953. Lives in Tomigusuku) went beyond the island's borders and traveled to Philadelphia, where she spent about two months living with her friend Myron Carr, a former soldier. She portrays the context of origin of the men with whom she shared a daily life in Okinawa. Far from the militarized environment, her photos capture scenes of friends and family meeting, children playing, relaxed conversations on the sofa, and walks through the city's streets.

Mohamed Melehi



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Composition [Composición], 1970

acrílico sobre panel [acrylic on panel]
Cortesía [Courtesy] MACAAL y [and] Fondation Alliances. Todos los derechos reservados al patrimonio del artista [All rights reserved to the artist's estate]

Mohamed Melehi (1936, Asilah – París, 2020) es considerado una figura clave para el arte poscolonial marroquí y para la historia del modernismo en el Sur Global. Artista multifacético, pintor, fotógrafo, muralista, diseñador gráfico y urbano, profesor de arte y activista cultural, enseñó en la Escuela de Arte de Casablanca durante su período más radical, entre 1964 y 1969. En el arte de Melehi se puede apreciar el espíritu de la revolución estética y la exaltación del Marruecos posindependencia, a través de sus desarrollos en la década de 1960: desde sus experimentos con la abstracción en Roma y Nueva York hasta la plena maduración de la ola, su motivo característico. La obra de Melehi resiste la división entre Oriente y Occidente que se desarrolló durante la Guerra Fría. Sus frescos ondulados nos invitan a un viaje cosmopolita, que une el Mediterráneo y el Atlántico. Su diálogo con el Occidente se equilibra con su pasión por los tapices y la joyería popular Amazigh (que pueden encontrarse en toda la región del Sahara, tanto en la tradición beréber como tuareg). Melehi ha desempeñado un papel influyente en el desarrollo de la pedagogía y las prácticas experimentales del arte local en Marruecos. En 1987, Mohamed Melehi, junto con Farid Belkahia, Mohammed Kacimi, Fouad Bellamine y Abdelkebir Rabi, representó a Marruecos en la 19ª Bienal de São Paulo.

Mohamed Melehi (1936, Arzila – Paris, 2020) is regarded as a major figure for postcolonial Moroccan art and within the history of modernism in the Global South. A multi-faceted artist, painter, photographer, muralist, graphic and urban designer, art teacher, and cultural activist, he taught at the Casablanca Art School during its most radical period, between 1964 and 1969. In Melehi's art we can sense the spirit of aesthetic revolution and the exaltation of post-Independence Morocco, through his developments in the 1960s: from experiments with abstraction in Rome and New York to the full maturation of the wave, his signature motif. Melehi's art resists the East/West divide that developed during the Cold War period. His wavy frescoes take us on a cosmopolitan journey, joining together the Mediterranean and the Atlantic. His dialogue with the West must be balanced with a passion for popular Amazigh jewelry and rugs (which can be traced all throughout the Sahara desert, either in Berber or Touareg traditions). Melehi has played an influential role in the development of local art pedagogy and experimental practices in Morocco. In 1987 Mohamed Melehi, alongside Farid Belkahia, Mohammed Kacimi, Fouad Bellamine, and Abdelkebir Rabi, represented Morocco at the 19th Bienal de São Paulo.

Moisés Patrício



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Onde nos alinhamos – caminhos de Mestre Didi
[Donde nos alineamos - caminos de Mestre Didi]
[Where We Align Ourselves – Paths of Mestre Didi], 2025

cuerdas de sisal, ligas de colores y jarras de porcelana
[sisal ropes, colorful scrunchies, and porcelain jugs]
Cortesía [Courtesy] Galería Verve
Comisionada por la Fundação Bienal de São Paulo para la 36ª Bienal
[Commissioned by Fundação Bienal de São Paulo for the 36th Bienal]

Moisés Patrício (São Paulo, 1984. Vive en São Paulo) opera en la encrucijada. Como Eshu, el orisha, asociado con la comunicación y el lenguaje, rige al artista, junto con los principios del candomblé, en la vida y en el arte. La obra de Patrício transita entre tiempos, espacios y materialidades. Apropiándose de los lenguajes establecidos en el arte contemporáneo propone una reparación dialógica: ocupar el circuito tradicionalmente blanco, llevando la cosmovisión afrobrasileña al centro del debate. El artista define esa operación como su "lugar de acción exuístico", un campo de desplazamiento y resignificación en el que el discurso hegemónico se tensa con el conocimiento ancestral. En ese territorio simbólico, la imagen deja de ser mera representación y pasa a actuar como gesto ritual, como ofrenda y también como confrontación. Su práctica articula la ética y la estética, estableciendo una pedagogía de la mirada que invita al público a atravesar las capas históricas de silenciamiento. Al establecer el cruce de caminos como método, el artista reafirma la ambigüedad como potencia y transforma el espacio de la exposición en un campo de negociación, donde la memoria, la espiritualidad y la presencia se entrecruzan continuamente.

Moisés Patrício (São Paulo, 1984. Lives in São Paulo) operates at the crossroads. Like Eshu, the orisha, associated with communication and language, governs the artist, alongside the principles of Candomblé, in both life and art, Patrício's work moves between times, spaces, and materialities. He appropriates established languages in contemporary art to propose a dialogical reparation: to occupy the traditionally white circuit, bringing the Afro-Brazilian worldview to the center of the discussion. He defines this operation as his "Eshuistic place of action", a field of displacement and resignification in which hegemonic discourse is tensioned by ancestral knowledge. In this symbolic territory, the image ceases to be merely representation and comes to act as ritual gesture, as offering and also as confrontation. His practice articulates ethics and aesthetics, establishing a pedagogy of the gaze that invites the public to traverse historical layers of silencing. By establishing the crossroads as method, the artist affirms ambiguity as potency and transforms the exhibition space into a field of negotiation, where memory, spirituality and presence continuously intersect.

Myrlande Constant



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Bosou, c. 1995-2005
cuentas sobre tela [beads on fabric]
Baron chef Descué Deh [Barón jefe Descué Deh] [Chief Baron Descué Deh], 1999
Baron Simitiere [Barón Simitiere], 1999
Bosoucanblanmin, 1998
Gade anmien [Mírame] [Look at Me], 1997
Marasa 3 [Gemelos 3] [Twins 3], 1995
Lakou zanj yo [El patio de los ángeles] [The Angels's Courtyard], 2025
cuentas y lentejuelas sobre tela [beads and sequin on fabric]

Colección particular [Private collection]
Cortesía [Courtesy] CENTRAL FINE y [and] El-Saieh

Las obras espirituales de **Myrlande Constant** (Puerto Príncipe, 1968. Vive en Puerto Príncipe) están confeccionadas por lentejuelas, adornos, cuentas y revestimientos decorativos, que reflejan el papel que los espíritus desempeñan en nuestras vidas cotidianas. La artista afirma que se deja guiar por sus *Iwa*, o sus guías espirituales, al momento de crear las composiciones de sus obras. En su juventud, Myrlande Constant se inició en una forma de arte haitiano conocida como *drapo*, que representa a los *Iwa* en estandartes, y que más tarde se convirtió en la base de su práctica artística. Si bien originalmente su práctica abordaba el plano espiritual, Constant a menudo conecta el ámbito espiritual con la vida cotidiana, enfatizando la interconexión entre lo sagrado y lo terrenal. Sus composiciones exuberantes forman paisajes de escenas históricas y espacios espirituales. Una figura o escena central domina la obra, y a medida que la mirada se desplaza, descubrimos una secuencia infinita de símbolos dispersos en su pintura. Para crear estas obras complejas, Constant estira la tela sobre un bastidor y borda con la pieza invertida, sin ver el progreso hasta voltear el trabajo. Siente las lentejuelas sólo con las yemas de los dedos. Algunas de las piezas se crean con la colaboración de un equipo de más de una docena de artistas trabajando simultáneamente. Myrlande Constant articula narrativas entre dimensiones y traslada historias de un reino a otro. Sus obras reflejan cosmologías, tanto visibles como invisibles, que sustentan la vida espiritual haitiana.

The spiritual bounties of **Myrlande Constant**'s (Port-au-Prince, 1968. Lives in Port-au-Prince) *Iwa* are rendered in sequins, embellishments, beads, and decorative tambour, that reflect the role these spirits play in our daily lives. Myrlande Constant has said that she is guided by her *Iwa*, or her spiritual guides and intermediaries, in creating the compositions of her works. As a young woman, Myrlande Constant took up a formal Haitian art form known as *drapo*, or "flags" depicting Iwa, which later became the basis of her artistic practice. While the original art form primarily addresses the spiritual realm, Myrlande Constant often connects the spiritual realm with everyday life, emphasizing the interconnection between the sacred and the earthly. The lush compositions form landscapes of historical scenes and fabulatory, spiritual spaces. Her composition features a central figure or scene, and as the eye wanders, one finds an infinite sequence of symbols peppered across the painting. To achieve these intricate works, Myrlande Constant must stretch the cloth over a frame, and stitch with the panel upside down, meaning that she cannot see her progress until she flips the work. She can only feel the sequins with the tip of her fingers. Some works are created by a team of over a dozen artists working simultaneously. Myrlande Constant articulates stories from one realm to the other. Her works reflect cosmologies, both seen and unseen, that anchor Haitian spiritual life.



Sérgio Soarez

Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

#sete [#siete] [#seven], 2012
madera y latón [wood and brass]

Ancestrais [Ancestros] [Ancestors], 2024
madera [wood]

Ìyámi, 2019
madera, báscula antigua, conchas, cocos de palma aceitera y porcelana
[wood, antique scales, cowrie shells, palm coconuts, and porcelain]

Òri malú, 2024
madera y cuentas [wood and beads]

Oxaguian, 2011
madera, cuentas, utensilio de hierro y campana de instrumento
[wood, beads, iron utensil, and instrument bell]

Ponto do cruzamento [Punto de cruce] [Crossing Point], 2023
madera [wood]

Sutis diferenças [Diferencias sutiles] [Subtle Differences], 2010
madera de jacarandá, haya y hierro cromado
[rosewood and beech wood and chromed iron]

A partir de esculturas y dibujos, **Sérgio Soarez** (Salvador, 1968. Vive en Salvador) emprende una cuidadosa investigación de la complejidad ontológica del pueblo yoruba y las religiones africanas diaspóricas en Bahía. Los sistemas lingüísticos de África Occidental, en particular de la región del golfo de Guinea, se fusionan con la exuberancia del estilo afro-barroco de Bahía, producido durante el período colonial. Esto abarca todo, desde la filigrana y espirales ornamentales hasta la intensa iconografía de la diáspora africana, a menudo integrada en intercambios culturales que no niegan la violencia inherente a ellos. Los objetos recogidos y resignificados, muchos de ellos encontrados en chatarrerías, ferias de antigüedades o en la vía pública, son el foco de su interés. Mediante el *assemblage*, el artista hace que coexistan objetos de hierro y de madera, alineando diferentes vidas, tiempos y usos cuyos vestigios están marcados en sus cuerpos. De este modo, Soarez nos invita a considerar estas combinaciones como una congregación de encuentros análogos a los mestizajes y los sincretismos resultantes de la diáspora africana. La conexión entre el lenguaje geométrico y los repertorios religiosos afrobrasileños reconoce oráculos, orishas, sistemas de adivinación –como el *merindilogun*– y armas espirituales. La producción de Soarez permite trazar diálogos con exponentes y sucesores del Afromodernismo brasileño.

Through sculptures and drawings, **Sérgio Soarez** (Salvador, 1968. Lives in Salvador) embarks on a careful investigation of the ontological complexity of the Yoruba people and African diasporic religions in Bahia. Linguistic systems from West Africa, particularly from the Gulf of Guinea, are fused with the exuberance of the Afro-Baroque style of Bahia, produced during the colonial period. This encompasses everything – from ornamental scrolls and spirals to the intense iconography of the African diaspora, often incorporated into cultural exchanges that do not deny the violence inherent in those exchanges. Objects collected and recontextualized, many found in junkyards, antique fairs, or on the streets, are the focus of his interest. Through assemblage, the artist makes iron objects and wooden objects coexist. These elements align various lives, times, and uses, with their traces marked on their bodies. Thus, Soarez invites us to view these pairings as the congregation of encounters analogous to the miscegenation and syncretism resulting from the African diaspora. The connection between geometric language and Afro-Brazilian religious repertoires acknowledges oracles, orishas, divination systems – such as *merindinlogun* – and spiritual weapons. Soarez's work facilitates dialogues with key figures and successors of Brazilian Afromodernism.

Sharon Hayes



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]

Ricerche: three [Investigaciones: tres] [Researches: Three], 2013

videoinstalación monocanal, HD, color, sonido
[single-channel video installation, HD, color, sound] 38'

Participantes [Participants]: Aderike Ajao, Zehra Ali Khan, Sara Amjad, Eirie Blair, Emma Boisselle, Eoin Bradley, Lisa Brea, Jasmine Brown, Octavia Cephas, Miran Chowdhury, Julia Corsetti, Jenny Daniels, Laura Donovan, Lyla Eaton, Caden Friedenbach, Tess Guilfoile, Keenan Hale, Liz Honorato, Pavel Lopez, Laakan McHardy, Alexandra Menter, Michelle Olguin, Tejumolu Onabajo, Jessica Ortiz, Jinyoung Park, Yesenia Parra, Anarkalee Perera, Shelley Picot, Karishma Reddy Khan, Naomi Rodri, Liz Sandman, Alyssa Simari, Poorna Swami, Suleidys Tellez, Caitlin Utter, Summer Yun Zhou

Equipo de producción [Production team]: Dirección [Director]: Brooke O'Harra. Dirección de fotografía [Director of photography]: Michelle Lawler. Cámaras [Cameras]: Mike Crane, James Kienitz Wilkins, Lucretia Knapp y [and] Nathan McGarigal. Grabación de sonido [Sound recorder]: EE Miller. Mezcla de sonido [Sound mix]: Josh Allen. Jefes de producción [Production managers]: Amber Bemak y [and] Karishma Reddy Khan

Ricerche es un proyecto compuesto por cuatro obras de video que utiliza la película *Comizi d'amore* (Encuesta sobre el amor), de Pier Paolo Pasolini, como punto de partida para pensar en el género, la sexualidad y las identidades colectivas contemporáneas. *Ricerche 1-4* (2013-2024) de **Sharon Hayes** (Baltimore, 1970. Vive en Filadelfia) se gestó a lo largo de 10 años, en diferentes lugares de Estados Unidos, y en el contexto de los cambiantes paisajes políticos de este país, influenciados por sucesivos candidatos y administraciones presidenciales, y de los más amplios cambios en la política global. Hayes entrevista a individuos y grupos de diferentes generaciones para explorar cómo las condiciones contemporáneas moldean el género, la sexualidad, así como las identidades nacionales, religiosas y étnicas. La artista ofrece una reflexión provocadora sobre el poder del diálogo público, utilizando conversaciones sinceras y espontáneas para explorar las intersecciones entre la experiencia personal, el discurso político y las normas sociales. *Ricerche* nos invita a ser testigos de la complejidad de la experiencia humana, en la que cada palabra y cada silencio llevan el peso de lo individual y lo colectivo, lo privado y lo público. En la exposición itinerante en México, presentamos solo la primera obra de la serie: *Ricerche: three* (2019). Para ello, Hayes entrevistó a estudiantes de Mount Holyoke College, una universidad para mujeres ubicada en Massachusetts, para conversar sobre el significado de este modelo educativo y lo que representa para ellas a partir de sus propias experiencias.

Ricerche is a project composed of 4 video works that use Pier Paolo Pasolini's film *Comizi d'amore* (Love Meetings) as a guidepost for an examination of gender, sexuality and contemporary collective identifications. **Sharon Hayes**' (Baltimore, 1970. Lives in Philadelphia) *Ricerche 1-4* (2013-2024) came into being over 10 years, across different places in the USA, and against the backdrop of changing political landscapes in the USA, shaped by successive presidential candidates and administrations, and of broader shifts in global politics. Hayes interviews individuals and groups of different generations to explore how contemporary conditions shape gender, sexuality, and national, religious, and ethnic identities. She offers a thought-provoking reflection on the power of public conversation, using candid, unscripted dialogue to explore the intersections of personal experience, political discourse, and societal norms. *Ricerche* invites us to witness the complexity of human experience, in which every word and silence carries the weight of both the individual and the collective, the private and the public. In the traveling exhibition in Mexico, we present only the first work in the series: *Ricerche: three* (2019). For which she interviewed students at the all-women's college Mount Holyoke College in Massachusetts to discuss the "all women's college" definition and what it from their experience can hold clear.

Théodore Diouf



Obras en la exposición [Works in the Exhibition]
Sin título [Untitled], 1982
gouache sobre papel [gouache on paper]
2 obras [2 works]
Sin título [Untitled], 1985
grabado sobre papel [engraving on paper]
Sin título [Untitled], 1985
tinta acrílica sobre papel [acrylic on paper]
Sin título [Untitled], 1980-1987
gouache sobre papel[gouache on paper]
Sin título [Untitled], 1985-1993
tinta acrílica sobre papel [acrylic on paper]
Sin título [Untitled], 2023
tinta acrílica sobre papel [acrylic on paper]

Cortesía [Courtesy] OH GALLERY
Esta participación es apoyada por [This participation is supported by] Pro Helvetia

Según la tradición oral y la cosmogonía Sereer, el tercer grupo étnico más numeroso de Senegal, el mundo surgió de un ser supremo llamado Roog (o Koox en las lenguas cangin), y su creación está intrínsecamente ligada al pantano donde crecieron los primeros árboles. Los árboles, símbolos de crecimiento y fertilidad, son considerados entre los Sereer (y otras comunidades) como entidades vivas, iguales a los seres humanos, y nuestra conexión con ellos, y por extensión, con la naturaleza, juega un papel fundamental en nuestra comprensión de la humanidad. Con una práctica marcada por la observación atenta de la naturaleza, el artista **Théodore Diouf** (Djigod, 1949. Vive en Zúrich) ha producido grandes cuerpos de obra evocativos de nuestra relación con la naturaleza. Tras pasar por diversas escuelas técnicas y artísticas, entre ellas la École des Arts de Dakar en la década de 1970, Diouf adquirió habilidades en disciplinas como la escultura y la pintura, sentando las bases de su trayectoria artística. Como señala el artista en una entrevista, todo comenzó en Bambilor (ciudad situada a unos 30 km de la capital Dakar), donde era estudiante y recorría la selva todas las mañanas, registrando meticulosamente en su cuaderno las formas que encontraba en sus caminatas solitarias. Animadas o inertes, esas formas se fueron transformando a lo largo del tiempo en un lenguaje visual abstracto y poético, reflejando su entorno inmediato y sus raíces. Realizadas principalmente en lienzo y papel, con pintura y pastel, las obras de Diouf plasman la belleza y la esencia de la flora senegalesa.

According to Sereer's oral accounts and cosmogony, the third-largest ethnic group in Senegal, the world originates from a supreme being named Roog (or Koox in Cangin languages), and its creation is inextricably linked to that of the swamp within which the first trees grew. Symbols of growth and fertility, trees amongst the Sereer are considered living entities – equal to human beings – and our connection to them and nature, by extension, plays a crucial role in our understanding of humanity. With a practice deeply informed by a faculty of observing nature, Senegalese visual artist **Théodore Diouf** (Djigod, 1949. Lives in Zurich) has produced large bodies of work evocative of our relationship to nature. Attending various technical and art schools, namely the École des Arts de Dakar in the early 1970s, Diouf acquired several skills in notable disciplines such as sculpture and painting, consolidating the foundations for his artistic journey. As the artist points out in an interview, everything began in Bambilor (a town about 30km away from the capital Dakar), where he was a student and would rush to the forest every morning, meticulously sketching down in his notebook various forms encountered during his solitary wanderings. Both animate and inanimate, these forms evolved throughout time into an abstract and poetic visual language reflective of the artist's immediate and home environment. Realized primarily on canvas and paper, using paint and pastel, Diouf's works portray Senegalese flora's vivid beauty and essence.

Fundador [Founder]
Francisco Matarazzo Sobrinho · 1898–1977 presidente perpetuo [chairman emeritus]

Consejo de administración [Governing Board]
Eduardo Saron · presidente [president]
Ana Helena Godoy Pereira de Almeida Pires · vicepresidenta [vice president]

Miembros vitalicios [Lifetime Members]
Adolpho Leirner
Beno Suchodolski
Carlos Francisco Bandeira Lins
Cesar Giobbi
Elizabeth Machado
Jens Olesen
Julio Landmann
Marcos Arbaitman
Maria Ignez Corrêa da Costa Barbosa
Pedro Aranha Corrêa do Lago
Pedro Paulo de Sena Madureira
Roberto Muylaert
Rubens José Mattos Cunha Lima

Miembros [Members]
Adrienne Senna Jobim
Alberto Emmanuel Whitaker
Alfredo Egydio Setubal
Ana Helena Godoy Pereira de Almeida Pires
Angelo Andrea Matarazzo
Beatriz Yunes Guarita
Camila Appel
Carlos Augusto Calil
Carlos Jereissati
Célia Kochen Parnes
Claudio Thomaz Lobo Sonder
Daniela Montingelli Villela
Eduardo Saron
Fábio Magalhães
Felippe Crescenti
Flavia Buarque de Almeida
Flavia Regina de Souza Oliveira
Flávio Moura
Francisco Alambert
Heitor Martins
Isay Weinfeld
Jeane Mike Tsutsui
Joaquim de Arruda Falcão Neto
José Olympio da Veiga Pereira
Kelly de Amorim
Ligia Fonseca Ferreira
Lucio Gomes Machado
Luis Terepins
Luiz Galina
Maguy Etlin (en licencia [on leave])
Manoela Queiroz Bacelar
Marcelo Mattos Araujo
Mariana Teixeira de Carvalho
Miguel Setas
Neide Helena de Moraes
Nina da Hora
Octavio de Barros
Rodrigo Bresser Pereira
Rosiane Pecora
Susana Leirner Steinbruch
Tito Enrique da Silva Neto

Consejo fiscal [Audit Board]
Edna Sousa de Holanda
Flávio Moura
Octavio de Barros

Consejo consultivo internacional [International Advisory Board]
Frances Reynolds · presidenta [president]
Ana Helena Godoy Pereira de Almeida Pires · vicepresidenta [vice president]
Andrea de Botton Dreesmann, Quinten Dreesmann
Barbara Sobel
Caterina Stewart
Catherine Petitgas
Christopher Apostol
Flávia Abubakir, Frank Abubakir
Laurie Ziegler
Mélanie Berghmans
Miwa Taguchi-Sugiyama
Pamela J. Joyner
Paula Macedo Weiss, Daniel Weiss
Sandra Hegedüs
Vanessa Tubino

Consejo de honor [Honorary Board]
Heitor Martins
Jorge Eduardo Stockler
José Olympio da Veiga Pereira
Julio Landmann
Luis Terepins
Luiz Fernando Rodrigues Alves
Manoel Francisco Pires da Costa
Oscar Landmann
Roberto Muylaert

Comité directivo [Board of Directors]
Andrea Pinheiro – presidenta [president]
Maguy Etlin – primeira vicepresidenta [first vice president]
Luiz Lara – segundo vicepresidente [second vice president]
Ana Paula Martinez
Francisco Pinheiro Guimarães
Maria Rita Drummond
Ricardo Diniz
Roberto Otero
Solange Sobral

Superintendente ejecutivo [Executive Superintendency]
Antonio Thomaz Lessa Garcia

Equipos [Teams]
Archivo Bienal; Comunicaciones; Educación; Finanzas; Materiales y Patrimonio; Proyectos; Relaciones Institucionales y Alianzas; Superintendencia Ejecutiva [Bienal Archive; Communications; Education; Finances; Materials and Property; Projects; Institutional Relations and Partnerships; Executive Superintendency]

Secretaría de Cultura del Gobierno de México [Ministry of Culture of the Government of Mexico]

Claudia Curiel de Icaza
Secretaria [Minister]

Marina Núñez Bespalova
Subsecretaria de Desarrollo Cultural [Undersecretary for Cultural Development]

Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura

Alejandra de la Paz
Directora general [General Director]

Dolores Martínez Orralde
Subdirectora general de Patrimonio Artístico Inmueble [Deputy Director of Architecture and Artistic Heritage]

Gerardo Cedillo
Coordinador Nacional de Artes Visuales [National Coordinator of Visual Arts]

Aarón Polo López
Director de Difusión y Relaciones Públicas [Director of Communications and Public Relations]

Museo Tamayo Arte Contemporáneo

Andrea Torreblanca
Directora [Director]

Juan Carlos Pereda
Subdirector de colecciones [Head of Collections]

Martha Sánchez
Subdirectora técnica [Head of Production]

Ivone Papaqui
Subdirectora administrativa [Head of Administration]

Abril Zales
Curadora en jefe [Chief Curator]

Ixel Rion
Coordinadora de exposiciones [Exhibition Coordinator]

Equipos [Teams]
Curaduría [Curators]; Mediación y Programas públicos [Mediation and Public Programs]; Centro de investigación [Documentation Center]; Comunicación y diseño [Communications and Design]; Eventos [Events]; Registro [Registration]; Administración [Administration]; Museografía [Exhibition Design]; Medios audiovisuales [Audiovisual]; Mantenimiento [Maintenance]; Seguridad [Security]; Estacionamiento [Parking]

36ª Bienal de São Paulo *No todo viajero recorre caminos – De la humanidad como práctica* [Not All Travellers Walk Roads – Of Humanity as Practice]

Equipo conceptual [Conceptual Team]
Curador general [Chief Curator]: Bonaventure Soh Bejeng Ndikung
Cocuradores [Co-Curators]: Alya Sebti, Anna Roberta Goetz, Thiago de Paula Souza
Cocuradora general [Co-Curator at Large]: Keyna Eleison
Asesora de comunicación y estrategia [Strategy and Communications Advisor]: Henriette Gallus
Cocuradores adjuntos [Deputy Co-Curators]: André Pitol, Leonardo Matsuhei

Identidad visual [Visual Identity]
Studio Yukiko

Itinerancia [Traveling exhibition] Ciudad de México

Curaduría [Curator]
Anna Roberta Goetz

Expografía [Exhibition Design]
Tiago Guimarães

Audiovisual
Patrícia Mesquita (consultoría [consulting])

Transporte [Transportation]
Waiver Arts, Alves Tegam, Movart, Decapack, Swiftair

Autores de los textos sobre artistas [Authors of the texts about artists]
André Pitol, Billy Fowo, Deliasofia Zacarias, Érica Burini, Gaby Cepeda, Hanayrá Negreiros, Leonardo Matsuhei, Luiza Marcolino, Margarita Lila Rosa, Marissa Del Toro, Mateus Nunes, Mohamed Melehi, Morad Montazami, Nkule Mabaso, Rita Vênus, Starasea Nidiala Camara

Traducción [Translation]
Philip Somervell, Sergio Maciel, Sylvia Monasterios

El título de la 36ª Bienal de São Paulo, *No todo viajero recorre caminos*, está formado por versos de la escritora Conceição Evaristo [The title of the 36th Bienal de São Paulo, Not All Travellers Walk Roads, is formed from verses by the writer Conceição Evaristo]

Este libreto fue organizado por Anna Roberta Goetz a partir de contenidos del catálogo de la 36ª Bienal de São Paulo (2025). El diseño gráfico, la edición de textos, la producción y la impresión son resultado del trabajo conjunto entre la Fundação Bienal de São Paulo y el Museo Tamayo [This booklet was edited by Anna Roberta Goetz using content from the catalog of the 36th Bienal de São Paulo (2025). The graphic design, text editing, production, and printing are the result of a joint effort by the Fundação Bienal de São Paulo and Museo Tamayo]

Créditos de las imágenes [Image credits]

© Levi Fanan / Fundação Bienal de São Paulo
pp. 40, 54, 60

© Natt Fejfar / Fundação Bienal de São Paulo
demás fotos [all other photos]

Todas las fotografías fueron tomadas en 2025 en el Pabellón Ciccillo Matarazzo, sede de la Bienal de São Paulo desde su cuarta edición, en 1957 [All photographs were taken in 2025 at the Ciccillo Matarazzo Pavilion, home to the Bienal de São Paulo since its fourth edition, in 1957]

© Derechos de autor de la publicación: Fundação Bienal de São Paulo. Todos los derechos reservados. Las imágenes y los textos reproducidos en esta publicación cuentan con la autorización de los artistas, fotógrafos, autores o sus representantes legales, y están protegidos por la legislación vigente y los acuerdos de licencia. Queda prohibido cualquier uso sin la autorización de la Bienal de São Paulo, los autores, los artistas y los fotógrafos. Se han realizado todos los esfuerzos posibles para localizar a los titulares de los derechos de autor de los materiales reproducidos en esta publicación. En caso de que se detecte alguna omisión, estaremos a disposición para corregirla. Todas las fotografías son cortesía de los artistas o sus herederos, salvo que se indique lo contrario.

© Publication Copyright: Fundação Bienal de São Paulo. All rights reserved. Images and texts reproduced in this publication were granted by permission from the artists, photographers, writers or their legal representatives, and are protected by law and licence agreements. Any use is prohibited without the permission of the Bienal de São Paulo, the authors, the artists and the photographers. All efforts have been made to find the copyright owners of materials reproduced here. We will be happy to correct any omission in case it comes to our knowledge. All photos: courtesy of the artists or their estates, unless otherwise noted.

Notas [Notes]

Notas [Notes]

REALIZACIÓN

Cultura Secretaría de Cultura

INBAL

MUSEO TAMAYO

FUNDACIÓN OLGA Y RUFINO TAMAYO

PATROCINADORES DEL MUSEO TAMAYO

TIFFANY&CO.

LINCOLN

CASA·DRAGONES

AEROMEXICO

GRUPO HABITA

Bloomberg

FOMENTO [PROMOTION]

Lei Rouanet

vale cultura

PROAC SP

ALIANZA ESTRATÉGICA [STRATEGIC PARTNERSHIP]

itaú

PATROCINIO MASTER [MASTER SPONSORSHIP]

PETROBRAS

Bloomberg

bradesco

citi

VALE

vivo

PATROCINIO [SPONSORSHIP]

instituto VOTORANTIM

OPEN SOCIETY FOUNDATIONS

Alupar

IGUATEMI

ROLEX

ultra

[B]3

C6BANK

Banco Daycoval

Lhoist

MATTOS FILHO

OliverWyman

Porto

OSKLEN

união

CSN

comgas

Kinea

UBS

sabesp

Klabin

Raízen

CHANDON

MOVILIDAD OFICIAL [OFFICIAL MOBILITY]

motiva

TRANSPORTISTA OFICIAL [OFFICIAL CARRIER]

AGENCIA OFICIAL [OFFICIAL AGENCY]

Créative

APOYO MEDIÁTICO [MEDIA SUPPORT]

uol 30 ANOS

APOYO [SUPPORT]

PINHEIRO NETO ADVOGADOS

AGEO

VERDE

biolab

Banco Safra

COMOLATTI

AUTOMOB

BANCO ABC BRASIL

Toledo do Brasil

CAMPARI

OCHPE-MAXION

BR PARTNERS

anima EDUCAÇÃO

Instituto Rodobens

GBF

ALIANZA CULTURAL [CULTURAL PARTNERSHIP]

Sesc

APOYO INSTITUCIONAL [INSTITUTIONAL SUPPORT]

PREFEITURA DE SÃO PAULO

REALIZACIÓN [REALIZATION]

bienal são paulo

CULT SP

SÃO PAULO GOVERNO DO ESTADO

SÃO PAULO SÃO TODOS

Secretaria da Cultura, Economia e Indústria Criativas

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO DO BRASIL

DO LADO DO POVO BRASILEIRO

Fundação Bienal de São Paulo
bienal.org.br
@bienalsaopaulo

Museo Tamayo
museotamayo.org
@eneltamayo

Not All Travellers Walk Roads Of Humanity as Practice

Museo Tamayo

Paseo de la Reforma 51
Bosque de Chapultepec
Miguel Hidalgo, C.P. 11580
Ciudad de México