



BIENAL DE CURITIBA
LUZ DO MUNDO | 2015





BIENAL DE CURITIBA
LUZ DO MUNDO | 2015

Ao completar 22 anos a Bienal de Curitiba se consolida no circuito de arte internacional com um programa representativo da produção contemporânea. Ao trazer artistas dos cinco continentes, também atua como um importante espaço de diálogo, intercâmbio e difusão de propostas atuais nos diversos campos da expressão visual.

A aposta dessa edição reforça a vocação inovadora desta bienal, com obras artísticas emergentes e recortes autorais de relevância em permanente diálogo com a experimentação contemporânea. Também inova por assumir definitivamente a diversidade artística, reunindo diversas linguagens, performances e interferências urbanas, o que atrai novos públicos.

The Curitiba Biennial is consolidated in International Art's circuit with a program representative of the contemporary production. By bringing artists from five continents, it also serves as an important forum for dialogue, exchange and dissemination of current proposals in the various fields of visual expression.

The focus of this edition reinforces the innovating call of this biennial with emerging artistic works and relevant authorial clippings in constant dialogue with contemporary experimentation. It also innovates by definitely assuming the artistic diversity, bringing together different languages, performances and urban interference, attracting new audiences.

Its educational project, coupled with its performance by opening the market to new artists, also makes this a biennial an important event as a training and disseminating pole of

Seu projeto educativo, aliado ao seu desempenho pela abertura de mercado a novos artistas, também faz desta Bienal um evento importante enquanto pólo formador e difusor da arte nacional. Por todas essas razões, o Ministério da Cultura tem a imensa satisfação de apoiar a Bienal de Curitiba que dá novo fôlego e traz novos ares para o Brasil, em sua vocação generosa de dar e receber, dentro de uma verdadeira rede colaborativa pela cultura.

the national art. For all these reasons, the Ministry of Culture has the immense satisfaction of supporting the Curitiba Biennial that gives new life and brings fresh air to Brazil with its generous vocation of giving and receiving, in a true collaborative network for culture.

LUZ, MAIS LUZ

Desde a pintura rupestre, a luz inspira homens e mulheres a buscar na arte a transcendência da vida e nos ajuda, ou tenta nos ajudar, a entender o que move os nossos sonhos e expectativas, para além das pequenezas do cotidiano.

Ao longo deste processo evolutivo da linguagem pictórica, a luz inspirou alguns dos mais importantes e revolucionários movimentos artísticos – e talvez o impressionismo seja o mais emblemático deles, mas não o primeiro.

Algum tempo atrás, o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar, ao escrever sobre “a invenção da luz”, lembrou que alguns artistas do período inicial da Renascença, ao se depararem com o desafio de representar a luz na pintura, valearam-se do “jogo de luz e sombra”.

Leonardo Da Vinci, nos ensina Gullar, “logo percebeu a riqueza dessa relação e introduziu na linguagem pictórica o *chiaroscuro*, que faz o encanto da Mona Lisa”.

Com os impressionistas, a luz libertou-se do artificialismo do ateliê e foi buscar o espaço aberto dos campos e das montanhas, ou das ruas das cidades.

LIGHT, MORE LIGHT

Since prehistoric rock art, light has inspired men and women to seek to transcend life in art and helped us, or tried to help us, understand what drives our hopes and dreams, beyond the petty concerns of the everyday.

Throughout this evolution of pictorial language, light has inspired some of the most important and revolutionary art movements—impressionism perhaps being the most striking of these, but not the first.

Some time ago, the poet and art critic Ferreira Gullar, writing about “the invention of light”, remembered that some early Renaissance artists, faced with the challenge of representing light in painting, turned to the “play of light and shadow”. Leonardo Da Vinci, Gullar argues, “recognized early on the richness of this relation and introduced *chiaroscuro* into painting, the technique that gives the *Mona Lisa* its charm”.

The impressionists freed light of the artifice of the studio and sought out the open spaces of

Desde então, como todos sabemos, o uso da luz nunca mais foi o mesmo na expressão artística, e aqui já não estamos falando apenas da pintura, mas também do cinema, da fotografia etc. Ao escolher o tema *Luz do Mundo* para a sua edição de 2015, a Bienal Internacional de Curitiba, de certa forma, faz uma homenagem à capital paranaense. Ou melhor, à luz que toma conta da cidade nesta época do ano, em que os rigores cinzentos do nosso inverno dão lugar ao sol primaveril do planalto curitibano.

Homenagem que ganha maior sentido com a decisão de levar as obras da Bienal não apenas a museus e aos territórios mais tradicionais da arte, mas também a espaços abertos, como o multicolorido Jardim Botânico – além, é claro, das performances, palestras, caminhadas e passeios de bicicleta que encorajam o diálogo entre arte e cidadania.

Ao saudar aqui os realizadores da Bienal de Curitiba, quero parabenizá-los também pela introdução do Prêmio Jovens Curadores, que deverá estimular a formação de novos profissionais neste auspicioso segmento do conhecimento artístico.

the mountains and the fields, or city streets.

As we all know, the use of light in art has never been the same since, not just in painting, but also in cinema, photography and so forth.

By choosing the theme *World Light* for its 2015 edition, the Curitiba International Biennial, pays homage in some way to the capital of the State of Paraná. Or rather, to the light that bathes the city at this time of year, in which the austere grays of our winter give way to the spring sun of the Curitiba plateau.

This homage is all the greater for the decision to take the Biennial works not only to museums and more traditional art venues, but also to open spaces, such as the colorful Botanical Gardens, in addition, of course, to performances, lectures, walks and bike trips that encourage citizens to engage with art.

I would also like to congratulate the organizers of the Curitiba Biennial for introducing the Young Curators Prize, which should encourage the creation of new professionals in this important sector of the art world.

A ARTE DA LUZ E A LUZ NA ARTE

Como elemento onipresente e indispensável à vida, a luz é parte indissociável de nosso cotidiano. Graças a ela, foi mais fácil galgar as enormes escarpas de nossa evolução social, cultural e científica; sua velocidade nos traz o brilho das estrelas, mas também nos levou ao espaço; é através dela que hoje a informação viaja em tempo real. É ela que, durante a Bienal de Curitiba, lançará um raio de grandeza sobre a arte e a cultura de nosso Estado.

Da Grécia Antiga, onde era indispensável às apresentações teatrais, passando pela Idade Média, onde dava vida aos mosaicos das igrejas, ajudando a estabelecer as bases da arte renascentista, e chegando até nossos dias, com sua estreita relação com a fotografia e o cinema, a luz é, indiscutivelmente, fator preponderante em todos os campos da arte e da cultura. E agora, no nosso milênio, a luz se mostra, cada

vez mais, como um instrumento catalisador da arte. Desde que, em 1922, László Moholy-Nagy, um dos pioneiros da escola Bauhaus, criou uma escultura chamada "Light-Space Modulator", cuja luz que emanava formava imagens geométricas variadas – uma espécie de fotograma em movimento –, estava aberto um caminho sem retorno para uma sucessão de obras de arte criadas quase que exclusivamente com ou através da luz.

Ao trazer esse tema, sentimos que estamos sintonizados com as tendências mundiais mais recentes, como o Festival de Luz de Genebra, que em janeiro deste ano expôs instalações artísticas luminosas nas principais ruas da cidade suíça. Assim também a Bienal será, durante cinco meses, uma Luz sobre a cultura de Curitiba. E, reafirmando nosso compromisso com a descentralização da cultura em nosso Estado, o projeto de itinerância da Bienal levará as obras de arte além

THE ART OF LIGHT AND LIGHT IN ART

As an omnipresent element indispensable to life, light is an indissociable part of our everyday life. Thanks to light, it has been easier to attain the peaks of our social, cultural and scientific evolution; its speed has revealed the brightness of the stars, but also taken us into space; and through it information now travels in real time. And it is light that, during the Curitiba Biennial, that will shine its rays on the greatness of the art and culture of our State.

From Ancient Greece, where light was indispensable for theatrical performances, through the Middle Ages, when it brought church mosaics to life, helping to establish the bases of Renaissance art, up to the present day, with its close relation to photography and cinema, light has, indisputably, been the prevailing factor in all fields of art and culture.

And now, in our millennium, light is increasing-

ly acting as a catalyst for art. In 1922, László Moholy-Nagy, one of the pioneers of the Bauhaus, produced a sculpture called "Light-Space Modulator", in which the light emanating from the piece created a variety of geometrical images—a kind of photogram in movement—and opened the way for a succession of artworks created almost exclusively with or through light.

In adopting this theme, we feel we are in tune with the most recent trends around the world, such as the Geneva Festival of Life, which, in January of this year, exhibited artistic light installations in the main streets of the Swiss city. Over five months, the Biennial will likewise shed light on the culture of Curitiba. Renewing our commitment to the decentralization of culture in our State, the travelling Biennial project will also take art works beyond the capital city to illumi-

dos limites da capital, iluminando mais nove cidades do Paraná.

Estamos imensamente felizes em trazer essa nova edição da Bienal de Curitiba, sob a égide de um tema que já é, por si só, grandiloquente, e temos certeza que as obras dos artistas que compõem esta edição nos levarão numa incrível viagem a um mundo profundamente explorável e inexplorado das artes visuais, onde todo o público será contemplado por um universo único, composto de sensações e luz.

João Luiz Fiani
Secretário de Estado da Cultura

nate nine other cities in the State.

It is with the greatest of pleasure that we present this new edition of the Curitiba Biennial, organized around a theme that speaks eloquently for itself and we are sure that the works of the artists contributing to this edition will take us on an incredible journey to the highly explorable yet unexplored world of the visual arts, introducing all members of the public with a unique world of sensations and light.

João Luiz Fiani
Secretary of State for the Arts

CURITIBA PLENA DE LUZ

A Bienal Internacional de Curitiba traz mais uma vez à nossa cidade o que há de mais significativo na arte contemporânea. "Luz do Mundo" que se espalha por diversos espaços culturais e proporciona experiências sensoriais inusitadas.

Nada escapa a esta luz que invade nosso museu pelo vão livre, desce as rampas e invade o túnel. No caminho, cria efeitos que nos deixam embevecidos com suas criativas concepções. Ciência e arte caminhando lado a lado.

Fruto de um refinamento cuidadosamente elaborado, "A Luz do Mundo" traz consigo oportunidades para a apreciação de uma beleza sutil que nos estimula a profundas reflexões.

A luz externa encontra-se com a luz interna de cada um de nós e libertam de forma suave nossos mais íntimos sentimentos. Sombras e nuances podem ser mais precisas do que imaginamos.

Bem-vinda Bienal Internacional de Curitiba

CURITIBA FULL OF LIGHT

The Curitiba International Biennial once more brings to our city the most important of contemporary art. "Light of the World" is spread out across various cultural spaces and provides a variety of unusual sensory experiences.

Nothing escapes this light that floods into our museum through the empty space, flows down its ramps into the tunnel. On the way, it creates effects that leave us stunned by their creative imagination. Science and art go hand in hand.

Fruit of a carefully crafted refinement, "The Light of the World" provides opportunities to appreciate a subtle beauty that stirs profound reflection.

The external light joins with the inner light of each one of us and gently releases our inmost feelings. Shadow and nuance can be more precise than we imagine.

We extend a warm welcome to the Curitiba International Biennial

A CULTURA DA CIDADE MAIS HUMANA

Curitiba é a cidade do futuro. Das inovações. Das soluções simples. A cidade mais humana. A cada dois anos, nossa cidade fica ainda mais iluminada com a chegada da Bienal Internacional.

Além de promover o nome de Curitiba, a Bienal cumpre papel social de democratização da cultura. Todas as regiões são contempladas, sem distinção.

Milhares de visitantes são atraídos e toda economia é beneficiada, inclusive com geração de empregos.

Um evento como este tem todo nosso apoio, já que está em consonância com a política cultural da nossa gestão.

Aliás, a defesa dos valores culturais sempre fez parte da nossa trajetória.

À frente da Prefeitura, assumimos o compromisso de destinar 1% do orçamento municipal para a área.

Antes, como deputado federal, já havia votado pela Proposta de Emenda Constitucional (PEC) que estipulou o mínimo de 1% para cultura nos orçamentos dos governos em todo o país.

Desde que assumimos temos feito um grande esforço para valorizar todas as correntes.

Nosso desafio é descentralizar e levar a arte para os bairros.

Nos Portais do Futuro, por exemplo, oferecemos atividades esportivas e culturais aos jovens de regiões mais vulneráveis. São ações como esta que irão garantir a formação intelectual destas gerações.

A Oficina de Música e a Corrente Cultural também são ápices. A arte toma as ruas e Curitiba se enche de alegria.

A participação da população cresce a cada ano. Porém, não podemos depender apenas das iniciativas do poder público.

Neste sentido, a Bienal ganha ainda mais rele-

THE CULTURE OF THE MOST HUMAN OF CITIES

Curitiba is a city of the future, a city of innovative simple solutions; the most human of cities. Every two years, our city is further illuminated by the arrival of the International Biennial.

Apart from promoting the brand of the city of Curitiba, the Biennial also plays a role in the democratization of culture. All regions are covered, without prejudice or distinction.

Thousands of visitors are attracted to the city and the economy as a whole benefits, with the creation of countless jobs.

An event such as this enjoys our full support, since it is fully in tune with the arts policy of our administration.

Promoting culture and the arts has always been a part of our philosophy.

The City Hall is committed to devoting 1% of the municipal budget for this sector.

Previously, as a federal deputy, I have voted for the Constitutional Amendment Bill (PEC),

which earmarked a minimum of 1% of the budgets of all governments in the country for the arts.

Since taking on this commitment, we have made great efforts to accord due value to all forms and styles of art.

Our challenge is decentralize the arts and bring them to suburbs.

In Portals of the Future, for example, we provide sporting and cultural activities for young people from underprivileged areas. Such actions will ensure that these generations develop intellectually.

The Music Workshop and Cultural Current are also important activities. Art has taken to the streets and Curitiba is filled with joy.

The participation of the population grows each year.

However, we cannot rely on public sector initiatives alone.

vância como fator disseminador de cultura.
Por isso, a Prefeitura, através da Fundação Cultural (FCC), apoia mais esta edição.
Entre 3 de outubro e 23 de dezembro, nossa cidade transbordará cultura.
O melhor da arte contemporânea mundial desembarcará na capital paranaense.
Nossa cidade está preparada e ansiosa por receber mais uma edição da Bienal Internacional.
Sejam todos bem-vindos!

Gustavo Fruet

The Biennial thereby becomes even more important in promoting the arts.
The City Hall, through the Cultural Foundation Cultural (FCC), thus supports this edition of the event.
Between 3 October and 23 December, our city will be overflowing with culture.
The best of contemporary art around the world will arrive in the capital city of our State.
Our city is well-prepared and eager to host yet another edition of the International Biennial.
We extend a warm welcome to all!

Gustavo Fruet

MARCOS CORDIOLLI

PRESIDENTE DA FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA CURITIBA CULTURAL FOUNDATION PRESIDENT

A cada dois anos, a Bienal Internacional de Curitiba cumpre sua missão de celebrar a arte contemporânea de forma intensa, estimulando os curitibanos a perceber como a vida e artística cultural pode ser transformadora e rica. Para a Prefeitura e para a Fundação Cultural de Curitiba participar e apoiar a Bienal Internacional é mais do que um dever institucional, é uma parceria celebrada em prol da cidade, da inclusão cultural e do desenvolvimento de nossos artistas, produtores e cidadãos. A Bienal movimenta a cidade, incentiva a produção local e é uma vitrine para novos talentos. Assim, estreitamos nossos laços para ampliar os espaços dos artistas locais e para incentivar a troca de experiências com artistas de fora. Trata-se de uma parceria tão próxima que, no ano em que a Bienal tem como título "Luz no Mundo", viabilizamos a outorga de uso do imóvel do Cine Luz, desocupado desde 2009, que

passará a ser sede da Bienal Internacional de Curitiba. O espaço também abrigará, de forma permanente, uma reserva técnica e um Centro Internacional de Documentação e Pesquisa. Quem ganha com essa cooperação é Curitiba, que poderá receber uma grande quantidade de artistas e obras estrangeiras e ao mesmo tempo abrir mais espaço para a classe artística curitibana.

Desta forma, reafirmamos – com orgulho – nosso apoio à Bienal Internacional, dando continuidade à nossa política cultural de ocupar mais espaços, atingindo um público cada vez maior e mais diversificado. Assim, a gestão pública reforça seu papel de induzir e garantir a multiplicidade de gêneros e estilos, e assegura a todos espaço para manifestação e aproveitamento da cultura.

Every two years, the Curitiba International Biennial fulfills its mission of intensively celebrating contemporary art and encouraging the citizens of Curitiba to recognize the rich transformative power of culture and the arts. For the City Hall and the Curitiba Cultural Foundation, participating in and supporting the International Biennial is more than an institutional obligation. It is a partnership that promotes the city, cultural inclusion, and the development of local artists, producers and citizens. The Biennial brings the city to life, encourages local production and provides a showcase for new talent. We are thus forging ever closer ties as a way of providing more space for local artists and encouraging the exchange of experiences with artists from other parts of the country and the world. This is such a close partnership that, in the year in which the Biennial bears the title "Light in the World", we have succeeded in taking out a lease on the Cine Luz building, which has been vacant since 2009, to host the Curitiba Interna-

tional Biennial. The space will also provide a permanent home for an archive and an international Research and Documentation Center. The main beneficiary of this is the city of Curitiba itself, which will receive a large number of international artists and artworks and provide more space for local artists.

We are thus proud to renew our support for the International Biennial, as part of our ongoing arts policy of occupying more spaces and reaching out to an ever broader and more diverse audience. The City administration thus strengthens its role of assuring and encouraging a multiplicity of genres and styles and opening up all parts of the city for their expression and the enjoyment of the arts by the general public.

BIENAL DE CURITIBA: LUZ DO MUNDO

Desejo as boas-vindas à Bienal Internacional de Curitiba 2015, que ilumina a cidade, trazendo a temática "Luz do Mundo" para ruas, museus, galerias e espaços que envolvem diversos públicos com a arte. Convido a todos para uma Bienal que está tanto no parque quanto no Museu, que é representada na Mostra na mesma medida em que faz parte dos Circuitos. Muita gente trabalhou para que esta Bienal se realizasse. Aproveito este momento para agradecer a todos.

Agradeço ao artista homenageado, Julio Le Parc e aos artistas dos 5 continentes, aqui registrados, pelas obras que fascinam, encantam, chocam, fazem sorrir e interagem com espaços inesperados da cidade.

Agradeço ao curador geral, aos curadores convidados, além dos contemplados com o Prêmio Jovens Curadores. Às curadoras do projeto educativo, parceiras no desafio de ampliar o

potencial educativo da Bienal, coordenando iniciativas para o desenvolvimento humano e cultural de alunos, professores e visitantes.

Um agradecimento especial a todos os parceiros e patrocinadores aqui listados e à equipe da Bienal Internacional de Curitiba, sem os quais nada disso seria possível. Meu agradecimento aos gestores e aos colaboradores dos espaços expositivos, componentes fundamentais na realização da Bienal.

Por 2015 ser o Ano da Cultura Italiana na América Latina, a Bienal ressalta ainda mais a integração entre culturas e homenageia o país, valorizando a herança e o legado deixado por eles através da participação de um grande número de artistas italianos nesta edição.

Destaco a parceria estratégica do Ministério da Cultura por meio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, a cooperação com a Secretaria de Estado da Cultura e com a Fundação Cultural de Curitiba.

CURITIBA BIENNIAL: WORLD LIGHT

I welcome the Curitiba International Biennial 2015, which will illuminate the city with the theme "Light of the World" and be present on streets, museums, galleries and spaces that engage various audiences with art. I invite everyone to a Biennial that is taking place both in the park and in the museum; that is represented in the Exhibition and in the Circuits, in the same measure.

Many people worked so this Biennial could be accomplished. We take this moment to thank everyone.

I thank the Biennial's honored artist, Julio Le Parc and the artists from five continents, here recorded through works that fascinate, delight, shock, make one smile and interact with unexpected city spaces.

I thank the general curator, the guest curators, and the participants selected for the Young Curators award. To curators of the educational project, partners in the challenge of

expanding the Biennial's educational potential, coordinating efforts for the human and cultural development of students, teachers and visitors.

Special thanks to all partners and sponsors listed here, to the collaborators of the Curitiba Biennial, without whom none of this would be possible. Our thanks to the managers and the teams at the exhibition spaces, key components in the realization of the Biennial.

As 2015 was declared the Year of Italian Culture in Latin America, the Biennial further emphasizes the integration between cultures and honors the country, valuing the heritage and the legacy left by them through the participation of a large number of Italian artists in this edition.

I highlight the strategic partnership between the Ministry of Culture through the Federal Law of Culture Incentive, the cooperation with the Ministry of Culture and the Cultural Foundation of Curitiba.

Agradeço, por fim, ao público da Bienal, que aqui está para o resultado final, para buscar compreender, para buscar algo que está além. E a contribuição fundamental da imprensa, não só pelo registro, mas pela ampla divulgação das atividades da Bienal.

Espero que seja uma experiência de encantamento, questionamento e, sobretudo, de aprendizado. Que a Bienal traga uma visão nova dos espaços e da realidade que já conhecemos tão bem. Que seja instigante e inspiradora.

Bem-vindos à Bienal de Curitiba.

Luciana Casagrande Pereira
Presidente da Bienal

I finally thank the Biennial's audience that is here for the final result, to try and understand, to seek something beyond. And the key contribution of the press, not only for recording, but for the wide dissemination of the Biennial's activities.

I do hope this will be an experience of awe, questioning and, above all, learning. May the Biennial bring a new vision of the spaces and reality we know so well. May it be instigating and inspiring. Welcome to Curitiba Biennial.

Luciana Casagrande Pereira
biennial president

O Serviço Social da Indústria do Paraná – Sesi/PR compreende que a arte e a cultura são essenciais para gerar transformação social, ao mesmo tempo que contribuem para a melhoria da qualidade de vida do trabalhador da indústria, seus familiares e comunidade em geral.

Assim, o Sesi Cultura promove intensa programação que busca difundir as artes em todas as suas formas, oferecendo uma programação cultural diversificada e acessível a todos, por meio de seus espaços culturais presentes em Curitiba e na região metropolitana: Centro Cultural Sesi Heitor Stockler de França, Centro Cultural Sistema Fiep, Teatro Sesi Portão e Teatro Sesi São José dos Pinhais. Essa programação também é disponibilizada nos Teatros Sesi de Londrina, Pato Branco e Arapongas.

Neste ano, no âmbito das Artes Visuais, novamente o Sesi Cultura participa da Bienal Internacional de Curitiba. Para esta edição, a “Luz” foi

escolhida como “tema, conteúdo e forma” das exposições. O Centro Cultural Sistema Fiep recebe o artista chileno Iván Navarro, que ocupa nosso espaço com esculturas e objetos construídos com luzes de neon e lâmpadas fluorescentes, obras que além da potência visual trazem também críticas sociais e políticas, temas frequentemente explorados pelo artista.

O Sesi Cultura convida a todos para visitar e prestigiar essa exposição e toda a programação da Bienal Internacional de Curitiba.

Sesi Cultura

Social Services for Paraná Industry – Sesi/PR understands that the arts and culture are essential for transforming society and also help to improve the quality of life of industrial workers, their families and the wider community.

Sesi Cultura thus runs an intensive program that seeks to promote the arts in all their forms, providing a diverse range of cultural events accessible to all, in its cultural centers in Curitiba and the metropolitan region: the Sesi Heitor Stockler de França Cultural Center, the Fiep System Cultural Center, the Sesi Portão Theater and the Sesi São José dos Pinhais Theater. The program also travels to the Sesi Theaters in Londrina, Pato Branco and Arapongas.

In the field of the visual arts, Sesi Cultura is again this year participating in the the Curitiba International Biennial. This edition has chosen “Light” for the “theme, content and form” of its exhibitions. The Fiep System Cultural Center

hosts an exhibition by the Mexican artist Rafael Lozano-Hemmer, who, guided by the theme of this edition, uses technology to transform the space into a arena pulsing with energy and art. Sesi Cultura invites all-comers to enjoy this exhibition and the program of the Curitiba International Biennial.

Sesi Cultura

UEG ARAUCÁRIA

A UEG, Usina Elétrica a Gás de Araucária, acredita que fornecer energia é investir na capacidade humana de transformar. Por isso, provê energia para o país com recursos ambientalmente eficientes, seguros e capazes de beneficiar tanto o presente quanto o futuro.

Com orgulho de ser 100% nacional, a UEG também apoia e investe em ações que contribuem para o desenvolvimento cultural do país. A empresa acredita que facilitando o acesso à cultura, contribui para que as pessoas ampliem suas capacidades de percepção e discernimento, tornando-as socialmente mais conscientes e responsáveis. Para a UEG, a cultura também é energia. Uma energia que se transforma na luz do conhecimento.

Patrocinar a Bienal Internacional de Curitiba 2015, que acontece sob o tema Luz do Mundo, é materializar em ações o compromisso social da empresa neste sentido, tornando a arte

mais acessível para diversos públicos, em diferentes espaços da cidade. É também uma forma de viabilizar a produção artística no país. Ser corresponsável pelo acontecimento da Bienal Internacional de Curitiba é uma das formas de emanar a luz da cultura sobre a população.

UEG, Araucária Gas and Electrical Power, believes that providing energy means investing in the human capacity to transform. It thus supplies energy to the country with environmentally efficient and safe resources that are beneficial in both the present and the future. Proud to be 100% national, UEG also supports and invests in actions that promote the cultural development of the country. The company believes that easing access to culture helps people to develop their senses of perception and good taste and become more responsible and socially aware. UEG believes that culture is also a form of energy. An energy that is transformed into the light of knowledge.

Our sponsorship of the 2015 Curitiba International Biennial, whose theme is the World Light, takes the form of the social actions in this field, making art accessible to a diverse audience, in different parts of the city. This

is also a way of facilitating the production of art in the country.

Being co-responsible for the Curitiba International Biennial is one way of bringing the light of culture to the population.



Uma das características mais marcantes da Bienal de Curitiba é a de disseminar a arte por diferentes espaços. Espalhando cultura por toda a cidade, a Bienal cumpre com o que buscamos nas nossas ações de patrocínio, que é democratizar o acesso público às obras, nas mais variadas linguagens. Nós da Petrobras prezamos pelo caráter multiplicador de iniciativas como essa. Ao propor também atividades formativas e de discussão, além de oferecer espaço para que os artistas apresentem sua obra, a Bienal garante a continuidade da produção artística e o debate em torno da cultura. A integração com o público é ainda mais valorizada pelo formato descentralizado, fazendo que com as obras tornem-se parte da cidade, presentes no dia-a-dia do curitibano e de quem visite a capital paranaense, tão ligada à cultura contemporânea. Sempre considerando o mérito dos projetos patrocinados, o Programa Petrobras Cultural busca estimular a afirmação da identidade brasileira e

a ampliação das oportunidades de criação, circulação e fruição dos bens culturais. Buscamos estimular a cadeia produtiva e levar a arte ao público de todas as regiões do Brasil. Com o objetivo de contemplar a maior diversidade possível, sob todos os aspectos, patrocinamos diferentes segmentos artísticos de várias manifestações.

One of the most striking features of the Curitiba Biennial is that it displays art in different spaces. Spreading culture throughout the city, the Biennial accomplishes what we set out to achieve with our sponsorship, by democratizing public access to artworks in various media. At Petrobras we prize the multiplier effect of such initiatives. By providing educational activities and discussions, in addition to spaces for artists to present their work, the Biennial ensures continuing artistic production and debate on the subject of the arts. The involvement of the general public is further encouraged by the decentralized format, which makes the works part of the city, present in the everyday life of the people who live in and visit the city of Curitiba, capital of the State of Paraná, with its vibrant contemporary culture.

Ever aware of the merits of the projects sponsored, Petrobras's Cultural Program aims to encourage the affirmation of a Brazilian identity and to broaden opportunities for the creation, circulation and enjoyment of cultural assets. We seek to stimulate the chain of production and bring art to people in all regions of Brazil. We sponsor various different sectors of the art world with a view to covering the widest possible diversity.

A MELHOR EMPRESA DE SANEAMENTO DO BRASIL

A Companhia de Saneamento do Paraná – Sanepar é reconhecidamente a melhor empresa de saneamento do Brasil. É referência no setor por aliar eficiência operacional e resultados econômicos a uma sólida política socioambiental.

A Sanepar foi a primeira companhia de saneamento latino-americana a ter o certificado de qualidade ISO 9002 e de qualidade ambiental ISO 14001. É a campeã do setor Água e Saneamento no ranking 2015 do Valor 1000, que elenca as 1.000 empresas melhores colocadas em 25 setores da economia brasileira. Foi eleita também como a Empresa de Saneamento do Ano, na categoria Companhia Estadual, pela 13ª edição do prêmio da revista Saneamento Ambiental, que é especializada na cobertura das áreas de controle ambiental em indústrias e no saneamento básico.

No Ranking do Saneamento 2015 divulgado pelo Instituto Trata Brasil, entre as 100 maiores cidades do país, dos 5 primeiros colocados, 3 são municípios operados pela Sanepar. Outros 4 municípios com serviços prestados pela Companhia também ocupam posições de destaque no ranking.

A Sanepar está presente direta e diariamente na vida de 10,8 milhões de pessoas, levando água tratada a 100% da área urbana dos 346 municípios que atende, sendo 345 no Paraná e um em Santa Catarina. A cobertura com rede de esgoto atende 66% da área urbana dessas localidades.

Para se tornar essa empresa comprometida com a excelência, a Sanepar trabalha continuamente em busca da qualidade. Para isso, lança mão de investimentos em pesquisa, estrutura e tecnologia, bem como na preservação do meio ambiente e na sustentabilidade. A educação e a cultura também fazem parte do cotidiano da empresa. A valorização do aperfeiçoamento do quadro funcional e ações de educação ambiental estão na rotina da Companhia. A Sanepar também investe em ações institucionais de preservação do patrimônio histórico e cultural do saneamento no Paraná. Possui um rico acervo, disposto em museus e espaços de memória em várias cidades do Estado. Também busca apoiar e patrocinar projetos de incentivo à cultura, destinando recursos para iniciativas culturais, sociais, esportivas e artísticas.

THE BEST SANITATION COMPANY IN BRAZIL

The Paraná Sanitation Company – Sanepar is recognized as the best sanitation company in Brazil. It has set a benchmark in the sector in terms of combining operational efficiency and bottom-line results with solid environmental and social policies. Sanepar was the first Latin American sanitation company to be awarded the ISO 9002 quality certificate and the ISO 14001 certificate of environmental quality. It topped Valor 1000's 2015 list ranking the 1,000 best Brazilian companies in 25 sectors, in the Water and Sanitation sector. It was also elected best Sanitation Company of the Year in the 13th edition of the prize awarded by Environmental Sanitation magazine, which specializes in coverage of environmental control in industry and basic sanitation.

In the 2015 Sanitation Ranking published by the Trata Brasil Institute, three of the five highest ranking major cities are municipalities served by Sanepar. Four other municipalities with services provided by the Company also rank highly. Sanepar is a daily direct presence in the lives of

10.8 million individuals, bringing treated water to 100% of the urban parts of the 346 municipalities it serves, 345 in the State of Paraná and one in Santa Catarina. The sewerage network covers 66% of urban areas in these localities.

To ensure its commitment to excellence, Sanepar strives continuously to improve quality, investing in research, infrastructure and technology, as well as environmental preservation and sustainability. Education and culture are also part of the everyday life of the company and it sets a high value on regular staff training and environmental education. Sanepar also invests in institutional actions to preserve the historical and cultural heritage of sanitation in Paraná. It owns a large collection, which is held in museums and archives in various cities across the State. The Company also strives to support and sponsor projects promoting the arts, earmarking resources for cultural, social, sporting and artistic initiatives.

Há 54 anos surgia o Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul (BRDE) com a missão de promover o crescimento econômico e social nos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. O banco trabalha firme para financiar a longo prazo, e com atendimento diferenciado, projetos estruturais de diversos setores, passando pelo agronegócio, indústrias, empresas, cooperativas, produtores rurais, comércio e serviços.

Com o passar do tempo, o BRDE se agigantou, se capitalizou e ampliou suas atividades. Hoje, é também o banco da inovação e dos investimentos em energias renováveis. Ao longo de todos esses anos, a missão de impulsionar o desenvolvimento incluiu uma tarefa especial, a de cuidar também do bem-estar das pessoas. É assim mesmo que o BRDE trabalha: por ser o banco de quem produz, investe na geração de emprego, renda e riquezas no

campo e nas cidades, mudando para melhor a vida das pessoas.

Nessa composição, tem lugar ainda o acesso à cultura, mais um jeito de se mudar realidades, difundir talentos e preservar o passado. O banco abriu espaços culturais em suas agências para divulgar todas as formas de arte. Em Curitiba, o Espaço Cultural BRDE, funciona no histórico Palacete dos Leões, onde há 10 anos memória e modernidade se encontram. É o espaço da poesia, da música, das artes plásticas, da literatura, da fotografia, ou seja, de quem produz cultura. Neste ano, para nosso orgulho, o espaço receberá mais uma vez a Bienal Internacional de Curitiba.

O BRDE dá boas-vindas aos participantes da Bienal Internacional de Curitiba 2015 e deseja que o encanto e a beleza das artes ocupem todos os espaços da mostra.

The Regional Development Bank of the Far South (BRDE) was created 54 years ago with the mission of promoting economic and social growth in the States of Paraná, Santa Catarina and Rio Grande do Sul. The bank works hard to provide long-term funding and high-quality services for structural projects in various sectors, including agribusiness, industry, business, cooperatives, smaller-scale farmers, commerce, and service providers.

Over time, the BRDE has grown enormously and has capitalized on this to expand its operations. It is currently a bank that specializes in innovation and investment in renewable energy. Throughout its history, the mission of driving development has included the special task of also caring for the well-being of people. This is how the BRDE works as a bank for those who produce, invest in creating jobs, income and wealth in town and countryside alike, as a way of improving people's lives.

There is also a place for providing access to culture, which is another way of changing lives, fostering talent and preserving the past. The bank has opened up cultural spaces in its branches to all forms of art. In Curitiba, the BRDE Cultural Center is situated in the historical Palacete dos Leões, bringing modernity and heritage together for the past ten years. It is a space for poetry, music, literature, photography and the plastic arts, for anyone who produces culture. This year we are once again proud to host the Curitiba International Biennial.

The BRDE extends a warm welcome to those participating in the 2015 Curitiba International Biennial and filling the exhibition spaces with the enchanting beauty of their art.



ARTE SUECA PARA UMA BIENAL DO NOSSO TEMPO

Amplamente celebrados em seus países, os artistas escandinavos eram até recentemente ilustres desconhecidos na cena contemporânea europeia e mundial. Mas sobretudo nas duas últimas décadas, talentosos representantes da arte produzida nesta região passaram a ser requisitados para exposições organizadas em museus, galerias e feiras de arte de repercussão internacional, projetando o artista do chamado norte europeu fora de seu território.

Neste contexto – e atenta às novas linguagens e expressão da arte em todo o mundo, particularmente às produzidas na Suécia – a Scania tem o prazer de proporcionar ao público o contato com as obras de um destes novos e talentosos artistas: o escultor, pintor e videoartista Lars Nilsson, que traz em sua íntegra a Curitiba a mostra *Ghosts*, apresentada pela primeira vez no final de 2014 em Estocolmo e inédita fora de seu país.

SWEDISH ART FOR A BIENNIAL OF OUR TIME

Widely celebrated in their countries, the Scandinavian artists were until recently illustrious unknown in contemporary European and world scene. But especially in the last two decades, talented representatives of the art produced in this region began to be requested for exhibitions organized in museums, galleries and international repercussions of art fairs, putting the artists from Northern Europe under the spotlight outside of their turf.

In this context – and attentive to new languages and artistic expression around the world, particularly those produced in Sweden – Scania is pleased to provide the public with contact with the works of one of these talented new artists: sculptor, painter and video artist Lars Nilsson, who brings to Curitiba the complete exhibition *Ghosts*, first introduced in late 2014 in Stockholm and unprecedented outside of Sweden.

Shadows, a recurrent theme for Nordic art, is represented here as a counterpoint to the *Light*, the center of this Biennial – event that gains greater

As *Sombras*, tema caro à arte nórdica, aqui é representado como contraponto à *Luz*, centro desta Bienal que a cada edição ganha maior repercussão. A tradição da Suécia nesse campo vem de longe, portanto não tratamos aqui de um episódio passageiro, mas sim de uma inspirada projeção de uma cultura sensível à reflexão da alma.

A Scania, cuja primeira unidade de produção fora da Suécia foi instalada no Brasil há mais de 50 anos, orgulha-se de ter uma história consolidada na região, onde acompanhou o crescimento de vários países e cidades na América Latina. Não por acaso, tem o privilégio de patrocinar, com o apoio da Lei Federal de Incentivo à Cultura, uma mostra que presenteia o público com um vigoroso trabalho de um artista sueco que pela primeira vez é visto deste lado do mundo.

À Bienal Internacional de Curitiba, a seu curador e ao público a quem oferecemos esta mostra, nosso agradecimento.

impact at each edition. The tradition of Sweden in this field comes from far away, so it is safe to say that this is not a temporary episode, but an inspired projection of a culture that is sensitive to the reflection of the soul.

Scania, whose first production unit outside Sweden was installed in Brazil more than 50 years ago, is proud to have an established history in the region, where it has accompanied the growth of various countries and cities in Latin America. Not coincidentally, it has the privilege of sponsoring, with the support of the Federal Law for the Encouragement of Culture, a show that presents the audience with a vigorous work of a Swedish artist who is first seen around this side of the world.

To the International Biennial of Curitiba, its curator and the audience to whom we offer this show, our sincere thanks.

Per-Olov Svedlund
President and CEO
Scania Latin America Ltda.



SCANIA

Para o BNDES – o Banco Nacional do Desenvolvimento, a cultura, além de ser o conjunto de expressões de um povo, representa um ativo que pode ser empregado em favor do desenvolvimento nacional e do bem-estar da sociedade. O BNDES tem como missão promover o desenvolvimento sustentável e competitivo da economia brasileira, com geração de emprego e redução das desigualdades sociais e regionais. A economia da cultura, com seu vasto potencial de criação e distribuição de riqueza, é um setor estratégico para a empresa na realização desses objetivos.

Com base nesta visão, o BNDES fomenta o setor cultural através de um diversificado conjunto de instrumentos de apoio financeiro – incluindo recursos não reembolsáveis, financiamentos e capital de risco – que viabilizam projetos nos segmentos de restauro, produção audiovisual, editorial e de espetáculos ao vivo.

For the Brazilian Development Bank (BNDES), culture not only represents the expression of a given society, but it is also an activity that can improve national development and the well-being of society.

The BNDES' mission is to foster sustainable development and to make the Brazilian economy more competitive, by generating jobs as well as reducing social and regional inequalities. The culture economy, with its vast potential to create and distribute income, is a strategic sector for the Bank in achieving these goals. Based on this, the BNDES help provides backing to the cultural sector through a wealth of financial support instruments – including non-reimbursable resources, financing and risk capital – that make projects feasible in specific segments, such as art restoration, audiovisual production, publishing and live performances. Besides this, the Bank sponsors film, music and literature festivals, as well as publishing

Além disso, patrocina festivais de cinema, música e literatura, edição de livros, exposições e outros projetos voltados para a difusão e descentralização da oferta de bens culturais.

Em sua sede, no Rio de Janeiro, o Banco oferece, ainda, uma programação gratuita de espetáculos de música brasileira e exposições de artes visuais.

É neste contexto que o BNDES patrocina, mais uma vez, a Bienal Internacional de Curitiba, um dos maiores eventos de arte contemporânea da América Latina. Além de reunir obras de artistas do mundo inteiro, a Bienal contribui para a democratização do acesso à arte e à cultura, promovendo exposições em espaços públicos e um amplo programa educativo. O apoio do BNDES ao projeto é, portanto, mais uma iniciativa que combina cultura com desenvolvimento.

books, running expositions and other projects, aimed at disseminating and decentralizing the distribution of cultural assets.

At its headquarters, in Rio de Janeiro, the Bank also plays host to a varied and free-of-charge program of live Brazilian music and visual arts exhibitions.

It is within this context that the BNDES once again sponsors the International Biennale in Curitiba, which is one of the largest contemporary art events in Latin America. In addition to bringing together artists from the entire world, the Biennale helps democratize access to art and culture, promoting exposés in public places as well as a broad educational program. The BNDES' support for the project is, therefore, another initiative to blend culture and development.

SUMÁRIO

28

MOSTRA
Exhibition

30

LUZ DO MUNDO
World Light

40

MUSEU OSCAR NIEMEYER
Oscar Niemeyer Museum

42

ARTISTA HOMENAGEADO
Honored Artist

- 46 Entrevista com Julio Le Parc
- 64 Julio Le Parc
- 84 Yumi Kori
- 90 Regina Silveira
- 96 Shirin Neshat
- 100 Eliane Prolik
- 106 Dan Flavin
- 110 Doug Wheeler
- 114 Jeongmoon Choi
- 120 Helga Griffiths
- 126 Carlo Bernardini
- 132 Lars Nilsson
- 138 A cena da luz

142

NA CIDADE
All Around Town

- 143 Regina Silveira
- 154 **PATIO BATEL**
- 154 Regina Silveira
- 156 **ESPAÇO CULTURAL BRDE**
- 157 Anthony McCall
- 164 **MUSEU DA UFPR - MUSA**
- 165 Davide Boriani
- 170 Odiros Mlászho
- 174 Carlo Bernardini
- 176 **EDIFÍCIO SCHIEBLER**
- 177 Rubens Mano
- 180 **CATEDRAL METROPOLITANA DE CURITIBA**
- 181 Bill Viola

186
187

CENTRO CULTURAL SISTEMA FIEP
Iván Navarro

196

PERFORMANCES

198

Lidia Ueda

202

Polyanna Morgana

206

Ana Luisa Santos

210

Alison Crocetta

214

Márcio Carvalho

218

Gim Gwang Cheol

222

Arti Grabowski

226

Ayrson Heráclito

230

MUSEU MUNICIPAL DE ARTE

231

Que luz é essa?

242

Agostino Masucci

243

Ciro Ferri

244

Mauro Restiffe

246

Caio Reisewitz

248

Iuri Sarmento

250

Adriana Varejão

252

Djanira da Silva

253

Samico

256

Mestre Didi

258

Pierre Verger

260

Carybê

262

Rubem Valentim

264

Mario Cravo Neto

268

Ayrson Heráclito

270

Marcelo Buainain

274

Christian Cravo

278

Orlando Azevedo

282

Pablo Lobato

284

Theodoro de Bonna

286

Vilma Slomp

288

Lina Faria

294

Tunga

300

Hilma Af Klint

302

Walter Smetak

304

Bené Fonteles

306

Artur Bispo do Rosário

308

Xui Solar

314

Stephan Doitschinoff

316

Ricardo Carioba

323

O Grivo

324

Carlito Carvalhosa

330

Antoni Miralda

334

Octavio Camargo

336

Cleverson Oliveira

338 Sara Bonfim e Rafael Bertelli

340 **PRÊMIO JOVENS CURADORES**

344 Tom + Amor

346 **DE BICICLETA NA BIENAL**

352 **EDUCATIVO**

358 **CIRCUITOS**
Circuits

360 **CIRCUITO DE MUSEUS**

360 **MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA**

361 Luz versus luz

366 Paulo Leminski

368 Alejandra Mastro

369 André Azevedo

370 Carina Wiedle

371 Carlos Huffman

372 Claudio Álvarez

373 Constance Pinheiro

374 Daniel Mallorquín

375 Eduardo Aguiar

376 Francis Naranjo

377 Gonçalo Ivo

378 Joaquín Sánchez

379 Jorge González Lohse

380 Liliana Zapata

381 Manuel Chavajay

382 Marcelo Moscheta

383 Matilde Marín

384 Ramón Esono Ebalé

385 Vílma Slomp

386 Alfi Vivern

387 Guita Soifer

388 José Antonio de Lima

389 Rogério Ghomes

390 **ENTRE O PINCEL E A PENA**

391 Ida H. de Campos

392 **OBJETO DIRETO**

393 Luiz Carlos Brugnara

394 Alexandre Nóbrega

395 Paulo Cheida Sans

396 Alex Flemming

397 Camille Kachani

398 Claudio Alvarez

399 Paulo Bruscky

400 João Goldberg

401 Luciano Zanette

402 Marcelo Scalzo

403 Marta Penner

404 Renate Oertel

405 Zimmermann

406 Raquel Garbelotti

407 Renato Pedroso

408 Eliane Prolik

409 Cláudio Fonseca

410 Camille Kachani

411 Carlos Scliar

412 **MUSEU PARANAENSE**

413 O Papagaio de Humboldt

417 Adriana Barreto

418 Ellen Slegers

419 Erika Meza

420 Fabiano Kueva

421 Gustavo Tabares

422 José Huamán Turpo

423 Muu Blanco

424 Orgun Wagua

425 Paulo Nazareth

426 Priscilla Monge

427 Raner Krause

428 Raúl Quintanilla Armijo

429 Sandra Monterroso

430 Sofia Medici

431 Sonia Falcone

432 **MUSEU ALFREDO ANDERSEN**

433 metafísica da luz

434 karla solano

436 shay frisch

438 **SOLAR DO BARÃO**

439 Gaia Ciência

443 Romy Pocztaruk

444 **MUSEU DA FOTOGRAFIA**

445 Nicole Lima

446 Jules Spinatsch

448 Núcleo de Fotografia da APAP

449 Sandra Carrillo

- 450 Aurélio Peluso
- 451 Luiz Guilherme Todeschi
- 452 Luiz Gustavo Vidal
- 453 Christian Schünhofen
- 454 Daniel Rebelo
- 455 Ian Lara
- 456 Matheus Bertrand Struck
- 457 Lucia Biscaia
- 458 Vanessa Múrio
- 459 Francisco Santos, Regina Oleski e Maurício Vieira

460 MUSEU DA GRAVURA

- 461 Juliana Kudlinski
- 462 Mostra do Núcleo de Artes Visuais
- 463 Alexandre Lutert e Elaine Stankiwich
- 464 Eliana Borges
- 465 Jéssica Luz e Luiz Larocca
- 466 Pierre Lapalu
- 467 Polyanna Morgana e Talita Esquivel
- 468 Tamiris Spinelli e Tiago Rubini
- 469 Fran Ferreira e Maíra Dietriche
- 470 Andréia Las
- 471 Sílvio de Bettio
- 472 Henrique Martins

474 MUSEU GUIDO STRAUBE

- 475 Luzeiros da vida
- 476 Von Joseph
- 478 Coletivo Duas Marias

480 MUSEU GUIDO VIARO

- 481 Guilherme Klock
- 484 Rony Bellinho

486 MUSEU NACIONAL ESPÍRITA - MUNESPI

- 487 Re+Flectere
- 488 Mariana Canet

490 MUSEU DE ARTE SACRA - MASAC

- 491 Estações
- 492 Antonio Arney

494 CIRCUITO INTEGRADO

494 ESPAÇO EXPOSITIVO DA SEEC

- 494 Macaxeira
- 497 Luis Vera
- 498 Juliana Stein

- 499 Larry Schwarm
- 500 Javier Vanegas
- 501 Jennifer Ray
- 502 Luis Manuel Alcántara
- 503 Javier Medina Verdolini
- 504 Paulo Nazareth
- 505 Guillermo Strodek-Hart

506 APAP

- 507 Harold Vazquez
- 508 Maurício Vieira
- 509 Daniel Castellano

510 GALERIA INTERATIVIDADE - PATIO BATEL

- 510 Minette Vari
- 511 Charly Nijensohn
- 512 Michael Stevenson
- 513 Sheba Chhachhi

514 VOX GALLERY

- 515 Gabriel Castro

516 BICICLETARIA CULTURAL

518 CIRCUITO DE GALERIAS

- 518 Galeria Ybakatu
- 520 Simões de Assis Galeria de Arte
- 522 SIM Galeria
- 524 Zilda Fraletti Galeria de Arte
- 526 Galeria Solar do Rosário
- 528 Boiler Galeria
- 530 Farol Galeria de Arte
- 532 Galeria Teix
- 534 Riviso Galeria de Arte
- 536 Arq/Art Galeria

538 CIRCUITO DE ATELIÊS

- 538 Ateliê Eliane Prolik
- 540 Ateliê Guíta Soifer
- 542 Ateliê Leila Pugnaroni
- 544 Ateliê Vilma Slomp e Orlando Azevedo
- 546 Ateliê Juan Parada
- 548 Ateliê Willian Santos

- 550 CIRCUITO UNIVERSITÁRIO - CUBIC
- 554 MUSEOGRAFIA
- 556 FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA - FICBIC
- 558 NETGRAFIA DA BIENAL DE CURITIBA

562 BIENAL ABERTA

570 BIOGRAFIAS

MOSTRA EXHIBITION

- | | | | |
|----|--|----|------------------------------------|
| 1 | MUSEU OSCAR NIEMEYER | 4 | EDIFÍCIO INACABADO |
| 2 | PALACETE DOS LEÕES — BRDE
PAVILHÃO ANTHONY MCCALL | 5 | CATEDRAL METROPOLITANA DE CURITIBA |
| 3 | MUSEU DE ARTE DA UFPR | 29 | PATTO BATEL |
| 30 | CENTRO CULTURAL SISTEMA FIEP | 41 | MUSEU MUNICIPAL DE ARTE |

OBRA VAGALUZ:

- | | | | | | |
|----|--------------------------|----|---|----|--------------------------------------|
| 6 | SEDE DA RPCTV | 14 | CENTRO CULTURAL PRAÇA DA ESPANHA | 22 | PARQUE TANGUÁ |
| 7 | MUSEU DA IMAGEM E DO SOM | 15 | PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA | 23 | EDIFÍCIO HISTÓRICO DA GAZETA DO PONO |
| 8 | CENTRO EUROPEU | 16 | CENTRO CULTURAL SEI HETTOR STOCKLER DE FRANÇA | 24 | PALÁCIO IGUAÇU |
| 9 | TEMPLO DA PAZ - UP | 17 | RUA SÃO FRANCISCO | 25 | SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA |
| 10 | MUSEU DA ENERGIA - COPEL | 18 | RODOFERROVIÁRIA | 26 | VOX BAR |
| 11 | SEDE DA SANEPAR | 19 | AEROPORTO AFONSO PENA | 27 | BIBLIOTECA PÚBLICA DO PARANÁ |
| 12 | PASSEIO PÚBLICO | 20 | MUSEU DA PUC-PR | 28 | LIVRARIA ARTEGILETRA |
| 13 | JARDIM BOTÂNICO | 21 | REITORIA DA UFPR | | |

PERFORMANCES:

- | | | | | | |
|----|-------------------------|----|-----------------------------|----|----------------------------|
| 31 | RUA XV DE NOVEMBRO | 36 | PRAÇA 10 DE DEZEMBRO | 38 | PARQUE TANGUÁ |
| 32 | PRAÇA RUI BARBOSA | 36 | PRAÇA JOSÉ BORGES DE MACEDO | 38 | PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA |
| 33 | PRAÇA N. SRA. DE SALETE | 37 | PRAÇA TIRADENTES | 40 | MUSEU OSCAR NIEMEYER |
| 34 | BOCA MALOTA | | | | |

CIRCUITOS

CIRCUITO DE MUSEUS:

- 42 MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA
- 43 MUSEU PARANAENSE
- 44 MUSEU ALFREDO ANDERSEN
- 45 SOLAR DO BARÃO
- 46 MUSEU DA FOTOGRAFIA
- 47 MUSEU DA GRAVURA
- 48 MUSEU GUIDO STRAUPE — CEP
- 49 MUMESPI
- 50 MUSEU GUIDO VIARO
- 51 MUSEU DE ARTE SACRA

CIRCUITO INTEGRADO:

- 62 SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
- 63 GALERIA DA APAP-PR
- 64 GALERIA DE INTERATIVIDADE PATTO BATEL

CIRCUITO INTEGRADO:

- 65 VOX GALERIA
- 66 GALERIA DO CENTRO EUROPEU
- 67 BICICLETARIA CULTURAL

CIRCUITO DE GALERIAS:

- 68 YBAKATU ESPAÇO DE ARTE
- 69 SIMÕES DE ASSIS GALERIA DE ARTE
- 70 SIM GALERIA
- 71 ZILDA FRALETTI GALERIA DE ARTE
- 72 BOILER GALERIA
- 73 SOLAR DO ROSÁRIO ARTE E CULTURA
- 74 FAROL GALERIA DE ARTE E AÇÃO
- 75 GALERIA TEIX
- 76 RIVISO GALERIA DE ARTE
- 77 ARO/ART GALERIA

CUBIC - CIRCUITO UNIVERSITÁRIO:

- 68 MEMORIAL DE CURITIBA
- 69 SESC PAÇO DA LIBERDADE
- 70 GALERIA DA EMBAP - UNESPAR
- 71 GALERIA DO DEARTES - UFPR

CIRCUITO DE ATELJÊS:

- 72 ELIANE PROLIK
- 73 LEILA PUGNALONI
- 74 VILMA SLIMP/OPLANDI AZEVEDO
- 75 GUILTA SOIFER
- 76 JUAN PARADA



LEGENDA

- 1 – 41 MOSTRA
- 42 – 62 CIRCUITO DE MUSEUS
- 63 – 88 CIRCUITO INTEGRADO
- 89 – 99 CIRCUITO DE GALERIAS
- 100 – 119 CIRCUITO UNIVERSITÁRIO
- 120 – 134 CIRCUITO DE ATELÊS
- 135 – 144 FESTIVAL DE CINEMA
- 145 – 154 PALESTRAS E MESAS REDONDAS
- 155 – 164 BIENAL ABERTA

BIENAL ABERTA

- 87. CAIXA CULTURAL
- 88. ESPAÇO CULTURAL DO TCEPR
- 89. CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA
- 90. ESPAÇO IMAP CULTURAL
- 91. CARMESIM ESPAÇO DE ARTE E DESIGN
- 92. BIBLIOTECA DE CURITIBA
- 93. SESC DA ESQUINA
- 94. SESC ÁGUA VERDE
- 95. SESC CENTRO
- 96. CASA ROMÁRIO MARTINS
- 97. ATELIER SOMA
- 98. CENTRO ÁSIA – TOMODACHI
- 99. VILLA HAUER CULTURAL
- 100. AIREZ GALERIA
- 101. GALERIA PONTO DE FUGA / GALERIA SEM LICENÇA
- 102. GALERIA SUBSOLO DE ARTE CONTEMPORÂNEA
- 103. WAKE UP COLAB
- 104. GALERIA 42
- 105. DAS NUVENS

- 106. ANA CAMARGO DESIGN ESCRITÓRIO E GALERIA DE ARTE
- 107. CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA
- 108. BISTRÖZINHO
- 109. DINA DOLDA BAR
- 110. VEBLEV
- 111. BROOKLYN COFFEE SHOP
- 112. MEZANINO DAS ARTES
- 113. RAUSE CAFÉ + VINHO
- 114. DIZZY
- 115. ALIANÇA FRANCESA
- 116. GOETHE INSTITUT
- 117. INSTITUTO CERVANTES
- 118. CENTRO JUVENIL DE ARTES PLÁSTICAS
- 119. LIVRARIA ARTE&LETRA
- 120. POETRIA LIVROS E ARTE
- 121. LIVRARIA CEREJEIRA
- 122. FNAC
- 123. LIVRARIA DA VILA – PÁTIO BATEL
- 124. LIVRARIA SOLAR DO ROSÁRIO

FESTIVAL DE CINEMA:

- 77. CINE GUARANI
- 78. AUDITÓRIO BRASÍLIO ITIBERÊ - MIS/PR
- 79. CINEMATECA DE CURITIBA
- 80. ESPAÇO ITAÚ DE CINEMA
- 81. PRAÇA DA ESPANHA
- 82. CENTRO CULTURAL SISTEMA FIEP
- 83. COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ
- 84. INSTITUTO DE EDUCAÇÃO DO PARANÁ

PALESTRAS E MESAS REDONDAS:

- 85. AUDITÓRIO POTY LAZZAROTTO - MON
- 86. AUDITÓRIO?

MOSTRA
EXHIBITION

LUZ DO MUNDO

WORLD LIGHT

A luz do mundo em Curitiba, a luz do mundo que vem de Curitiba: a edição de 2015 da Bienal Internacional de Curitiba tem por tema a arte da luz, a arte com a luz, a arte feita de luz e que tem na luz sua matéria, seu material e conteúdo.

A luz é a condição necessária para que exista a obra de arte em seus variados modos. Mas existe um território específico da arte contemporânea que se volta para a luz *em si mesma* como *condição suficiente* para sua manifestação sem recorrer a qualquer mediação de forma ou recurso conceitual e estilístico. Entre todos os modos da arte, a arte da luz é possivelmente aquela que mais livre se mostra da injunção da retórica e da cerebralidade. Na arte da luz está presente um silêncio de palavras e imagens dos mais apropriados à criação, ao redor de quem a contempla, das condições ideais para um contato direto com a pura experiência estética, aquela que vários artistas procuraram ao final do século 19 e início do seguinte sem de fato alcançar até o surgimento, primeiro, do abstracionismo e, depois, da arte da luz. A invenção da primeira lâmpada elétrica por Thomas Edison em 1879 abriu o caminho para um novo tipo de arte, possibilidade percebida e concretizada só bem mais tarde. Pintar com um raio de luz, o mais imaterial dos meios da arte, era implicitamente ou não, em diferentes formas e metáforas, o mais antigo sonho dos artistas. Livre de programas baseados na *representação do mundo*, a arte da luz podia dizer o que não era possível dizer, pronunciar o impronunciável. "Escrever me levou ao silêncio", disse Samuel Beckett expressando um significado apenas ligeiramente distante daquele de Wittgenstein segundo o qual "aquilo que não pode ser dito deve permanecer calado". É possível que seja

The world light in Curitiba, the world light that comes from Curitiba: the theme of the 2015 edition of the Curitiba International Biennial is the light art, art with light, art made of light or that has light as its subject matter, content or material.

Light is a necessary condition for the existence of art in its various modes. But there is a specific field of contemporary art that deals with light *in itself* as a *sufficient condition* for its manifestation without recourse to any mediation of form or conceptual or stylistic resource. Of all modes of art, the light art is possibly the one that is freest of the rhetorical and cerebral. In the light art there is a silence of words and images of a kind most conducive to creativity, around the viewer, ideal conditions for direct contact with pure aesthetic experience, as various artists were seeking in the late 19th and early 20th century, without in fact achieving first abstraction and then the light art. The invention of the first electric lamp by Thomas Edison in 1879 paved the way for a new kind of the art, a possibility that was recognized and made concrete only much later. Painting with a ray of light, the most immaterial of art media, was implicitly or not, in various forms and metaphors, the oldest dream of artists. Free of programs based on *representation of the world*, the light art could say that which it was not possible to say, pronounce the unpronounceable. "Writing led me to silence", Samuel Beckett said, expressing a notion not that far from that of Wittgenstein when he remarked that "that which we cannot speak of, we must pass over in silence". It may be necessary to remain silent in the face of that which cannot be said—but it is possible to show it. The visual arts are free of the curse of Samuel Beckett, if indeed he saw it as such. The light art does not, as a

necessário manter o silêncio diante daquilo que não pode ser dito — *mas é possível mostrá-lo*. As artes visuais estão livres da maldição de Beckett, *se de fato ele assim a sentiu*. A arte da luz não recorre, como regra, a palavras e imagens representacionais, mas quando o faz ela atribui ao que está sendo dito *e mostrado* uma dimensão mais densa e consistente que é mais *sentida* do que *compreendida*. Há modos da arte da luz que de fato recorrem a palavras e imagens: está bem que o façam, a arte não é um sistema fechado que só se manifesta de um modo e cujos componentes correspondem inteiramente a estruturas e funções previamente estabelecidas a exemplo do que ocorre com o semáforo de trânsito, cujas três cores *significam sempre a mesma coisa e na mesma estrita ordem*. Mesmo assim, esses modos com palavras e imagens que são variantes do modo básico da arte da luz operam mais de acordo com o quadro aqui traçado do que segundo as mais tradicionais linguagens da arte.

A arte da luz estabelece com seu observador uma conexão direta e imediata que contorna o recurso à argumentação e, assim, dispensa a interpretação. Não mais existem hoje tendên-

cias dominantes na arte, o que está muito bem; mesmo assim, e por isso mesmo, entre elas, continua a existir uma arte documental e argumentativa num momento em que esses dois tipos de narrativa da arte perderam a maior parte do forte significado que um dia tiveram. Essa ausência de sentido é hoje substituída, e isso não surpreende, por novas modalidades conceituais de imagens representacionais que *sugerem* um significado ao mesmo tempo em que deixam ao observador a responsabilidade pela interpretação possível. Em sua nudez semântica, em sua redução ao mínimo significativo, a arte da luz vai além disso — ou permanece aquém desse limiar. Todas as *questões* são removidas do cenário construído pela arte da luz, uma arte que majoritariamente não sente necessidade de *colocar uma questão*, arte ao mesmo tempo livre de esquemas lógicos e conceituais, apta a revelar-se como algo que refresca o sentido e literalmente *abre os olhos* do observador. Este tipo de arte não é de tipo histórico, psicológico, social ou filosófico no sentido tradicional, nem mesmo espiritual em sentido estrito: pode apresentar vestígios de alguma coisa disso, mas é acima de tudo fenomenológico, estando ligado à *experiên-*

rule, make use of words and representational images, but, when it does, it attributes to that which is being said *and shown* a denser more consistent dimension, which is more *felt* than *understood*. There are modes of the light art that do use words and images and it is good that they do so; art is not a closed system that only manifests itself in one way and whose components fully correspond to pre-established structures and functions, as occurs, for example, in the case of traffic lights, whose three colors *always signify the same thing in the same strict order*. Even so, these modes using words and images that are variants on the basic mode of the light of art operate more in the manner outlined here than in more traditional art media.

The light art establishes a direct and immediate connection with the viewer that gets round the need for argumentation and thus dispens-

es with interpretation. There are no dominant tendencies in today's art and this is all for the best: even so, and because of this, there continues to be a documentary and propositional form of art at a time when both these types of narrative in art have lost much of the strength of meaning they once possessed. This absence of meaning is now replaced, unsurprisingly, by new conceptual modes of representational images that *suggest* a meaning and leave the viewer responsible for its possible interpretation. In its semantic bareness and its whittling of meaning down to the bare minimum, the light art goes beyond this—or remains on this side of the threshold. All the *questions* are removed from the scene created by the light art, a form of art that usually does not feel the need to *raise a question*, art at once free of logical and conceptual schemata and apt to reveal itself as something that refreshes meaning and literally *opens the eyes*. This

cia real do observador diante dele ou por ele envolvido, observador que não mais é um espectador, porém componente vivo da **situação de arte** assim criada. Nessa perspectiva, este modo da arte é, ele também, essencialmente político. Narrativas curatoriais, numa exposição, começam por sugerir um *conceito* a seguir não necessariamente traduzido no conteúdo artístico de fato exibido, que portanto nem sempre oferece ao observador a oportunidade de experimentar um real significado e um real sentimento. Inversamente, e independentemente de qualquer requisito especializado prévio, habitualmente disponível apenas para os profissionais da arte, a arte da luz oferece-se a si mesma como *experiência direta*. A maior tragédia da situação artística é a quase sempre insuperável distância entre as perspectivas e expectativas do artista (do crítico também) e as do observador. Na arte da luz, essa distância tende a desaparecer ou a reduzir-se a sua menor dimensão possível. Nem por isso o *estranhamento*, qualidade própria de uma obra de arte que vale esse nome, deixa de ma-

kind of art is not historical, psychological, social or philosophical in the traditional sense, nor even spiritual in the strict sense: it can display vestiges of something of the sort, but is, above all, phenomenological, linked to the *real experience* of the observer who stands before or is surrounded by it, an observer who is no longer a spectator, but a living component of the **art situation** thus engendered. From this perspective, this mode of art also is essentially political. An exhibition's curatorial narratives begins by proposing a *concept* to be followed, whether or not it appears in the artistic content on view, which, thus, does not always offer the viewer the opportunity to experience a real meaning and a real feeling. Inversely, and irrespective of any specialized prerequisite, usually available only for art professionals, the light art offers itself up as *direct experience*. The most tragic aspect of the condition of the artist is the almost always insuperable distance between the perspectives and the expectations of artist, critic and viewer alike. In the light art, this distance tends to disappear

nifestar-se também na arte da luz, quer esteja ela na sala tradicional do museu ou em espaços públicos abertos. Estranhamento e fascínio, mesmo se de algum modo marcado pelo *unheimlichkeit*, essa *inquietante estranheza*: é o que define a arte da luz, combinação perfeita e incomum entre fins e meios.

O TÍTULO E SEUS ECOS

O título da edição de 2015 da Bienal Internacional de Curitiba foi extraído do romance epônimo do autor islandês Halldór Laxness, vencedor do Prêmio Nobel de Literatura de 1955. O título do romance, publicado em 1927, não é o único motivo para sua reprodução nesta versão da Bienal de Curitiba. Vivendo



JULIO LE PARC. CONTINUEL LUMIÈRE AU PLAFOND 1963/1996, PLACAS DE INOX. ATELIER LE PARC. 400 X 400 X 200 CM.

or to be reduced to the minimum. Even so, the *strangeness* that is the quality proper to any work of art worthy of the name is also found in the light art, be it in the traditional museum gallery or in open public spaces. Strangeness and fascination, even it is in some way marked

e escrevendo num ponto extremo do mundo, num literal fim de mundo, Halldór Laxness insistia em afirmar o poder da beleza, que ele localizava no centro da experiência poética seja qual for sua forma. E por esse motivo o título do romance e a memória de Halldór Laxness é aqui reivindicada. Esse escritor também venerava e pagava seu tributo à natureza, cuja "música inefável" ele podia escutar e na qual conseguia distinguir a "revelação sonora" de uma divindade que para ele não era puramente imaginária ou religiosa mas resultante do sentimento de todos os seres vivos em suas relações uns com os outros e com o mundo – um mundo que, ele escreveu, deveria guiar-se pela ideia da liberdade e da justiça social. Estas palavras não poderiam ser mais contemporâneas – como o são aquelas que apontaram para a divindade que se deveria reconhecer às relações humanas e às relações entre o ser humano e a arte, entre ele e a natureza. Neste ano de 2015 que a UNESCO declarou o Ano da Luz e que marca os setenta anos do lançamento da bomba atômica sobre

Hiroshima e Nagasaki, a proposta de Halldór não poderia ser mais oportuna.

A luz foi continuamente identificada com a beleza, existiu e existe uma *cultura da luz* como modo do belo e não é sem razão que o gênero humano vê beleza na luz, para além de sua natureza de meio tão indispensável à vida quanto a água e o ar. Está claro hoje que a luz vem de todos os cantos do mundo, não apenas de alguns deles privilegiados por escolhas ideológicas ou costumes geopolíticos, o que dá mais força à beleza nela existente. No entanto, a luz não é apenas positividade, e esta edição da Bienal de Curitiba, ciente de que luz e escuridão formam um par indissociável, irá lembrá-lo uma vez mais. A luz pede mais luz, tal como Goethe pode ter dito em suas últimas palavras – e é isso que a Bienal de Curitiba de 2015 quer sugerir uma vez mais: que a luz traga mais luz. O brilho excessivo da luz, porém, não ocultará seu lado sombrio.

by *Unheimlichkeit/uncanniness*, are what define the light art, a rare perfect coming together of ends and means.

THE TITLE AND ITS ECHOES

The title of the 2015 edition of the Curitiba International Biennial was taken from the novel of the same name by the Icelandic author Halldór Laxness, winner of the Nobel Prize for Literature in 1955. The title of the novel, published in 1927, is not the only reason for its use in this version of the Curitiba Biennial. Living and writing in a remote part of the world, literally at the end of the world, Halldór Laxness insisted on affirming the power of the beauty that he located at the core of poetic experience of any kind. It is for this reason that the work and memory of Halldór Laxness is evoked here. This writer also revered and paid tribute to nature, whose "ineffable music" he could hear and, in which he could discern the "sonorous revelation" of a divinity, which, for him,

was not purely imaginary or religious but the result of the feeling that all living beings have in their relations with one another and the world—a world that, he writes, should be guided by the idea of freedom and social justice. These words could not be more contemporary—as are those that point to a divinity who should be recognized in human relations and in relations between the human being and art, between human beings and nature. In this year of 2015, which UNESCO has declared the Year of Light and that marks the seventy-year anniversary of the dropping of the atomic bomb on Hiroshima e Nagasaki, Halldór's proposal could hardly be more germane.

Light has continuously been identified with beauty; there has been and still is a *culture of light* as a mode of beauty and it is no accident that the human species sees beauty in light, beyond the fact that light is as indispensable to life as water and air. It is clear today that light comes from all corners of the world, not only from those privileged by ideologi-

A LUZ DA ARTE E A "VITÓRIA SOBRE O SOL"

Há uma outra corda da cena da arte tocada por esta edição da Bienal de Curitiba – e ela tem a ver com o sonho, a ambição e a pretensão mais antigos, mais expressivos e mais soberbos dos artistas, pelo menos na forma que assumiram no início do século 20, um dos momentos mais férteis em inovação na história da arte. Em 1913 foi encenada no Luna Park de São Petersburgo, Rússia, uma ópera futurista intitulada *Vitória sobre o sol*. Com libreto de Aleksei Kruchonykh, prólogo do poeta Velimir Khlebnikov e cenários de Kasimir Malevich, essa ópera em dois atos escrita de acordo com os princípios da linguagem futurista "zaum" – em russo, literalmente "além da mente", também traduzida por "transrazão" e "além-senso" e que apostava na indeterminação do sentido – tinha por objetivo abolir o sol, retirá-lo de cena e deixar o mundo aberto para a luz artificial, a luz do homem e, em particular, para a luz que o artista pudesse criar. Com a retirada do sol, a escuridão total que se insta-

laria libertaria o artista, anotou Malevich, da opressão que o sol insistia em exercer sobre o artista ao lhe apontar aquilo que podia ou devia ser representado, pintado, esculpido. O sol põe o mundo em evidência – mas o mundo era pouco para o artista das primeiras décadas do século 20.

Esse episódio operístico ligava-se aos manifestos biopolíticos em voga antes e depois da revolução bolchevique de 1917, manifestos que, seguindo as propostas combinadas de Nikolai Fedorow, Alexander Bogdanov (amigo e companheiro ideológico de Lenin por um tempo) e do físico Konstantin Tsiolkowsky, talvez o primeiro a propor a colonização do espaço cósmico e a ocupar-se com a projeção de foguetes interplanetários, pregavam uma revolução que estivesse presente não só no campo das ideias como no dos corpos (que deveriam ser sempre jovens e nunca morrer), e não só na Terra como no Cosmo. Confrontado com a possibilidade de viajar pelo espaço negro, Malevich comentou que, quanto a ele, preferiria não descer em planeta algum uma vez saído

cal choices or geopolitical convention, giving greater power to the beauty existing in them. However, light is not only positivity and this edition of the Curitiba Biennial, aware that light and darkness form an indissociable pair, will remind us once again of this. Light demands more light, as Goethe is said to have done in his last words—and it is this that the 2015 Curitiba Biennial wants to suggest once again: that light brings more light. The excessive brightness of light, however, cannot obscure its somber side.

THE LIGHT OF ART AND THE "VICTORY OVER THE SUN"

There is another aspect of art that this edition of the Curitiba Biennial touches on –and this has to do with dreams, the oldest, most expressive and most over-reaching ambitions and pretensions of artists, at least in the form it took in the early 20th century, one of the most fertile periods for innovation in the history of art.

In 1913 a futurist opera entitled *Victory over the Sun* was staged in the Luna Park in Saint Petersburg, Russia. With a libretto by Aleksei Kruchonykh, a prologue by the poet Velimir Khlebnikov and stage design by Kasimir Malevich, this two-act opera written according to the principles of the futurist "zaum" language—which means in Russian literally "beyond the mind", and is also translated as "transreason" and "beyondsense" and relies on the indeterminacy of meaning—aimed to abolish the sun, remove it from the scene and leave the world open to artificial light, the light of man, and, in particular, the light that the artist can create. With the removal of the sun, the total darkness that falls frees the artist, Malevich remarks, from the oppression that the sun insists on exercising over the artist by pointing out what can or should be represented, painted, sculpted. The sun bears witness to the world—but the world is too little for the artist of the early 20th century.

This opera was connected to the biopolitical manifestos in vogue before and after the Bol-

da Terra mas, sim, ficar permanentemente viajando pelo espaço negro, *sem olhar para trás*. O cosmo, para Malevich, era o “não-branco”, não o preto como cor mas como ausência de cor e luz, e se abria para as possibilidades infinitas. Data desse momento a concepção de seu *Quadrado preto*, uma das mais radicais propostas estéticas, que deve ser apreciada contra o pano de fundo da ópera *Vitória sobre o sol* e das doutrinas biopolíticas do momento. Com o mundo coberto e redescoberto pelo manto negro (Malevich considerava a presença do sol uma ofensa à arte), o artista poderia propor a luz artificial perfeita, que é a luz da arte, e assim verdadeiramente criar, verdadeiramente inovar, verdadeiramente,

autenticamente revolucionar. Enquanto o sol brilhasse, o artista não seria de fato livre, autônomo: qualquer luz que o homem conseguisse criar, que o mundo conseguisse criar, por exemplo a luz elétrica, seria bem-vinda. Essa ópera, de modo aparentemente paradoxal para um evento artístico inspirado pelo futurismo e pelo comunismo, mas não tão paradoxalmente assim quando se pensa no profundo senso religioso russo, tinha a natureza de um *mistério*, tipo de drama medieval com o caráter de um arcano simbólico e mágico, cuja origem remonta à Grécia antiga, estruturado neste caso por uma linguagem poética radical. A mensagem e a intenção da *Vitória sobre o sol* só podem ser compreendidas contra o pano



VITÓRIA SOBRE O SOL, ENTREVISTA DE ALEXANDER KLUGE COM BORIS GROYS. EXTRAÍDO DO FILME "NOTÍCIAS DA ANTIGUIDADE IDEOLÓGICA – MARX, EISENSTEIN, O CAPITAL", 81 MINUTOS.

chevik revolution of 1917, manifestos that, following proposals drawn up by Nikolai Fedorow, Alexander Bogdanov (a friend and ideological bedfellow of Lenin for a while) and the physicist Konstantin Tsiolkowsky, perhaps the first to propose to colonize outer space and fill it with interplanetary rockets, preached a revolution present not only in the field of ideas but also in the body (which would be immortal and forever young) not only on Earth, but in

the Cosmos as a whole. Confronted with the possibility of travelling in darkest outer space, Malevich commented that, for his part, he would prefer not to land on any planet after leaving Earth, but to remain permanently travelling through the blackness of space, *without looking back*. The Cosmos, for Malevich, was the “non-white”, not the color black but the utter absence of color and light that opened up infinite possibilities. It was at this time that

de fundo de uma época que ainda comportava o fenômeno dos *manifestos* elaborados por artistas das mais diferentes linguagens que ainda acreditavam sinceramente, profundamente, filosoficamente, na possibilidade de, com sua vontade estética própria, transformar a arte tradicional e, com ela, transformar o mundo. Essa combinação pós-iluminista entre emoção e razão, arte e ciência, filosofia e política, encontrou condições de germinar na Rússia pré- e imediatamente pós-1917 pelo menos até o instante em que o pragmatismo da nova ideologia impusesse sua ordem ao cenário da arte e o sol em vigor voltasse a ser um só e a brilhar de modo dirigido, controlado, sobre a arte, não mais deixando espaço para as sombras. E tanto que no começo da década de 20 as vanguardas estavam oficialmente, quer dizer, por ordem instituída, extintas.

Hoje a arte da luz está cosmicamente afastada daqueles momentos e movimentos revolucionários e busca uma situação estética válida por si mesmo, aqui mesmo e agora

mesmo, sem mistérios, com os meios tecnológicos que libertaram a arte da necessidade de representação e lhe permitiram rejuvenescer a relação estética com os fenômenos luminosos como o são todos os objetos reunidos nesta Bienal. Um pouco daquela desmedida ambição suprematista pode, porém, continuar vibrando quietamente por trás da arte da luz de hoje, amparando-a como suporte razoavelmente utópico embora não mais a impulsionando. A vitória não precisa mais ser sobre o sol, basta a vitória da luz da arte.

A LUZ BRILHANTE, A LUZ TREMENDA

Não há luz sem sombra, a escuridão dá à luz seu sentido. Existe a luz e existem as trevas, física e metaforicamente. Narrativas de caráter religioso incluem a representação de um Lúcifer, o anjo da luz, literalmente o portador da luz, que na versão grega apresenta-se como *heosphoros* (em latim, Hesper-

he came up with his *Black Square*, one of the most radical aesthetic proposals, which should be appreciated against the backdrop of *Victory over the Sun* and the biopolitical doctrines of the age. With the world at once covered and rediscovered by a black mantle (Malevich considered the presence of the sun an offence to art), the artist could provide perfect artificial light, the light of art, and thus truly create, truly innovate, truly, authentically revolutionize. So long as the sun shone, the artist would not in fact be free and autonomous: any light man or the world managed to create, such as electric light for example, would be welcome. This opera, in an apparently paradoxical fashion for an artistic event inspired by futurism and communism, but not so paradoxical in the context of Russia's deep religious sense, took the form of a mystery, a type of medieval drama of an arcane symbolic and magical character, originating in Ancient Greece, structured in this case by a radical poetic language. The message and the aim of *Victory over the Sun* can

only be grasped against the backdrop of an age that still produced *manifestos* drawn up by artists in many different languages that still truly, deeply, philosophically believed in the possibility of their own aesthetic free will transforming traditional art and with it the world. This post-Enlightenment combination of emotion and reason, art and science, philosophy and politics found fertile ground in Russia before and immediately after 1917, at least until the point where the pragmatism of the new ideology imposed its order on the art world and the sun became one again, blazing out in a directed, controlled fashion over art, leaving no more room for shadows. To the extent that, in the early 1920s the avant-garde was officially, that is, by decree, declared extinct.

Nowadays, the light art is a world apart from those revolutionary moments and movements and seeks an aesthetic situation valid in itself, in the here and now, without mystery, with the technological media that have freed art from



SHIRON RESHAT

rus), aquele que traz o anoitecer, a sombra, a escuridão, a ausência de cor e de luz. Os paradoxos são claros e fortes: a estrela que traz a noite, a estrela vespertina, é a mais brilhante de todas elas, a luminosamente fulgurante Vênus. Luz brilhante e escuridão das

the need to represent and enabled a rejuvenation of the aesthetic relation with light phenomena such as all the objects presented in this Biennial. A little of that unbridled suprematist ambition may perhaps remain purring away quietly behind today's light art, serving as a reasonably utopian support but no longer driving it. The victory no longer needs to be over the sun, the victory of the light of art will suffice.

SHINING LIGHT, TREMENDOUS LIGHT

There is no light without shade; darkness gives light its meaning. There is light and there is darkness, physically and metaphorically. Narratives of a religious character include the representation of a Lucifer, the angel of light, literally the bearer of light, who, in the Greek version, appears as *heosphoros* (in Latin, *Hesperus*), he who brings on the night, the shadows, darkness, the absence of color and light. The paradoxes are powerful and clear: the star

trevas: uma convoca a outra. A luz brilhante, a luz que traz a vida, pode estar presente ela mesma, de modo direto, numa exposição. As trevas também poderiam estar aqui, numa sala às escuras por exemplo – de todo modo elas já se insinuam pelos lados e beiras de toda luz brilhante. De outra parte, a luz que deslumbra pode ser vista em si mesma, pode ser suportada pelo ser humano porque é por ele desejada e invocada – e assim é vista nesta exposição. A luz das trevas, a luz tremenda, a luz da morte, a luz do mal, a luz terrível, só pode ser, aqui, representada por uma mediação entre ela mesma, em sua condição de ocorrência real e histórica, e o observador: nesta exposição, ela é representada pelo filme, pelo vídeo que capturou sua presença mais dura e de algum modo a domesticou o suficiente para ser exibida em público. Em outras palavras, a luz terrível pode aqui ser representada apenas *indiretamente*, ela não pode estar aqui, fazer-se presente aqui em todo seu poder tenebroso: será essa a exceção à regra geral nesta

that ushers in the night, the evening star, is the brightest of all, the flaming light of Venus. Bright light and the darkness of shadow summon each other up. Bright light, the light that brings life, can itself be directly present in an exhibition. Darkness too can be here, in a darkened room for example—and in any case is always there around the edges of every bright light. On the other hand, light that fades can be seen in itself, can be supported by human beings, because it is desired and invoked by them—and this is how it is seen in this exhibition. The light of darkness, the flickering light, the light of death, the light of evil, the terrible light, can only be represented here by way of mediation between the light itself, as a real and historical occurrence, and the observer. In this exhibition, it is represented by film, by video that has captured its harder presence and somehow tamed it sufficiently to be exhibited in public. In other words, the terrible light can only be represented here *indirectly*, it cannot be here, make itself present here in all its dark power. This is the exception to the general rule

mostra que consiste em pôr a luz *ela mesma* diante do observador.

Não haverá, porém, um agrupamento dos modos da luz, do tipo "nesta sala a luz brilhante, nesta outra a luz tremenda": elas se distribuirão alternadamente ao longo da mostra, entre os espaços fechados e aqueles espalhados pela cidade. Um pouco como se distribuem pelo mundo e pela vida.

O QUE ESTÁ EM CENA

Esta exposição põe em cena, de um lado, expoentes do começo da arte da luz como Júlio Le Parc e Dan Flavin. Le Parc é um legítimo representante de um momento em que os artistas começam a deixar de lado a função representacional, figurativa da arte, e procuram definitivamente outros domínios físicos que não aqueles definidos tradicionalmente pela tela, pela tinta e outros materiais sólidos. Ainda há, porém, em Le Parc a noção clara de uma obra física delimitada por um

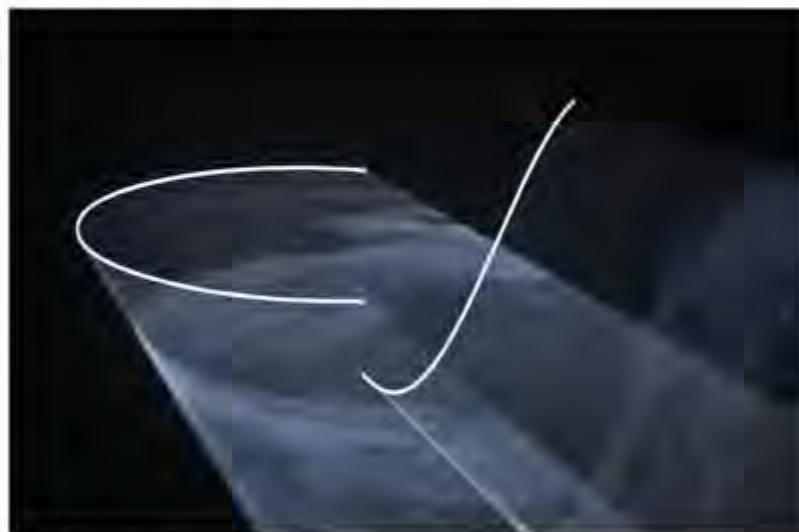
of this show that aims to place light *itself* before the observer,

There is, however, no separation of types of light, "bright light in one room, flickering light in another." They are arranged alternately throughout the show, in the closed spaces and those scattered across the city. Much as it is distributed in life and the world.

THE ISSUES

This exhibition presents, on the one hand, pioneers of the light art such as Júlio Le Parc and Dan Flavin. Le Parc is a legitimate representative of a time in which artists began to turn their backs on the representational, figurative function of art and seek out once and for all physical domains other than those traditionally defined by the canvas, paint and other solid materials. There is still, however, in Le Parc a clear notion of a physical work marked out by a support almost totally defined by the action

suporte que é em sua quase totalidade definido pela ação do artista. A seu lado, Dan Flavin, mesmo necessitando de um suporte físico para expressar sua proposta, na forma de um tubo de luz visível ao espectador, oferece um produto final sem contornos e limites precisos: colocado um tubo de luz contra uma parede, a obra de arte resultante se estende indefinidamente por todos os lados e acapara um território, físico e imaginário, com o qual a arte não ousara sonhar anteriormente. Sua obra é de imersão ali onde a de Le Parc é de contemplação. Na esteira de Dan Flavin vêm Jeongmoon Choi e Yumi Kori com suas proposições de um ambiente físico abrangente. Regina Silveira assinala um momento de inflexão nessa tendência ao propor uma reflexão sobre a validade da retomada da representação (da imagem) sem o abandono da vivência da experiência estética no presente, marca de Le Parc e Flavin.



ANTHONY MCGALL

on the artist. Dan Flavin, in turn, even though he needs a physical support to express his work, in the form of a tube of light visible to the viewer, produces a final product that has no contours or precise limits: placing a tube of light against a wall, the resulting art work extends indefinitely on all sides and stakes out a physical and imaginary territory, the like of which art had previously not even dared dream of. His work is one of immersion while Le Parc's is one of contemplation. In the wake of Dan Flavin came Jeongmoon Choi and Yumi

Cabe a Anthony McCall levar a proposta da arte da luz a seus limites extremos na contemporaneidade ao abolir o objeto da obra em si, para o qual se pode olhar e de onde se vê sair a intenção artística (uma peça de metal espelhada, um tubo de luz) com sua forma e conteúdo. Sua obra é apenas um feixe de luz vindo de um lugar oculto, desmaterializado, sem forma precisa e sem sugestão de conteúdo, que somente adquire alguma fisicalidade quando um corpo humano se interpõe à sua frente; de modo muito apropriado, denominou uma de suas exposições como a experiência de "cinco minutos de pura escultura".

A representação, a figuração, não está porém ausente: Lars Nilsson com sua obra "Fantasmas" ocupa-se de propor a ideia do que pode ser uma cena "realista" quando a luz é dela retirada: seres sem luz seriam como aqueles que Lars oferece em sua instalação figurativa (como se a escuridão estivesse neles embutida), assim como é figurativo o vídeo de Shirin

Neshat em que é captada a luz da destruição, a luz tão intensa que tudo aniquila e que só pode ser aqui exposta indiretamente por meio de um vídeo. Do poético ao político, o amplo leque da arte contemporânea é condensado nesta exposição.

TEIXEIRA COELHO

Kori with their wide-ranging physical environment. Regina Silveira marks a point of inflexion in this tendency to propose a reflection on the validity of turning back to representation (of the image) without abandoning lived aesthetic experience in the present, which is the trademark of Le Parc and Flavin. It fell to Anthony McCall to take the light art to its extremes in the contemporary world by abolishing the art object in itself that can be seen and that reveals the artist's intention (a piece of shiny metal, a tube of light) in its form and content. His work is just a beam of light coming from a hidden dematerialized place, with no precise shape and no suggestion of content, which only acquires some physicality, when a human body crosses its path. Appropriately enough, he called one of his exhibitions an experience of "five minutes of pure sculpture".

Representation and figuration are not however absent. Lars Nilsson's "Ghosts" proposes an idea of what a "realistic" scene might be when light is removed from it: beings without light

would resemble those that Nilsson presents in his figurative installation (as if the darkness were impregnated in them). Figuration also appears in Shirin Neshat's video, which captures the light of destruction, a light so intense that it annihilates everything and can only be shown indirectly in a video. From the poetic to the political, the full range of contemporary art is covered by this exhibition.

TEIXEIRA COELHO

MUSEU OSCAR NIEMEYER

OSCAR NIEMEYER MUSEUM

CURADORIA: TEIXEIRA COELHO





ARTISTA HOMENAGEADO

HONORED ARTIST

JULIO LE PARC



Julio Le Parc prefere chamar várias de suas obras mais recentes de « Alquimias ». É uma palavra apropriada. O resultado de uma operação alquímica bem sucedida transparece na *alteração do estado* de uma matéria: se uma dada matéria transformou-se em outra, a alquimia deu certo. Foi o que fez Julio Le Parc quando no começo dos anos 60, com outros artistas, alguns mais próximos e outros mais distanciados, num compartilhamento de sensibilidades estéticas próprias do momento e espalhadas geopoliticamente, alterou a matéria da arte. A fundação, por Le Parc e outros artistas, do GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visual, ativo em Paris entre 1960 e 1968, foi um marco forte do cenário artístico da época. A própria denominação de todo um amplo setor das artes foi maiormente alterada a partir daquele período do século 20: até então, as artes eram chamadas de « plásticas », designação genérica e imprecisa que incluía os vários modos da arte, a pintura tanto quanto a escultura, esta « mais plástica » do que aquela (se alguma propriedade havia no termo); depois dos anos 60, tornou-se regra cada vez mais difundida denominar de « visual » aquele mesmo grupo de artes. As artes eram definitivamente visuais, como propunha o GRAV de Le Parc, e envolviam muita coisa além do que até ali se admitia em arte; se o rótulo anterior era restrito, este era amplo demais (poderia incluir o cinema, de resto de fato não excluído),



Julio Le Parc prefers to call many of his latest pieces « Alchemies ». An appropriate word. The result of a successful alchemy operation is reached through the *alteration of the state* of matter: if a given matter was transformed into another, the alchemy was successful. This is what Julio Le Parc accomplished when, in the beginning of the 60s, with other artists, some closer and others more distant, by sharing aesthetic sensitivities specific to that period and spread geopolitically, he altered art's matter. The foundation of GRAV, Groupe de Recherche d'Art Visual, with other artists, a group that remained active from 1960 to 1968, was a landmark in the artistic scene of the time. The very denomination of an broad art segment was mostly altered as of that point in the 20th Century: until then, art was described as « plastic », a generic and imprecise term that included the several forms of art, paintings and sculpture, one being « more plastic » than the other (if any accuracy was to be given to the term) ; after the 60s, a more widespread rule was to apply the term « visual » to that same group of art. The arts were definitely visual, as Le Parc's GRAV proposed, and involved a lot more than what was recognized as art; if the previous label was restrictive, this one was too comprehensive (it could include cinema, not excluding the rest) however, it was still a better translation for what those artists wanted to do. In the beginning of the 20th century, an avant garde movement had risen against what was called art's *retinal obsession*, or excessive

porém mesmo assim traduzia melhor o que queriam fazer aqueles artistas. No início do século 20 um movimento de vanguarda havia se erguido contra o que chamou de *obsessão retínica* da arte, ou excessiva atenção dada ao órgão visual do ser humano em detrimento da função cognitiva interior, do conceito, da ideia – do conhecimento ordenado, estruturado, ou assim apresentado. A proposta de Marcel Duchamp, por exemplo, cabe nos limites daquela recusa do império do olho, um pouco paradoxalmente, por certo, uma vez que, como a arte a que se opunha, também a de Duchamp necessitava do olho para existir embora a ele não se limitasse; mas, entendeu-se que aquilo que se propunha era uma arte dirigida à cabeça, *Kunst in Kopf* como se denominou de início a arte conceitual na Alemanha. Júlio Le Parc fez o movimento contrário, ele e outros artistas de grupos que se formavam um pouco por toda parte naquele instante, como o Grupo Zero na Alemanha e o Grupo T na Itália. Literalmente, a arte foi posta outra vez a andar sobre seus pés, não mais sobre a cabeça. Com Júlio Le Parc a

arte voltava a ser visual, mas agora em sentido ampliado para envolver não apenas o olho do observador e, sim, o olho como extensão do corpo, um corpo que sente por meio do olho mesmo se a ele não se limita. A nova ideia de que um corpo estava envolvido na operação contemporânea da arte foi decisiva. O *corpo do artista* já entrara em cena com Yves Klein (neste caso, trata-se mais do corpo da modelo que Klein usava) e Jackson Pollock nas performances criativas em que havia se transformado o ato de fazer arte; o *corpo do espectador* seguia-o agora. O corpo do observador dentro de um corpo de espaço que se podia agora denominar de *ambiente*: a obra de arte não se limitava mais apenas a seu próprio território físico inicial restrito (aquele demarcado por uma moldura ou pela pequena área ocupada limitadamente pela obra), ela passava a incorporar uma fatia ampla do mundo do qual fazia parte e ao qual definia. O *cuco negro* requerido pela nova arte luminosa de Le Parc estabelecia uma ligação com outro instante contestador da história da arte, aquele sobre o qual Male-

attention given to the human visual organ in detriment to inner cognitive functions, the concept, the idea – the ordered, structured knowledge or as it was presented. Marcel Duchamp's proposal, for example, for example, falls within the limits of that refusal of the Eye Empire, somewhat paradoxically, of course, since, as the art that was opposed, Duchamp's art also needed the eye to exist although not limited to it; but, it was understood that what was being proposed was art directed at the head, *Kunst in Kopf* as the conceptual art was initially called in Germany. Julio Le Parc went in the opposite direction, as were other artists in groups being formed everywhere at the time, such as Germany's Group Zero and Italy's Group T. Literally, art was once again positioned to walk on its own feet, and not its head. With Julio Le Parc, art was once again visual, now with a broader meaning to involve not only the observer's eye but instead the eye as an extension of the body, a body that feels through the eyes even if not limited to them. The new idea that a body was involved in the contemporary art process was deci-

sive. The *artist's body* had already been part of the scene with Yves Klein (in this case, it was more related to the model's body used by Klein) and Jackson Pollock in his creative performances where the act of making art had been transformed; the *spectator's body* now followed it. The observer's body within a body of space, which could now be called *environment*: the work of art was no longer limited only to its own initial restricted physical territory (the one delimited by a framework or by a small area occupied specifically by the piece), it began to incorporate a large piece of the world it was part of and which it defined. The *black cube* required by Le Parc's new luminous art establishes a link to another refuting instant in art history, where Malevich made his mark. In the second decade of the 20th century, presenting the *artist as the true creator of light*, something that he himself only did in the traditional form of painting, Le Parc would be one of the most prominent artists to make the suprematist dream concrete: the artist-man makes his own light. A superb human challenging act out of reach for most.

vich deixou sua marca, na segunda década do século 20, ao apresentar o artista como o verdadeiro criador da luz, algo que ele mesmo só fez ao modo tradicional da pintura. Le Parc seria um dos artistas mais destacados a dar concretezude ao sonho suprematista: o homem-artista faz sua própria luz. Um soberbo ato humano de desafio fora do alcance da maioria.

E no caso de Le Parc, isso se fez por meio do *deslumbramento*, palavra que melhor expressa a reação humana diante de suas obras. Luz e movimento combinam-se para retirar o observador do estado tradicional de imobilidade diante de uma obra e transformá-lo no « espectador total » como o definiu Arnauld Pierre, aquele espectador que é instaurado pelo conjunto de suas faculdades perceptivas, ativas, e intelectuais. Com efeito, diante de uma obra de Le Parc o observador tem sua emoção convocada (percepção), é chamado a ativar-se diante dela tanto quanto ela se ativa a sua frente (ação), e a refletir sobre o que vê (o raciocínio). O deslumbramento predomina, é verdade, e, com ele, a emoção, primeiro modo de relacionamento do indivíduo

com o mundo. Os outros dois modos, o da atividade e o da flexibilidade, seguem-se.

A arte cinético-luminosa foi em seu momento, e continua a ser, um divisor de águas na cena estética que fez convergir para um mesmo ponto diversas conquistas tecnológicas (como a da imagem em movimento) e novas configurações teórico-conceituais sobre a ideia da arte. Uma arte feita de positivities e de recusa de um acúmulo cultural-político proveniente do século 19, como a de Le Parc, dialogava diretamente com o espírito dos anos 60 e reuniu um capital estético suficiente para impor-se já em seu próprio momento, do que foi prova o grande prêmio da Bienal de Veneza a ele atribuído em 1966. A arte de Le Parc só fez crescer desde então, abrindo para esse artista argentino um lugar definido na história. A homenagem que lhe faz a Bienal de Curitiba é movida pelo reconhecimento de uma obra que combinou as duas dimensões centrais da arte na contemporaneidade, a espiritualidade mais intensa com a exaltação da matéria da qual depende.

TEIXEIRA COELHO

In Le Parc's case, this was induced through *amazement*, a word that better expresses human reaction to his pieces. Light and movement combine to remove the observer from the traditional state of immobility when faced with a piece and transform him into « total spectator » as defined by Arnauld Pierre, the spectator based on the use of his joint perceptive, active and intellectual faculties. To this effect, when faced with a Le Parc piece, the observer has his emotions summoned (perception), called to action when faced with it to the extent the piece is active in front of him (action), and to reflect on what he sees (reason). Amazement certainly prevails, and with it, emotion, the first form of relationship between an individual and the world. The other two forms, action and reasoning, follow.

The kinetic-luminous art was at its time, and still is, a watershed for the aesthetics scene that converged several technological accomplishments into the same point (as is the case with the moving image) and new theoretical-conceptual settings about the idea of art. Art based on positivities and on the refusal

of a cultural-political accumulation deriving from the 19th century, as Le Parc's, spoke directly to the 60s spirit and united an aesthetic capital to impose itself in its own time, proof of which was the award he received at the Venice Biennial in 1966. Le Parc's art has only grown since then, granting the Argentine a permanent place in history. The Curitiba Biennial pays him a tribute that is fueled by the recognition of a work that combined both dimensions central to contemporary art, namely: a deeper spirituality and the exaltation of the matter on which it depends.

TEIXEIRA COELHO

ENTREVISTA DE HANS ULRICH OBRIST COM JULIO LE PARC

HANS ULRICH OBRIST AND JULIO LE PARC: AN INTERVIEW

HUO: O senhor preparou uma grande exposição no Palais de Tokyo, bem como um livro sobre o seu trabalho. O senhor já tinha trabalhado com livros de artistas antes?

JLP: Eu fiz um pequeno livro mas não sei se se trata realmente de um livro de artista... Uma historietta, vou mostrá-lo a você... É um livro para o qual eu fiz os desenhos e os textos.

E estes desenhos são quase animações...

Sim, em seguida meu filho Gabriel fez um filme. O texto retoma reflexões iniciadas há bastante tempo. Depois eu preparei uns slides que eu projetava nas exposições, e continuei a trabalhar desta forma em torno do texto, até que ele fosse editado.

HUO: You have prepared a major exhibition at the Palais de Tokyo, as well as a book about your work. Have you worked on artists' books before?

JLP: I made a small book but am not sure whether it's really an artist's book... It's a little story, I'll show it to you... It's a book to which I prepared the drawings and the texts.

And these drawings are almost animations...

Yes, and after that my son Gabriel made a film. The text resumes reflections made a long time ago. Then I prepared some slides that I used in the exhibitions, and I continued to work in this fashion around the text, until it was edited.

And this title, Storyette?

Because it's like a little story, although slightly satirical, not a true story.

A satirical story about society and the world of art?

Yes, about artists, their questions, the art market... They're reflections that I've been bringing along for a long time....

Is there an animation, a film made after this book?

Yes, we've made a video with my illustrations, characters and texts.

In fact, the origin of Storyette dates back to the 50s, when you were a student at the School of Fine Arts in Buenos Aires, and you actively participated in the student movement.. You say here:

E por que este título, *Historieta*?

Porque é como uma história, mas um pouco satírica, não uma história de verdade...

Uma história satírica sobre o mundo da arte e a sociedade?

Sim, sobre os artistas, suas interrogações, o mercado de arte... São reflexões que me acompanham desde muito tempo...

Existe uma animação, um filme feito a partir deste livro?

Sim, com minhas ilustrações, meus personagens e textos, nós fizemos um vídeo.

Na verdade, a origem da *Historieta* remonta aos anos 50, quando o senhor era estudante na Escola de Belas Artes em Buenos Aires, quando o senhor participava ativamente do movimento estudantil. O senhor diz aqui: "nós ocupávamos as escolas dia e noite", etc. Mas começamos pelo início, eu sempre tive curiosidade com algo: de que forma o senhor chegou até a arte? Foi a arte que veio até o senhor? Ou existe uma espécie de epifania, um súbito despertar?

"We occupied schools day and night", etc... But let's start from the beginning. I've been always curious about something: how did you get started in art? Was art that found you? Or is there a kind of epiphany, a sudden awakening? When I was a child, I used to feel a little bored at the elementary school; grammar and homework were not interesting to me... I only felt fine when the teacher asked to draw republic heroes on the board at the time of national parties. I did well in drawing, and the teacher once told my mom that I should be guided towards art. Then, time went by... It was during my childhood in Mendoza; Mendoza is far away, 1,000-2,000 kilometers distant from Buenos Aires, at the bottom of the Andes. When we arrived in Buenos Aires with my mom, I started to work as an apprentice so that my family could have some money. I was 14 years old at that time. One day, as I passed by the Academy of Fine Arts, which stood near our home, my mom reminded me of what the teacher had

Quando eu era criança eu me entediava um pouco na escola primária, a gramática, os deveres não me interessavam muito... Eu só me sentia bem quando a professora da escola me pedia para desenhar heróis da república no quadro negro, na época das festas nacionais. Eu me virava bem nos desenhos, e uma professora disse à minha mãe uma vez, que eu deveria ser orientado em direção à arte. E depois, o tempo passou... Foi durante a minha infância em Mendoza; Mendoza é longe, fica a 1000-1200 km de Buenos Aires, ao pé da cordilheira dos Andes. Quando chegamos em Buenos Aires com minha mãe, encontraram para mim um trabalho como aprendiz para que a família pudesse ganhar um pouco de dinheiro. Eu tinha na época algo como 14 anos. Um dia passamos ao lado da Academia de Belas Artes, que era perto de nossa casa, e minha mãe se lembrou do que a professora havia dito. Fomos nos informar, ver o que era possível ser feito. Nos explicaram que antes de entrar na Academia, era necessário passar por uma escola preparatória. Então fomos ao local específico onde nos preparavam para exames de acesso à escola preparatória. Comecei a fazer aulas e foi ali que aconteceu

said. We went there after information, to see what could be done. We were explained that before entering the Academy, it was necessary to go through a preparatory school. Then we went to the specific place of preparation for exams of admission to the preparatory school. I started having classes and then there was an "epiphany" as you said. We needed to make a drawing with charcoal on Ingres paper, which requires technique, I had to know how to draw a piece of architecture, from plaster, then I had an insight and told myself that this was what I wanted to do. I was 14 years old. I was so happy, it was the first time I put my name at the bottom of a work. And among the older students, someone who was very nice taught me my first art lesson, suggesting that I should erase my signature. The most important thing, according to him, was our drawing, not our signature. He has not changed much, but I soon understood it. Even though, in the world of art, signature prevails...

uma "epifania", como você falou. Precisávamos fazer um desenho com carvão em papel Ingres, isso demanda toda uma técnica, tinha que saber desenhar uma peça de arquitetura, a partir de um gesso, e eu senti um estalo, e disse a mim mesmo que era aquilo que eu queria fazer. Eu tinha 14 anos. Estava tão feliz, era a primeira vez que eu colocava meu nome no rodapé de uma obra. E um dos alunos mais velhos, alguém muito bom, me deu, então, minha primeira lição artística, me sugerindo que apagasse minha assinatura, pois o importante era, segundo ele, aquilo que desenhávamos e não a assinatura. Ele não evoluiu muito, mas eu logo entendi. Mesmo que depois, no mundo da arte, o que predomina é a assinatura.....

Uma nova epifania, em certo sentido....

Sim, exatamente. Eu então apaguei minha assinatura e continuei a desenhar, e eu não queria fazer mais nada além disso. Continuei com minhas aulas enquanto trabalhava durante o dia. Pude me preparar para o exame, e tive a oportunidade de ser aceito na escola, não foi todo mundo que pôde. Continuei trabalhando

A new epiphany, in a way....

Yes, precisely. Then I erased my signature and continued to draw, and I didn't feel like doing anything else. I continue with my classes while I worked during the day. I was able to prepare myself for the exam, and was admitted to school, whereas not everyone was. I kept working during the day at a small mill, and would go to the preparatory school in the evenings.

When we read what you wrote in *Storyette*, you say that a "contested environment" prevailed then...

Oh, that was later...

When, exactly?

In 1953. But in the 40s, when I entered the School of Fine Arts, there was in Buenos Aires the Arte Concreto-Invencción Group, which I found very interesting. But I was at the prep school, an academy-oriented school where we continued to draw things on plaster, figures, copies of large Greek sculptures, Michelange-

durante o dia numa pequena usina, e à noite ia para a escola preparatória.

Quando lemos o texto que o senhor escreveu para *Historieta*, o senhor diz que na época reinava um "clima de contestação"...

Ah, foi mais tarde...

Em qual momento exatamente?

Em 1953. Mas nos anos 40, quando ingressei na escola de Belas Artes, havia em Buenos Aires o grupo Arte Concreto-Invencción, que eu achava muito interessante. Mas eu estava na escola preparatória, uma escola acadêmica onde continuávamos desenhando coisas em gesso, figuras, cópias de grandes esculturas gregas, o Davi de Michelangelo, etc. Com os meus amigos da escola, nós íamos assistir à exposições, visitar museus. Nós queríamos ver tudo, conhecer tudo. Paralelamente a esta descoberta do movimento Arte Concreto-Invencción, no segundo ou terceiro ano de escola, tivemos como professor Lucio Fontana, um artista argentino, mesmo que todos pensem que ele é italiano. Ele era professor e eu fazia parte de seus alunos do curso noturno.

lo's David etc.... Along with my school mates, I would attend exhibitions, visit museums. We wanted to see everything, know everything. In parallel to this movement of the breakthrough of Concrete Art, in the second or third year of school, we had a professor named Lucio Fontana, an Argentine artist, even though everyone thought he was Italian. He was a professor and I was one of his evening students.

How did the fact of being Lucio Fontana's student affect you, what did he tell you?

I wrote a short text about this, he was very simple and inspired great respect, and had a certain appeal. In other classes, students would made fun of the teachers, and make jokes when they turned [to the blackboard]... I've been always against this, but other mates would mock them all the time, except with Fontana. He wouldn't ask about anything, he was probably there for the money, and his course was about modeling, plaster, and I can't remember any further. On the other hand, I remember when he spoke, and little by little,

Qual efeito causava o fato de ser aluno de Lucio Fontana, o que ele contou ao senhor?

Escrevi um pequeno texto sobre isso, ele era muito simples e inspirava muito respeito, uma certa atração. Em outras aulas, os alunos zombavam do professor, faziam piadas quando ele se virava... Eu sempre fui contra, mas os outros colegas faziam zombarias sem parar, exceto com ele, Fontana. Ele não perguntava nada, ele estava ali provavelmente para ganhar dinheiro, e seu curso era sobre modelagem, os gessos, mas eu não me lembro mais que isso. Por outro lado, eu me lembro que ele falava e, aos poucos, ele ia explicando coisas, suas ideias; além disso era o momento do Manifesto Branco. Não foi ele que assinou, mas foi ele quem o inspirou. E nós, nós estávamos com ele, nós falávamos, discutíamos suas ideias, éramos muito entusiasmados em torno dele.

Havia também o grupo Madí?

Madí é uma derivação do grupo Arte Concreta-Invenção, conduzido por Thomas Maldonado.

would explain things, his ideas; in addition, it was the moment of the Manifesto Blanco. He didn't subscribe to it, but he inspired it. And as to us, we were with him, we spoke, discussed ideas, were very enthusiastic around him.

What about the Madí Group?

Madí derived from the Arte Concreto-Invención, led by Thomas Maldonado.

Yes, I published an interview with Maldonado. What was also important, and made reflect, was the fact that in Buenos Aires there were artists aligned with the Mexican muralists; they were Spilmero, Antonio Vera, Casanien, Lucho. They were leftists, and expressed themselves through figurativism. They wanted to call attention to social injustices, exploitation and the bright future of fights.

The Arte Concreto-Invención worked with geometric shapes and pure colors, but they said that they were leftists, from Marxism, dialectics, and said that they could interfere through pure color and shape without going through

Sim, eu fiz um livro de entrevista com Maldonado.

O que era importante também, e que me fez refletir bastante, foi o fato de que havia naquela época, em Buenos Aires, artistas na linha dos muralistas mexicanos, eles se chamavam Spilmero, Antonio Vera, Casanien, Lucho. Eram pessoas de esquerda, e se exprimiam através da figuração. Eles queriam chamar a atenção para as injustiças sociais, a exploração e o futuro brilhante das lutas.

O grupo Arte Concreta-Invenção era formas geométricas e cores puras, mas eles também se diziam de esquerda, do marxismo, da dialética, e diziam que se podia interferir através da cor e das formas puras sem passar pela figuração. Para mim, estas reflexões foram muito importantes. Existia a mesma denúncia de uma sociedade injusta, as mesmas aspirações às mudanças, e a oposição de duas formas de expressão.

Para Fontana era também o momento do espacialismo, de suas instalações, aquela época onde ele experimentava em torno da ideia de ir a ambientes.

figurativism. For me, these reflections were very important. There was a denunciation of an unjust society, the same aspirations to change, and the opposition of two forms of expression.

For Fontana, it was also the moment of spatialism, its installations, at a time when he experimented with the idea of going to environments.

At the time, he developed these ideas, which are in the Manifesto Blanco, but he was himself a figurative artist, in fact a good sculptor, though not in figurativism.

Were his ideas, therefore, more advanced than his art?

Yes. I would attend his exhibitions, he worked on the terracottas that you know, and in the salons he was awarded prizes with quite realistic figures, in the Rodin's style. But as to his ideas, he had them on his mind, and he developed and discussed them with us. When the time arrived for me to subscribe to the manifesto, I was the only in Fontana's group to decline,

Na época, ele desenvolvia essas ideias, elas estão no manifesto branco, mas ele próprio ainda era figurativo, aliás, muito bom escultor, mas na figuração.

Suas ideias eram, então, mais avançadas do que a sua arte?

Sim. Eu ia às suas exposições, ele fazia suas teracotas, que você conhece, e nos salões ele recebia prêmios com personagens bem realistas, na linha de Rodin. Mas suas ideias, ele as tinha na cabeça, ele as desenvolvia e as discutia conosco. Quando chegou o momento de assinar o manifesto, eu fui o único do grupo de Fontana a não querer fazê-lo, porque eu achava que nós éramos estudantes, que fazíamos coisas pequenas, como desenhar aos domingos... Nós não conhecíamos nem a pintura a óleo porque não havíamos tido ainda os cursos sobre isso, nós não tínhamos ainda chegado lá. Então meus colegas tentaram fazer coisas com papelão, decoupages, procurando ao menos criar um embrião de alguma coisa, e isso me parecia essencial, se assinássemos o manifesto, para ter algo que mostrar. Eu era incapaz de, em tão pouco tempo, produzir

alguma coisa dentro do espírito do manifesto branco, então eu disse que não assinaria.

Já havia aí uma forma de resistência... É interessante que tenhamos começado esta conversa pela *Historieta*, pois isso nos leva a vários aspectos importantes de sua obra, presentes desde o início, principalmente esta ideia de engajamento político, de uma forma de contestação. Como apareceu esta dimensão? O senhor está na escola com Fontana, este professor extraordinário, mas apesar disso, o senhor não está totalmente satisfeito com a forma com que a academia funciona, de seu ensino artístico. O senhor se mobiliza desde muito cedo.

Sim, Houve etapas em meus estudos, eu estava primeiro na preparatória com Fontana, em seguida passei para a Academia, e depois saí dela. Quando voltei, mais tarde, eu tinha 21 ou 22 anos. Eles aceitaram me reincorporar mesmo eu tendo passado alguns anos sem fazer nada, sob o ponto de vista social, somente alguns trabalhos, e depois, eu refletia, eu vivia numa espécie de comunidade que havia acima do rio. Depois eu passei pelo teatro dos Independentes, onde ajudava

because I thought we were students, who did less relevant things such as draw on Sundays... We didn't even know oil painting because we hadn't had the courses about it, we had not reached that point yet. Then my mates tried to make things out of cardboard, decoupages, trying to create at least an embryo of something, and that seemed to be essential to me, if we were going to subscribe to the manifesto, to have something to show. I was unable of, in such short time, produce something in the spirit of the Manifesto Blanco, so I said I wouldn't subscribe to it.

There was already a form of resistance there... It is interesting that we started this conversation with the *Storyette*, as this will take us to various important aspects of your work, present from the beginning, especially the idea of political engagement, of a way of contesting. How did this dimension emerge? You were studying with Fontana, this extraordinary professor; however, you were not totally satisfied

with the way the academy operated, its artistic teaching. You mobilized very early.

Yes. My study was divided in stages, I was at the first stage of preparation with Fontana, then I was admitted to the Academy, then I left it. When I returned later, I was 21 or 22 years old. They accepted to reintegrate me, even though I had spent some years without doing anything from the social standpoint, only some works, and then, I reflected, I lived in a kind of community up the river. Then I work with the theater of Independents, where I would help by making stages, costumes, small things, then I returned to school. In 1955, there was a political change, the government of Juan Peron was deposed by the military; it was the "Liberating Revolution". Peron's government was democratic, welcome. Now we were dealing with a coup that claimed to be democratic but which in reality was a military dictatorship. All the university students made claims, and we also followed in a certain way; we hold meetings, assemblies, and that was when the

fazendo cenários, figuração, pequenas coisas, e depois eu voltei à escola. Em 1955 houve uma mudança política, o governo de Juan Perón foi deposto pelos militares; foi a "Révolución Libertadora". O governo de Perón era um governo democrático, benquista que ali nos confrontávamos com um golpe de Estado que se dizia democrático, mas que em realidade era uma ditadura militar. Todos os estudantes das universidades aproveitavam para fazer reivindicações, e nós também os acompanhamos de certa forma; fazíamos reuniões, assembléias, e foi nesse momento que os estudantes começaram a se organizar, decidiram ocupar as escolas, a Preparatória, a Academia e a Superior. Nós então ocupávamos os lugares, pedíamos que o diretor saísse, disponibilizávamos os professores, foi um movimento coletivo, havia uma tensão, uma repressão permanente.

E vocês foram inspirados pelo início do século XX, a Rússia, as vanguardas russas, etc..?

Isso não estava na verdade no espírito da escola, mas tínhamos tido, assim mesmo, um curso com um professor, que nos tinha falado da teoria. Houve também vanguardas na Argentina, nos

anos 20 e 30, principalmente um movimento que se chamava A Reforma, em Córdoba, um movimento que foi bastante forte. Para retomar os acontecimentos na universidade, os estudantes pediram e obtiveram uma governança tripartidária, que compreendia os professores, os estudantes, e até os estudantes antigos, que participavam do conselho em diferentes universidades. Era uma situação na qual fomos obrigados a inventar. Nós mudamos até o edifício, que era muito burguês, colocando neles grandes painéis brancos e convidando artistas a virem pintá-los, e a dar cursos, gratuitamente, porque não tínhamos dinheiro. Em seguida, estabelecemos uma classificação, era um pouco dura, mas pedimos que estudantes avaliassem os professores: bom, muito bom, ruim, muito ruim e indesejável... Havia um lado político, mas não uma ideologia, contrariamente àquilo que queriam os militares, julgávamos apenas a qualidade dos professores, não sua orientação política. Frequentemente, os melhores professores eram peronistas, aqueles que ministravam os cursos mais avançados sobre teorias da cor, do desenho, etc.. Outros, favoráveis à revolução, contra Perón, eram quase sempre professores ruins,

students began to organize, decided to occupy schools, the Preparatory, the Academy and Superior. We would occupy places, asked the director to leave, dispensed professors, it was a collective movement, there was tension, a permanent repression.

And were you inspired by the beginning of the 20th century, Russia, the Russian vanguards etc.?

That wasn't really present in the spirit of the school, but we had had a course, any way, with a professor who spoke about the theory. There were also vanguards in Argentina, in the 20s and 30s, especially a movement called Reform, in Córdoba, a quite strong movement. To resume what was happening at the university, students requested and achieved a three-fold governance that comprised professors, students and even graduates, who took part in the council in different universities. It was a situation that forced us to invent. We even changed the building, that looked very bour-

geois; we placed large white panels and invited artists to paint and teach for free, as we didn't have money. Following, we established a classification, at first too strict, asking students to assess professors: good, very good, poor, very poor and undesirable... There was the political side, though not an ideology, conversely to what the military wanted, we only judged the professors' quality, not their political orientation. The best professors were often 'peronists', those who taught the most advanced courses on color theory, drawing etc. Others, who were in favor of the revolution and against Perón, were almost always the poor professors, the academic, who had simply got a job, and were fine with that.

So at first you were studying at that school where you meet Fontana and the spatialism as a source of inspiration. Then, there is the military dictatorship, and all the resistance to it, and you find yourself in a contesting position. At what point would you say your work begins?

acadêmicos, que haviam simplesmente conseguido um emprego, e ali estavam tranquilos.

O senhor se encontra então, primeiramente, nessa escola, onde o senhor tem Fontana e o espacialismo como fonte de inspiração, em seguida acontece a ditadura militar, e com aquela resistência que nasce, o senhor se encontra numa posição de contestação. Em qual momento diria que começa sua obra? Onde começa o *catalogue raisonné*? É uma questão que sempre me fascinou. Qual foi sua primeira invenção, o momento onde o senhor encontra a sua linguagem?

Não sei exatamente. Se for em relação a tudo que fiz em seguida, minha primeira obra inter-vém mais tarde, claro; senão, foi desde a escola preparatória. Eu tinha ali um professor que se chamava Lorenzo Gil (?), eu devia ter uns 15 ou 16 anos, era um professor italiano, figurativo, muito severo, que havia aprendido a desenhar de uma forma muito clássica. Distinguíamos facilmente seus alunos na exposição de final de ano da escola, pois ele tinha um estilo que o era muito particular. Mas eu não aderi à sua técnica,

e como ele era muito inteligente, me deixou livre, não me impôs nada. Eu tinha aprendido a desenhar com moldes, a profundidade, como na época da Renascença, era figurativo, e estes desenhos para mim eram o início, eu tinha a impressão de que eles me eram singulares. Depois houve pinturas, guaches que fiz chegando a Paris em 1958, com uma bolsa de estudos.

Com o movimento estudantil, onde conseguíamos tirar algumas pessoas de seus postos, houve novas nomeações. Um dos três diretores era um gravurista muito bom, e muito respeitado pelos estudantes. Ele nos deixava trabalhar no atelier de gravura durante as férias de verão, e para mim isso foi importante no sentido em que me ensinou a purificar. Fazíamos monotipos, por exemplo, uma técnica muito simples: uma folha de papel, um vidro, cor, um lápis. Inovamos com monotipos abstratos, no espírito de Paul Klee, Picasso, e mesmo com coisas geométricas. Se tivéssemos feito isso na pintura a óleo, teria levado quinze dias, talvez um mês; enquanto que ali, nós podíamos experimentar, inovar, num mesmo dia,

Where does the *catalogue raisonné* begin? It's a question that always fascinated me. What was your first invention, that moment when you identify your language?

I'm not exactly sure. With regard to everything that I did right after that, my first work intervenes later, of course; otherwise, I'd say that it was from the preparatory school. There I had a professor called Lorenzo Gil (?), I was 15 or 16 years old, he was an Italian professor, figurativist, very strict, who had learned how to draw in a classical fashion. We would easily tell his students [from the rest] at the end-of-year exhibit at school, as he had a very particular style. But I haven't adopted his technique and, as he was very intelligent, let me free, did not impose anything. I had learned to draw from templates, the depth, as in Renaissance, was figurative, and these drawings were the beginning for me, I was under the impression that they were singular. Then there was painting, gouaches that I made when I went to Paris in 1958 through a fellowship.

Through the student movement, we were able to remove people from their positions, there

were new nominations. One of the three directors was a very good engraver, highly respected by students. He would let us work at the engraving studio during summer vacations, which was important to me as it taught to purify [my style]. We would work on monotypes, for example, a very simple technique: a paper sheet, glass, color, a pencil. We innovated with abstract monotypes, in the spirit of Paul Klee, Picasso and even geometric things. If we had done this to oil painting, it would take a fortnight, maybe a month; whereas there we could experiment, innovate on the same day, quite spontaneously, which enable us to eliminate things as we viewed them.

You arrived in Paris in 1958. And you told me that the picture "*Sequências Progressivas Ambivalentes*" was important. What was the epiphany that gave rise to this work?

When we were in Argentina, with the friends with whom we later founded GRAV, we already worked and reflected a lot on Mondrian's texts, which were very interesting. We sought to devel-

de forma bem espontânea, o que nos permitia eliminar coisas ao visualizá-las.

O senhor chega em Paris em 1958. E o senhor me disse que sobretudo o quadro "Sequências Progressivas Ambivalentes", foi importante. Qual foi a epifania na origem deste trabalho?

Quando estávamos na Argentina, com meus amigos com os quais depois fundamos o GRAV, já trabalhávamos e refletíamos muito sobre os textos de Mondrian, que eram muito interessantes. Procuramos desenvolver aquelas ideias, e nossa preocupação era a de produzir telas nas quais o conjunto era regido por um sistema, criando um resultado visualmente interessante. Chamávamos isso de instabilidade, no sentido de que o olho não é somente solicitado na sua dimensão focal, mas também pela sua visão periférica, o que cria um movimento, jamais um ponto fixo; acontece sempre alguma coisa ao lado, é dinâmico.

Em « Sequências Progressivas Ambivalentes », havia um sistema de repetições/diferenças, mas era totalmente preto e branco. Em segui-

da, houve um retorno da cor. O senhor disse que em 1959 a cor voltou. Isso me interessa porque eu cresci na Suíça, onde encontrei Richard-Paul Lohse quando tinha 15 anos, e ele me explicou todas essas questões cromáticas. Eu gostaria de saber se os artistas concretos de Zurich foram importantes para o senhor?

Nós tínhamos descoberto tudo isso num pequeno livro de Getzner. Os suíços, nós os víamos mais como matemáticos. Além disso, eles estiveram na origem da arte concreta na Argentina e também na América Latina. Mas era bem matemático, bem geométrica a maneira deles de organizar formas e cores na superfície do quadro. Nós procurávamos criar uma relação com o espectador, através do visual, da retina, eliminando a anedota. Nós queríamos que aquilo fosse direto, que a superfície fosse por ela mesma aquilo que ela era, sem astúcias, e que fossem criadas relações com o olho.

Havia uma ligação com a arte concreta? Max Bill tinha muita influência no Brasil, onde se desenvolvia todo um movimento de arte concreta.

op those ideas, and our concern was to produce canvases in which the set was ruled by a system, to achieve a visually interesting result. We called this instability, in the sense that the eye is not only requested in its focal dimension but in its peripheral dimension as well, which creates movement, never a fixed point; there's always something taking place around, it's dynamic.

In « Sequências Progressivas Ambivalentes », there was a system of repetitions/differences, but it was totally black and white. Then, color returned. You said that color returned in 1959. This is of interest to me because I was raised in Switzerland, where I met Richard-Paul Lohse when I was 15 years old, and he explained all these chromatic issues to me. I would like to know whether the concrete artists of Zurich were important to you.

We had discovered everything in a little book by Getzner. As to the Swiss artists, we saw them as mathematicians. In addition, they were present at the very origin of the concrete art in Argentina and Latin America as well the way they organized shapes and colors on the surface of

a canvas was quite geometric and mathematical. We tried to establish a relationship with the viewer through the eye, the retina, eliminating the anecdote. We wanted that to be straightforward, the surface expressed in itself what it was all about, without tricks, and that relationships with the eye were established.

Was there a connection with concrete art? Max Bill was highly influential in Brazil, where all the concrete art movement was being developed.

I believed that this began in Argentina, then in Brazil, Mexico and a little in Chile. Concrete art was an evolution towards a higher stage of abstraction, a more demanding art, which used quite economic media. Georges Vantongerloo was the most imaginative; he was important to us; we went to his studio to meet him. The story is very funny: he lived near the Alesia subway station, and I went there with Sobrino, and we knocked on his door one day, at 2 in the afternoon. It was 1959. We introduced ourselves, young artist who had come to study in France etc. We took a friend along as a translator and,

Eu acredito que foi na Argentina que isso começou, em seguida no Brasil, no México, e um pouco no Chile. A arte concreta, era como uma evolução em direção a uma etapa superior da abstração, uma arte mais exigente, com bastante economia nos meios. Quem tinha mais imaginação era Georges Vantongerloo; ele era importante para nós, fomos encontrá-lo em seu atelier. A história é até bem divertida: ele morava perto do metrô Alésia, e fui lá com Sobrino, batemos em sua porta um dia, às 2 da tarde. Era 1959. Nos apresentamos, jovens artistas que tinham vindo estudar na França, etc.. Fomos com um amigo para traduzir, e não sei porquê, talvez porque ele se sentia só, ele falou das 2 às 8 da noite.... Ele nos mostrou suas obras, eu me lembro principalmente dos pedaços de plexiglas nos quais ele havia pintado pontos para fazer a difração, era muito interessante...

No entanto, para nós, o ponto de partida continuava sendo, apesar de tudo, Mondrian, sobretudo suas teorias, bem como Vasarely, com sua exposição nas Belas Artes de Buenos Aires. Naquele momento, a arte abstrata não avançava muito, se tornava repetitiva, e achávamos Vasarely muito

forte: sobretudo seus quadros em preto e branco, um trabalho bastante ligado à retina. Para nós, era uma verdadeira porta aberta, pois o resto da abstração parecia já esclerosada.

Era a arte concreta que mais ia em direção à Op Arte?

Com certeza. No quadro « Boogie Woogie » de Mondrian, já havia uma tendência ao movimento visual.

O senhor quer dizer que a Op Arte começou com « Boogie Woogie »?

Eu acho que sim, e também com Josef Albers.

Um ano muito importante para o senhor foi 1960, pois aconteceram várias coisas: o senhor fez relevos, experiências com a luz, móveis, e, além disso, também foi o início do GRAV, o Grupo de Pesquisa de Arte Visual. Será que poderíamos falar um pouco de 1960, da forma como nasceu o GRAV, em que o senhor está na origem junto com Hugo Demarco, Héctor Garcia Miranda, Horacio Garcia- Rossi, François Morellet, Servanes, Francisco Sobrino ?

I don't know why, maybe because he felt so lonely, he spoke from 2 to 8 in the evening.... He showed us his works, I especially recall the Plexiglas pieces on which he had painted points of diffraction, it was very interesting...

However, for us, the starting point continued to be, despite everything, Mondrian, especially his theories, as well as Vasarely, and his exhibition at the [School of] Fine Arts in Buenos Aires. At the time, concrete art did not advance much, it was becoming repetitive, and we found Vasarely very strong: especially his pictures in black and white, which was a work connected to the retina. For us, it was truly an open door, as the rest of abstractionism seemed to be aging.

Was concrete art moving towards Op Art?

Certainly. Mondrian's picture « Boogie Woogie » already contained a revolutionary change that led to the visual movement.

Do you mean that Op Art began with « Boogie Woogie »?

I think so, and with Josef Albers as well.

1960 was a very important year to you, when many things took place: you produced reliefs, made experiments with light, mobiles and, in addition, it was the beginning of GRAV, Group for Visual Art Research. Could we talk a little about 1960, the way GRAV was born and in the origin of which you were present along with Hugo Demarco, Héctor Garcia Miranda, Horacio Garcia- Rossi, François Morellet, Servanes, Francisco Sobrino ?

I decided to visit Vasarely, first by myself then with my friends, and we asked him whether he knew other artists of our generation - he was older, and could have even been my father - and he told us to visit François Molnar. That's what we did; we met him and his wife, and asked him again about other artists, thus we met Jean-Pierre Yvaral, Vasarely's son, Morellet, Stein.

In this idea of the group, there's certainly a connection with historical vanguard artists of the beginning of the 20th century, as well as the idea of collective, which corroborates what

Eu fui ver Vasarely, primeiro sozinho, depois com meus amigos, e perguntamos a ele se ele conhecia outros artistas da nossa geração – ele era mais velho, ele poderia até ter sido meu pai –, e ele nos disse para ir visitar François Molnar. Foi o que fizemos, nós o encontramos com sua esposa, e perguntamos também a ele se conhecia outros artistas, e foi desta forma que conhecemos Jean-Pierre Yvaral, o filho de Vasarely, Morellet, Stein.

Nessa ideia do movimento, do grupo, existe certamente uma ligação com os vanguardistas históricos do início do século XX, mas também com a ideia do coletivo, e isso corrobora com o que dizia seu colega de estudos, que não se deveria assinar uma obra. O GRAV possuía um manifesto, como seus ilustres predecessores?

Sim, havia um manifesto fundador. Nos reunimos com Molnar, mas já trabalhávamos juntos, desde muito tempo, na Argentina, e refletíamos coletivamente. Em seguida, finalmente encontramos uma pequena garagem para alugar, no bairro do Marais em Paris. O fato de ter um local físico foi

fundador, essencial. Antes, nos reuníamos, discutíamos um pouco dispersivamente, enquanto que lá podíamos trabalhar e refletir juntos, com Morellet, Yvaral, Molnar. Molnar não produzia grande coisa, era mais um universitário.

O senhor conta em *Historieta sobre a difusão do manifesto *Chega de Mistificações* em 1961, para a bienal de Paris, e depois da *Saida para a Rua*. Tudo isso levava em direção a uma forma de escrita.*

Sim, mas se tratava frequentemente de textos de circunstâncias. Por exemplo, havíamos notado que na Bienal de Paris havia somente arte informal, então fizemos um manifesto para expressar nosso ponto de vista, protestar. Era uma forma de assinalar que a produção artística e o funcionamento de sua difusão, do meio cultural, eram muito ligados a fenômenos da moda, principalmente nas galerias de arte, e isso se refletia na bienal – mesmo se também houvesse coisas interessantes... para cada país convidado havia um comissário, depois uma seleção oficial, uma seleção de jovens críticos, para a França, e uma seleção de jovens artistas, por meio de uma associação. No fundo, mesmo se

your fellow said about not signing a work. Did GRAV have a manifesto, as did its illustrious predecessors?

Yes, there was a founding manifesto. We met with Molnar, but we already worked together for long in Argentina, and we reflected collectively. Then, we finally found a garage to rent, in the district of Marais, in Paris. The fact that there was a physical place was fundamental. Before, we used to meet and discuss a little dispersively, whereas now we could work and reflect together, with Morellet, Yvaral, Molnar. Molnar did not produce much, he was more of a university student.

You told in *Storyette* about the dissemination of the manifesto "*Basta de mistificaciones*" [Enough with the mystifications] in 1961, for the Paris biennial, then "*Salida a la calle*" [Going to the street]. All of this led to a form of writing. Yes, but it was often about circumstantial texts. For example, we noted that the Paris Biennial displayed only informal art, then we made a manifesto to express our standpoint, and pro-

test against it. It was a way to point out how much artistic production and its dissemination, the cultural environment, were very close to the fashion phenomena, especially in art galleries, and this was reflected in the biennial – even if there were also interesting things ... there was a commissioner for each guest country, then there was an official selection, a selection of young critics, to France, and a selection of young artists through an association. In the end, even if at that moment we criticized the way in which that biennial operated, it was still much better than that of many others, who were entrusted to a single Commissioner ... At least it was very polyphonic, contrary to what happened later in international biennials, with the fashion of conceptual art, for example.

You wrote another text, in 1968, *The Guerilla Cultural*.

Precisely.

It would be necessary to edit a collection of your writings.

naquele momento nós criticamos, a forma de funcionar daquela bienal era muito melhor do que a de muitas outras, que eram confiadas a um único comissário... Pelo menos ela era bem polifônica, ao contrário do que aconteceria em seguida nas bienais internacionais, no momento da moda da arte conceitual por exemplo.

O senhor escreveu outro texto, em 1968, *A Guerrilha Cultural*.

Exato.

Seria necessário editar uma coletânea de seus escritos.

Sim, seria bom, com comentários.

Voltando ao GRAV, o grupo fez diferentes labirintos, o senhor pode me falar deles?

Em 1961, as pessoas da bienal tinham lido nosso manifesto, e do nosso lado, tivemos muita dificuldade para montar uma primeira exposição fora da garagem, para encontrar pessoas, discutir. Nós tínhamos ido à Maison de Belas Artes, em frente à escola de belas artes, que

era dirigida por estudantes. Era um lugar pequeno, e as pessoas da bienal, talvez intrigadas, vieram e nos propuseram participar da próxima bienal, em 1963, num espaço muito importante, o hall de entrada. Isto deu lugar a uma reflexão coletiva dentro do grupo sobre a forma na qual poderíamos investir nesse espaço; pouco a pouco a ideia de fazer uma obra coletiva nasceu, compreendendo grandes obras de Sobrino, Morellet, Yvaral e também minhas, pois eram necessários objetos de tamanho grande. O Labirinto era um percurso no centro deste espaço, com a ideia de uma imersão, para que o espectador não ficasse simplesmente passivo diante de um quadro.

Como nasceu a ideia dos *Penetráveis*?

O labirinto inteiro era um penetrável, antes do de Soto, e em 1963 a ideia estava bem conduzida. As pessoas deveriam entrar, havia espelhos, luzes, os neons de Morellet, etc..

Yes, it would be good, with comments.

Back to GRAV, the group made many labyrinths, can you tell me about them?

In 1961, the biennial staff had read our manifesto and, on our side, it was very difficult to assemble our first exhibition outside the garage, to meet people and discuss. We went to the Maison of Fine Arts, across the street of the School of Fine Arts, which was directed by students. It was a small place, and the biennial staff, maybe intrigued, invited us to take part in the next biennial, in 1963, in a very important space, the entrance hall. That gave rise to a collective reflection inside the group on the form with which we could invest in this space; little by little the idea of making a collective work was born, comprehending large works by Sobrino, Morellet, Yvaral and my own, as large sized objects were required. The labyrinth was a route in the center of that space, with the idea of immersion, so that the viewer did not remain passive before a picture.

How was the idea of the *Penetrable* born?

The whole labyrinth was penetrable, before Soto's, and in 1963 the idea was well conducted. People should enter it, there were mirrors, lights, Morellet's neon lights etc.

It was about the inside but, with GRAV, the outside was also experienced such as in Dortmund, where one goes out to the street. How did you have this idea?

In the group's spirit, we knew for long that it was necessary to try it out, the experience of going out to the street. In the same participative spirit of the rest....

Did GRAV have connections with German Group ZERO?

Yes, we had met them. That group worked differently, as members of Zero changes, at times they were three, at other times they were ten, depending on the exhibitions; it was as the addition of three personalities, where the result generated exhibitions, while we were seven and really sought to work together. We

Trata-se aí do interior, mas com o GRAV, experimentava-se também o exterior, por exemplo, como em Dortmund, onde se ia para a rua. Como vocês tiveram a ideia?

No espírito do grupo, sabíamos desde muito tempo que era necessário tentar essa experiência, a experiência de ir para a rua. No mesmo espírito participativo do restante...

No GRAV havia conexões com o grupo Zero na Alemanha?

Sim, nós os havíamos encontrado. Este grupo funcionava de maneira diferente do nosso, pois os membros do Zero mudavam, eles eram às vezes três, às vezes dez, conforme as exposições; era como a adição de três personalidades, onde o resultado provocava as exposições, enquanto que nós éramos seis e procurávamos realmente trabalhar juntos. Tendíamos para a obra coletiva, havia muitas trocas, nós discutíamos, analisávamos as posições ou proporções de cada um. Era um verdadeiro trabalho de grupo e nós conseguíamos efetivamente fazer coisas de forma coletiva. Havia também uma diferença entre aquilo

were prone to the collective work, there was intensive exchange, we discussed, analyzed each other's positions or proportions. It was real group work and we managed to effectively make things collectively. There was also a difference between what existed at the time and the "happening"; it was new to us, but the mechanisms were the same, before the viewers and especially the ceremonies where the spectator participated. I saw the first "happenings" being performed in Paris, however, the spectator still remained passive. It was different for us, it was much more participative.

In addition to Dortmund, your action was called « in search of a new spectator », you would go after people...

Yes, and spectators, particularly, were given the possibility to intervene, invent things.

In parallel to this collective work, would there be personal works?

Actually, each one was connected to this collective emulation, which means that even at a

que existia na época e o "happening"; para nós era novo, mas os mecanismos eram os mesmos, diante dos espectadores e principalmente das cerimônias onde o espectador participava da ação. Eu vi os primeiros "happenings" realizados em Paris, mas o espectador continuava passivo. Para nós era diferente, era muito mais participativo.

Além de Dortmund, sua ação se chamava « à procura do novo espectador », o senhor ia atrás das pessoas...

Sim, e os espectadores, sobretudo, tinham a possibilidade de intervir, de inventar coisas.

Paralelamente a este trabalho coletivo, deveria haver também trabalhos pessoais?

Na verdade cada um estava ligado a esta emulação coletiva, o que significa que mesmo que num momento trabalhássemos paralelamente, nos encontrávamos em seguida e cada um chegava com novas ideias, novas propostas que confrontávamos, que olhávamos. Esperávamos realmente a reação dos outros.

moment when we worked in parallel, we met the next moment, and each one would bring in new ideas, new proposals that we confronted and appreciated. We did rely on the others' reactions.

Your own work rather tended towards the third dimension, as with reliefs. How did you get to the reliefs?

It is an extension of the rest, the reliefs and mobiles are the logical sequence of work on progressions, gradations, projections.

Yes, it's true. And, in the same period, there were the Continual Mobiles in 1963.

I was developing all this research on color, permutations, movement, and little by little these variations in overlapping planes led me to the relief.

With the mirrors, your work attains an architectural dimension. When I interviewed Soto, he told me a lot about your collaborations with architects. Is it something you have experimented with?

Seu próprio trabalho tendia bastante em direção à terceira dimensão, com os relevos. Como o senhor chegou aos relevos?

É um prolongamento do resto, os relevos e os móveis são a sequência lógica do trabalho sobre as progressões, as gradações, as projeções.

Sim, é verdade. E no mesmo período houve os Móveis Contínuos em 1963.

Eu fazia todas essas pesquisas com a cor, as permutações, o movimento, e pouco a pouco essas variações sob planos sobrepostos me levaram ao relevo.

Com os espelhos, seu trabalho toma uma dimensão arquitetural. Quando entrevistei Soto, ele me falou muito de suas colaborações com os arquitetos. É algo que o senhor experimentou?

Uma vez ou outra, mas francamente não foi grande coisa. Além disso, não fui muito solicitado.

Mas esta dimensão é, no entanto, preservada em seu trabalho?

Sim, são como arquiteturas potenciais.

Here and there but, frankly, no big deal. In addition, I was not often requested.

However, is this dimension preserved in your work?

Yes, it's like potential architectures.

Still on the notion of space, what was the origin of that other invention, which came later in the 60s, the Changes and the Displacements? Where they generated through the Continual Mobiles?

Yes, always with the idea of requesting the spectator, the retina, the displacements could have also been taken into account, and enable the proposed visual changes to be produced by the own spectators' movement. Something that I have always claimed was an attitude of research, opposite to that of the monothematic artists. Some of them have one single theme, others have many, but we, we had the real attitude of research. We took a direction, explore it in search of variations, which led us to other things, then we went still further.

Para ficar na noção de espaço, de que forma nasceu essa outra invenção, que chegou mais tarde nos anos 60, que são as Mudanças, os Deslocamentos? Foram gerados através do trabalho sobre os Móveis Contínuos?

Sim, sempre dentro da ideia de solicitar o espectador, de forma a solicitar a retina, os deslocamentos podiam também ser levados em consideração, para fazer de forma com que as mudanças visuais da proposição fossem produzidas pelo próprio movimento dos espectadores. Algo que também sempre reivindiquei foi o fato de ter uma atitude de pesquisa ao contrário àquela dos artistas monotemáticos. Alguns possuem um só tema, outros vários, mas nós, nós tínhamos uma verdadeira atitude de pesquisa. Íamos numa direção, explorávamos procurando variações, o que nos levava a outras coisas, e depois íamos ainda além.

Sempre nessa mesma vontade de solicitar o espectador, existe outro aspecto, o das Contorções...

Sim, no início eu não podia comprar os motores porque não tinha dinheiro suficiente, então eu era obrigado a improvisar os movimentos. Mesmo no

Always with this intent to request the spectator, there is another aspect, which is Contortions...

Yes, at first, I couldn't buy engines because there was not enough money, then I was obliged to improvise movements. Even with my first work with lights, there was no engine, I used small cables, and bricolage to obtain effects. Later on I was able to buy the engines that we see in the contortions.

The works with lights start in 1959 and, at first, you made small boxes.

The small boxes are the sequence of color variations. There were so many possibilities, and potential variations, so I sought to view them through the boxes, with prisms, mobile plates... I tried all type of things, it was truly the result of this attitude of research, curiosity, investigation. The "monothematicism" if we can say, is linked to the limitations of the social individual, especially in the cultural milieu, who wants each artist to find his / her style, to be identifiable, and this limits some-

meu primeiro trabalho de luzes, não havia motores, eu colocava pequenos fios, bricolagens para obter efeitos. Somente depois eu pude comprar os motores que encontramos nas contorções.

Os trabalhos de luzes começam em 1959, e no início o senhor fez pequenas caixas.

As pequenas caixas são a sequência sobre as variações de cores. Havia tantas possibilidades, potencialidades de variação, que procurei visualizá-las através das caixinhas, com prismas, placas móveis.... Eu tentava todo tipo de coisas, era verdadeiramente o fruto desta atitude de pesquisa, de curiosidade, de investigação. O "monotematismo", se podemos dizer, está ligado às limitações do tipo social, sobretudo no meio cultural, que quer que cada artista ache seu estilo, que ele seja identificável, e isto limita às vezes no monotematismo de forma abusiva, repetitiva. Nem sempre, pois isto também pode ser interessante, mas também permite repetições fáceis.

Em sua obra, existem muitas realidades paralelas, diferentes. No trabalho de luz, por exem-

times in abusive, repetitive ways. Not always, as it can also be interesting, as much as it enables easy repetitions.

In your work, there are many parallel, different realities. In the work with light, for example, there is all kind of things, boxes, projections, murals etc.

Yes, all of this is connected to the spirit of research in which I lived. When we begin to work with light, we manipulate it, experiment with it.... The first time was in my kitchen, I was trying to make light move, manipulating small light bulbs, but I knew nothing about electricity.

It's fascinating that this came out of a kitchen, as I also made my first exhibitions in my kitchen, when I was a student... For you, this work with light became increasingly complex, pulsating light, always in a spirit of laboratory.

Yes, and I'm still under the impression that many things that we tried, either in the group, or through the New Trend, remained in a free field that everyone can enjoy, which is good

plo, há todos os tipos de coisas, as caixas, as projeções, os murais, etc..

Sim, tudo isso ainda está ligado ao espírito de pesquisa em que eu estava. Quando começamos a trabalhar com a luz, manipulamos, experimentamos.... A primeira vez foi na minha cozinha, eu tentava fazer a luz se mover, manipular pequenas lâmpadas, mas eu não conhecia nada sobre eletricidade.

É fascinante que isso tenha saído da cozinha, porque eu também comecei fazendo exposições em minha cozinha, quando era estudante... Para o senhor, este trabalho sobre a luz foi se tornando cada vez mais complexo, com projeções, luzes pulsantes, sempre num espírito de laboratório.

Sim, e eu tenho ainda a impressão de que muitas coisas que experimentamos, seja em grupo, seja com a Nova Tendência, ficaram num campo livre onde todo mundo pode usufruir, o que é bom, mas, ao mesmo tempo, do ponto de vista da história da arte, deve-se dizer que fomos precursores de muitas destas coisas.

but, at the same time, from the standpoint of art history, one should say that we were the precursors of many of these things.

There were also groups of artist in Italy, were you in contact with them?

Yes, especially the group N of Padua and group T of Milan, and others, as we tried to hold international meetings, as with New Trend for example. Group N had an art gallery in Padua, and they invited us to exhibit there. I had met Fontana in Milan as well. Relationships were very intense, and we eventually organized a large New Trend exhibition in Paris, at the Museum of Decorative Arts, with discussions, etc. It was self-managed, so to speak, we were deciding things by ourselves. It was not easy, of course, but we were many artists, and made the posters, the catalogue, the division of spaces.

Through all these exhibitions there was a work on space, and later you started with Play Room. From 1964, you began to use engines, and he

Existia também, grupos de artistas na Itália, o senhor tinha contato com eles?

Sim, principalmente com o grupo N de Pádua e o grupo T de Milão, e outros ainda, porque nós tentávamos organizar encontros a um nível mais internacional, com a Nova Tendência por exemplo. O grupo N tinha uma galeria em Pádua, onde nos convidaram a expor. Eu tinha encontrado Fontana em Milão também. As relações eram muito intensas, e acabamos por organizar uma grande exposição da Nova Tendência em Paris, no museu de Artes Decorativas, com discussões, etc. Foi auto dirigida, se assim podemos dizer, nós decidíamos as coisas nós mesmos. Não era fácil, claro, mas éramos muitos artistas, e fazíamos o cartaz, o catálogo, a repartição do espaço.

Em todas essas exposições, havia um trabalho sobre o espaço, depois o senhor começou com a Sala de jogo. A partir de 1964, o senhor começou a utilizar motores, e temos a impressão de que todas as experimentações que fez sobre as rotações, as luzes, as vibrações, o senhor começou a combiná-los em uma espécie de obra de arte total?

have the impression that all the experiments that you made about rotation, light, vibration, you began to combine them in a sort of total artwork?

Yes, the play rooms were the sum of all these experiments. While at the exhibition venues the viewers were supposed to rigidly stay away, at a distance, without touching anything, passively receiving the works, in my play rooms people could find things, break things, participate in the different proposals.

There were also glasses for a different view, double mirror, a whole variety of experiences.

Yes. There are easy classifications, such as Op Art or kinetic art, but this does not cover the group of experimentations. There was a game for the spectator who really participated. There were also games with questions, political-oriented, which intended to go against the "establishment" and encourage reflections on the imperialism, etc. There was a game that invited the visitors to bring down myths, through a sound that played every time one among

Sim, as Salas de jogos eram a soma de todas as experiências. Enquanto nos locais de exposições os espectadores deviam normalmente ficar super certinhos, à distância, sem tocar em nada, recebendo passivamente as obras, nas minhas salas de jogos as pessoas podiam se encontrar um pouco, desbravando as coisas, participando de diferentes propostas.

Havia também óculos para se ter uma visão diferente, espelhos duplos, uma espécie de variedade de experiências.

Sim. Existem classificações fáceis, do tipo Op Arte ou arte cinética, mas isso não cobre o conjunto de suas experimentações. Ali, tratava-se de um jogo para o espectador que realmente participava. Havia também jogos de perguntas, bem politizados, que pretendiam ir contra o "establishment", incentivar a reflexão sobre o imperialismo, tudo isso. Havia ainda um jogo que convidava os visitantes a derrubar os mitos, com um som a cada vez que um, entre eles, caía, e, sobretudo enquetes que acompanhavam esses jogos....

them was brought down, particularly the surveys that followed these games....

It is also the moment when you start your retrospective exhibitions, the first in 1967, at the Instituto Torcuato Di Tella, which was a mythical place.

The person who directed this institute was called Jorge Romero Brest, he was a historian and art critic of the concrete art times. He managed an association that organized conferences, meetings, and he came to the Academy from time to time. Then he founded the Instituto Di Tella, in the central area of the city, where there was music, scientific activities, and an exhibition room that he coordinated and where many things took place. He would invite renowned critics such as Pierre Restany, it was truly a laboratory, there was a great effervescence of young artists, in various areas.

The moment of gathering your works for this large exhibition at the Palais de Tokyo is maybe the moment to rethink your completed proj-

É também o momento onde o senhor começa suas exposições retrospectivas, a primeira em 1967, no Instituto Torcuato Di Tella, um lugar mítico.

A pessoa que dirigia esse Instituto se chamava Jorge Romero Brest, era um historiador e crítico de arte da época da arte concreta. Ele tinha uma associação que organizava conferências, encontros, e ele vinha de vez em quando na Academia. Depois ele fundou o Instituto Di Tella, no centro da cidade, onde havia música, teatro, atividades científicas, e uma sala de exposições que ele coordenava e onde muitas coisas aconteciam. Ele convidava críticos conhecidos como Pierre Restany, era um verdadeiro laboratório, havia uma grande efervescência de jovens artistas, em várias áreas.

O momento de agrupar suas obras para esta grande exposição no palácio de Tokyo, é talvez também o de repensar em seus projetos realizados. Eu gosto muito da ideia utópica daqueles projetos que eram muito grandes para serem efetivamente realizados, que foram censurados, ou autocensurados, esquecidos,

ects. I really enjoy the utopian idea of those projects, which were too large to be effectively completed, that were censored, or self-censored, forgotten, neglected.... in the book that you published with Jean-Louis Pradel, there is a chapter about scale models, where we see some of your completed works but many unfinished projects as well.

Yes, there are many things that I wasn't able to do. We cannot do everything, we should define priorities, there are things that we can do with a few media, and others that should be taken over by the cultural system. The money should be used to value contemporary creation, without deciding what is good and what isn't, without following the market dictatorship of the effects of fashion. Institutions should counter-balance the hegemonic choices of the financial system. For example, we used to organize meetings where artists would take turns to exhibit their works. It was fascinating, even when there was no money involved. Sometimes there were misunderstandings, of course, not everyone could see what the artist wanted to

negligenciados... No livro que o senhor fez com Jean-Louis Pradel, tem um capítulo sobre as maquetes, onde vemos algumas de suas obras realizadas, mas também muitos projetos não concretizados.

Sim, existem muitas coisas que eu não pude fazer. Não podemos fazer tudo, deve-se encontrar compromissos, existem coisas que podemos fazer com bem poucos meios, e outras que devem ser assumidas pelo sistema cultural. Este dinheiro deve ser utilizado para valorizar a criação contemporânea, sem decidir o que é bom ou não, sem seguir a ditadura do mercado ou os efeitos da moda. As instituições devem tentar contrabalançar as escolhas hegemônicas do sistema do dinheiro. Por exemplo, nós organizávamos encontros onde artistas se revezavam para apresentar suas obras. Era apaixonante, mesmo se não houvesse precisamente nenhuma relação de dinheiro. Às vezes havia incompreensões, claro, ninguém enxergava aquilo que o artista queria mostrar, mas isso continuava interessante. O contrário é problemático, hoje existem obras ou exposições que não podemos compreender sem ler o título e as

show, but it was still interesting. The opposite is the problem, today there are works or exhibitions that we cannot understand without reading the title and explanations, texts that affect the way we perceive the work. And when we don't understand the explanations, we feel as if we were ignorant. As to me, people see what they see. Mystification intervenes when there are intermediaries, art critics, historians, texts, museum directors, galleries, and also the price. This impresses people, and even if they do not like it very much, or do not understand it, when someone says that it is worth millions, they believe that there must be something special about it, while sometimes there's nothing. The works that are worth a fortune today may be irrelevant in the future.

This could almost be a conclusion ... But I have one or two other questions ... There's something about what we haven't talked about. During the 70s and the 80s, you took many of your experiments to the pictures, the paintings, in the complexity of your spaces. In all

explicações, os textos que condicionam a forma com que devemos perceber a obra. E se não compreendemos as explicações, tem-se a impressão de ser um ignorante. Em mim, as pessoas veem o que elas veem. A mistificação intervém quando existem intermediários, os críticos de arte, os historiadores, os textos, os diretores de museus, as galerias, e também o preço. Isso impressiona as pessoas, e mesmo que elas não gostem muito, ou não compreendam, no momento em que alguém diz que aquilo vale milhões, eles acreditam que aquilo deva ter alguma coisa, enquanto que às vezes não é nada. Talvez as obras que valham uma fortuna hoje, serão irrelevantes no futuro.

Isso poderia ser quase uma conclusão... Mas tenho uma ou duas últimas questões... Há principalmente algo sobre o qual não falamos. Durante os anos 70 e 80 o senhor levou muito de suas experiências para os quadros, na pintura, na complexidade de seus espaços. Em toda a grande série das modulações, por exemplo, encontramos o trabalho da luz, e as modulações do espaço, o senhor as levou para a pintura. O que o incentivou?

the great series of modulations, for example, we find the work of light, and the modulations of space, which you have taken to painting. What was your motivation?

That is what I said above. You reach a point where you can advance no further, except to become a professional agitator, a whistleblower of the system, manipulating the cultural environment, the artificial appreciation of contemporary works ... Little by little, I realized that perhaps in a more limited way, I could exercise the ability to develop imagination by manipulating elements that were more accessible than space, intervening on the surface. Even if there is always an ulterior idea, never anything for free, it is not a matter of hanging the painting on the wall, there are sequences, transformations, situations.

Your most recent works, from the 90s, are all called Alchemy. Can you tell me about this idea? Once I made a drawing in a book, and told myself it was interesting, it was necessary to develop it, and that was the starting point.

É o que eu dizia agora pouco. Chega-se num ponto onde não se pode mais avançar, exceto para se tornar um agitador profissional, um denunciador do sistema, da manipulação do meio cultural, da valorização artificial das obras contemporâneas... Pouco a pouco, eu percebi que, talvez de uma forma mais limitada, eu podia exercer uma capacidade de desenvolver a imaginação manipulando elementos mais acessíveis do que o espaço, intervindo na superfície. Mesmo se sempre existe uma ideia última, nunca nada de gratuito, não se trata de colocar a pintura contra a parede, existem sequências, transformações, situações..

Suas obras mais recentes, a partir dos anos 90, chamam-se todas Alquimia. O senhor pode me falar dessa noção?

Um dia fiz um desenho num caderninho, e disse a mim mesmo que estava interessante, que era necessário desenvolvê-lo, e foi a partir dali. Como sempre, eu me deixo ir, procuro, desenho, encontro ideias aos poucos, e tento colocá-las em prática. E se o resultado for um quadro que se contradiz às ideias que exprimi, ou às coi-

As usual, I always let myself go, I seek, draw, slowly find ideas, and try to put them into practice. And if the result is a picture that contradicts the ideas expressed, or the things I did before, I admit it, and carry on, always in search ... Every time I have a theme, I see open possibilities, variations to pursue. Organizing an exhibition is similar, I experiment with multiple layouts and, in the urge to change, new things are found.

Yes, this almost brings us to the present, then could I ask you what are you currently working on in your studio?

I'm pretty busy with the exhibition at the Palais de Tokyo, which is very large and takes a lot of preparation, research work, but it's interesting. Above all, it is the first time I have the opportunity to exhibit this set in France, and for me, it is less a retrospective than a monographic exhibition. At my advance age, I'd like to have an exhibition with less works, objects or installations but an attitude, this essential thing, this spirit of research, of experimentation, and all

sas que fiz anteriormente, eu assumo, prossigo, sempre na busca.... Assim que vejo um tema, vejo possibilidades que se abrem, variações a perseguir. Para montar uma exposição é parecido, eu experimento configurações múltiplas, e na obrigação de mudar, encontram-se novas coisas.

Sim, isso nos leva quase ao presente, eu poderia então perguntar ao senhor em que está trabalhando neste momento em seu atelier?

Eu estou bastante ocupado com a exposição no palais de Tokyo, que é muito grande e que demanda muita preparação, pesquisas, trabalho, mas é interessante. Sobretudo, é a primeira vez que eu tenho a oportunidade de apresentar tal conjunto na França, e para mim, é menos uma retrospectiva do que uma exposição monográfica. Eu gostaria, na minha idade bem avançada, de fazer uma exposição que apresentasse menos obras, objetos ou instalações mas uma atitude, esta coisa essencial, este espírito de pesquisa, de experimentação, e todas essas reflexões sobre a cultura, a sociedade, o papel do artista, a importância da arte. É isso o que sempre contou

para mim. No meu caso, isso nunca foi somente teoria, foi uma forma de buscar como transformar em permanência minha prática cotidiana, tentando me atar o menos possível às exigências do meio. Mesmo se, certamente, os compromissos são inevitáveis, pois se chegamos ao extremo nada faz sentido, como alguns artistas dos anos 70 que renunciaram a tudo, para não ser pegos pelo sistema burguês capitalista.

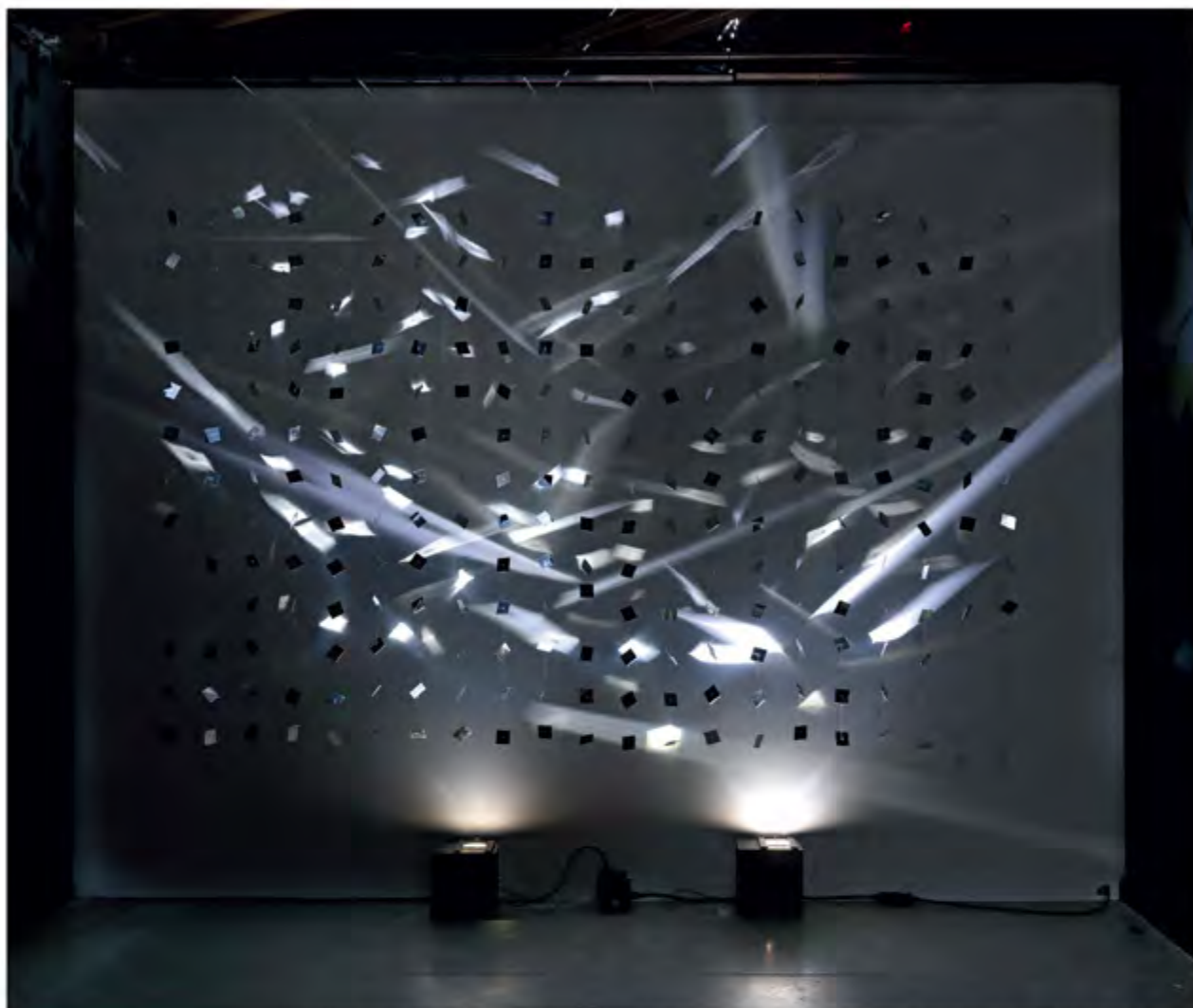
Isto me leva à minha última pergunta. Da mesma forma que Rilke escreveu conselhos a um jovem poeta, quais seriam os seus para um jovem artista em 2012 ?

Na ocasião de uma exposição, um conservador retomou nosso manifesto de 1963 e nos perguntou, a todos os membros do GRAV, o que pensávamos hoje em dia. Todos responderam, e eu, o que fiz foi me colocar na posição de diferentes personagens do meio cultural, como se eu fosse um utopista atrasado, um esplêndido artista oficial, um marchand de arte, um artista solitário....

these reflections on culture, society, the role the artist, the importance of art. This is what counts to me. In my case, it was never just theory, it was a way of transforming into permanence my daily practice, trying to connect myself as little as possible to the demands of this environment. Even if, indeed, commitments are inevitable, if we come to an extreme nothing makes sense, as some artists of the 70s, who have renounced everything, to avoid being caught by the capitalist bourgeois system.

This leads me to my last question. As well as Rilke wrote his advice to a young poet, which advice would you give to a young artist in 2012?

On the occasion of an exhibition, a conservative resumed our manifesto of 1963 and asked us, all GRAV members, about what our thinking was today. All of them answered; as to me, what I did was to take the role of different characters from the cultural milieu, as if I were a late utopist, an official splendid artist, an art dealer, a lonely artist



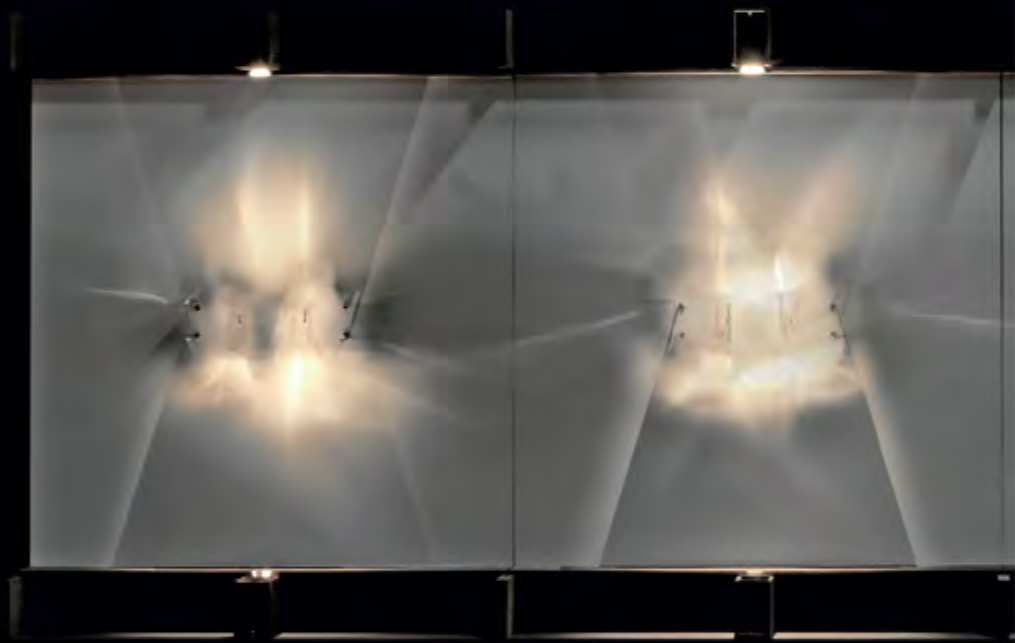
CONTINUEL LUMIÈRE MOBILE, 1963/2014. MADEIRA, NYLON, AÇO INOXIDÁVEL E LUZES. ATELIER LE PARC. 360 X 400 X 20 CM.



[PRÓXIMA PÁGINA]
CONTINUEL LUMIÈRE CYLINDRE, 1962/2014. 480 Ø.
MADEIRA, ESPELHO DE ACRÍLICO, MOTOR, LUZ.
APOIO GALERIA NARA ROESLER
SAN PABLO O BUENOS- AIRES.

[PÁGINA DUPLA]
CONTINUEL LUMIÈRE AU PLAFOND 1963/1996. PLACAS
DE INOX. ATELIER LE PARC. 400 X 400 X 200 CM.

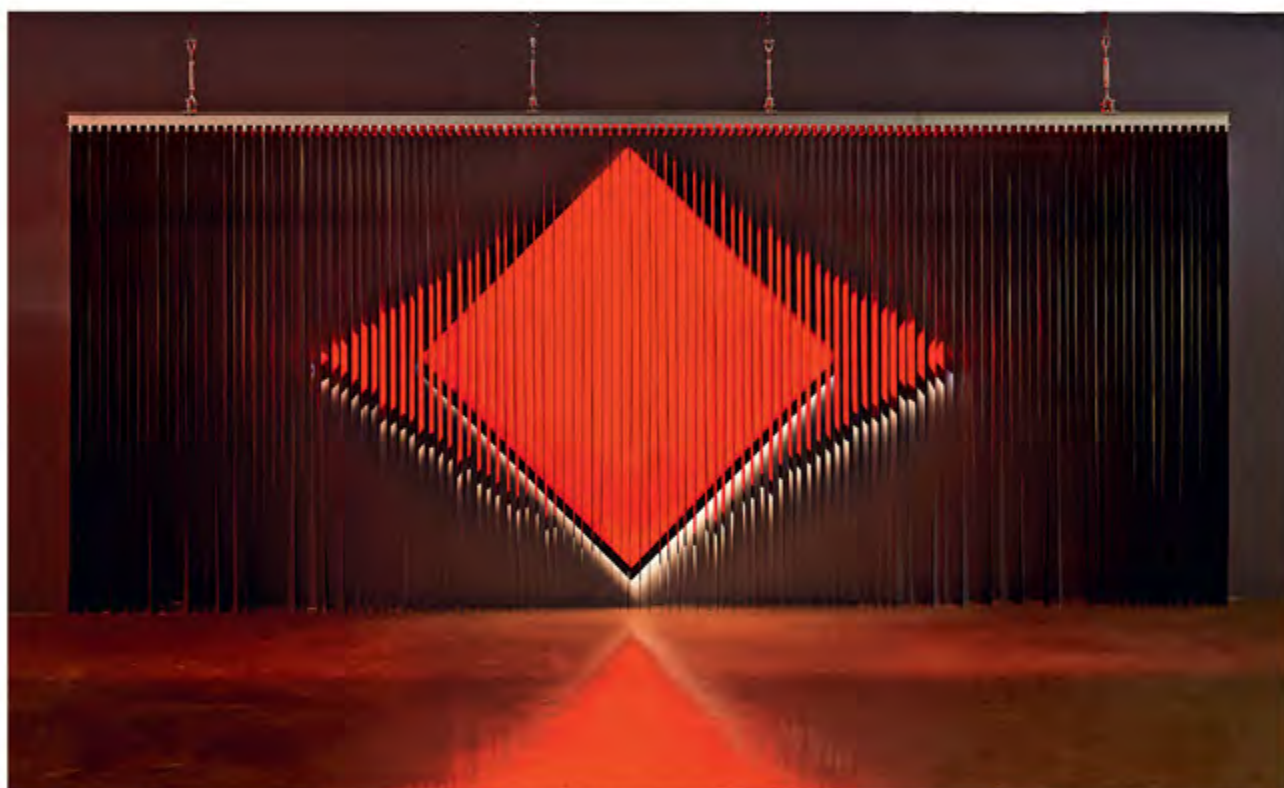








CONTINUEL LUMIÈRE AU PLAFOND, 1963/1996. MADEIRA, PLACAS DE INOX, LUZES. 400 X 400 X 20 CM.



CLOISON À LAMES RÉFLÉCHISSANTES, 1966/2005. AÇO INOXIDÁVEL, ALUMÍNIO E CAIXA VERMELHA, APOIO GALERIA NARA ROESLER, ATELIE LE PARC. 232 X 277 X 80 CM.



IMAGE PROJETÉE, 1970. INSTALAÇÃO. OBJETO ELÉTRICO. ATELIER LE PARC. 82 X 42 X 42 CM.



LUMIÈRE SUR RESSORT, 1964. MADEIRA, MOTOR, LUZES E ESPELHOS. TAMANHOS VARIÁVEIS. ATELIER LE PARC.



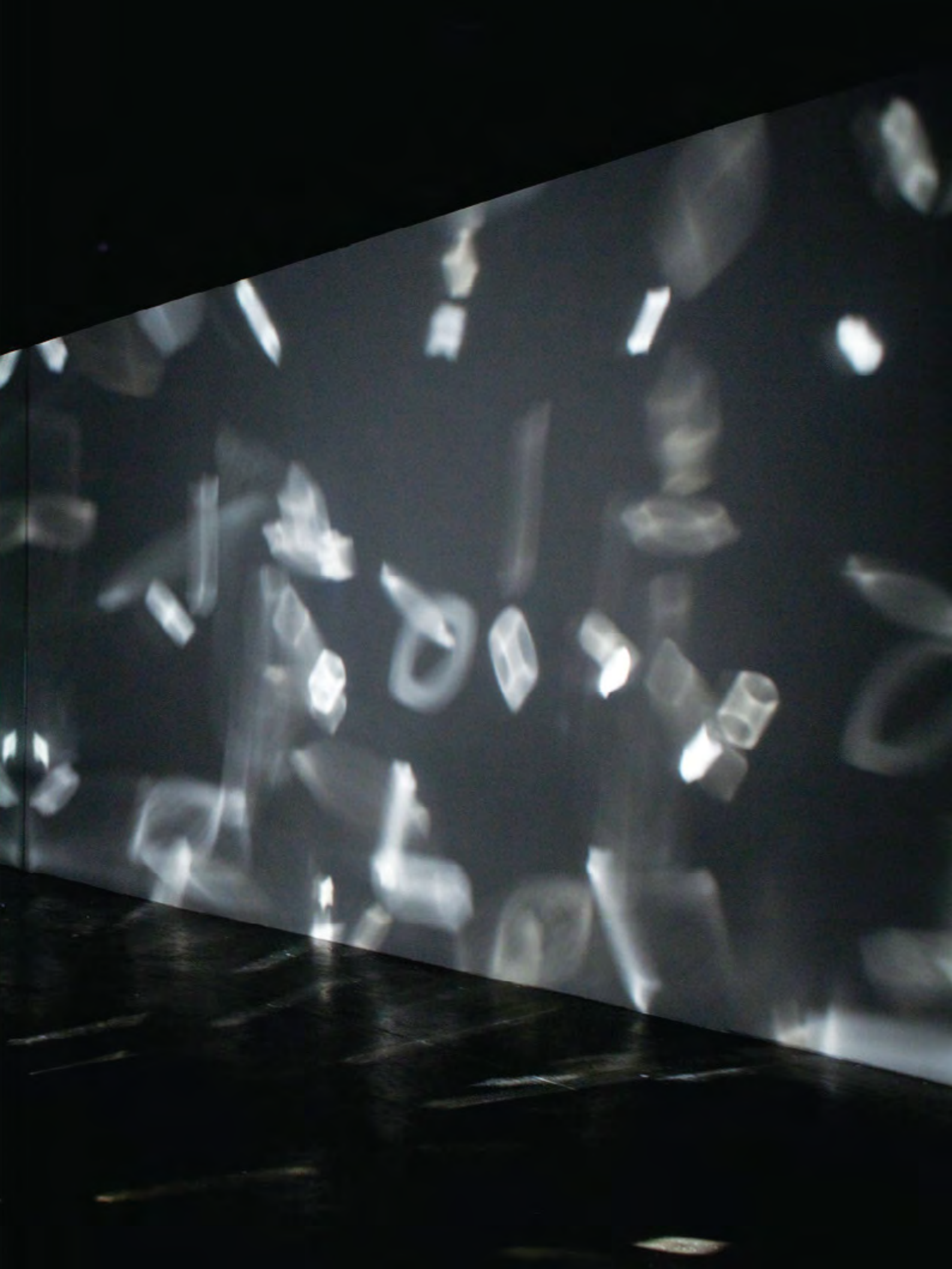




IMAGE EN VIBRATION AUTO PORTRAIT, 1981, MADEIRA, PROJETO, LUZ, ATELIER LE PARC. OBJETO 25 X 71 X 27 CM



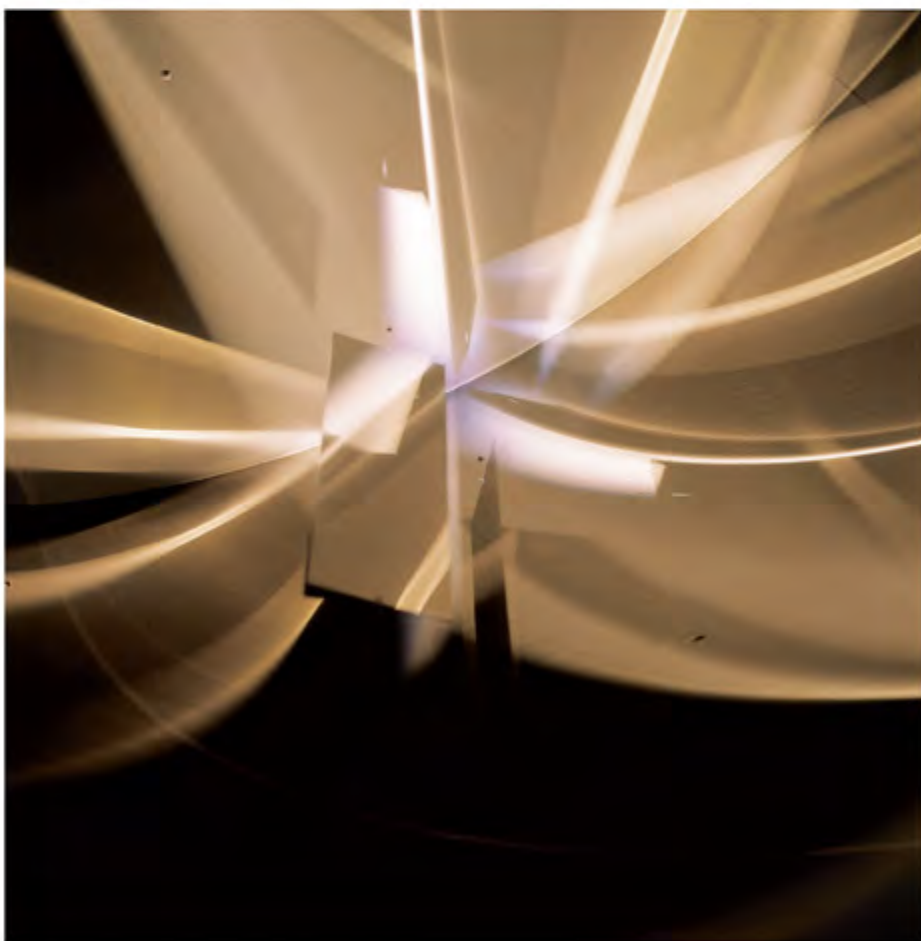
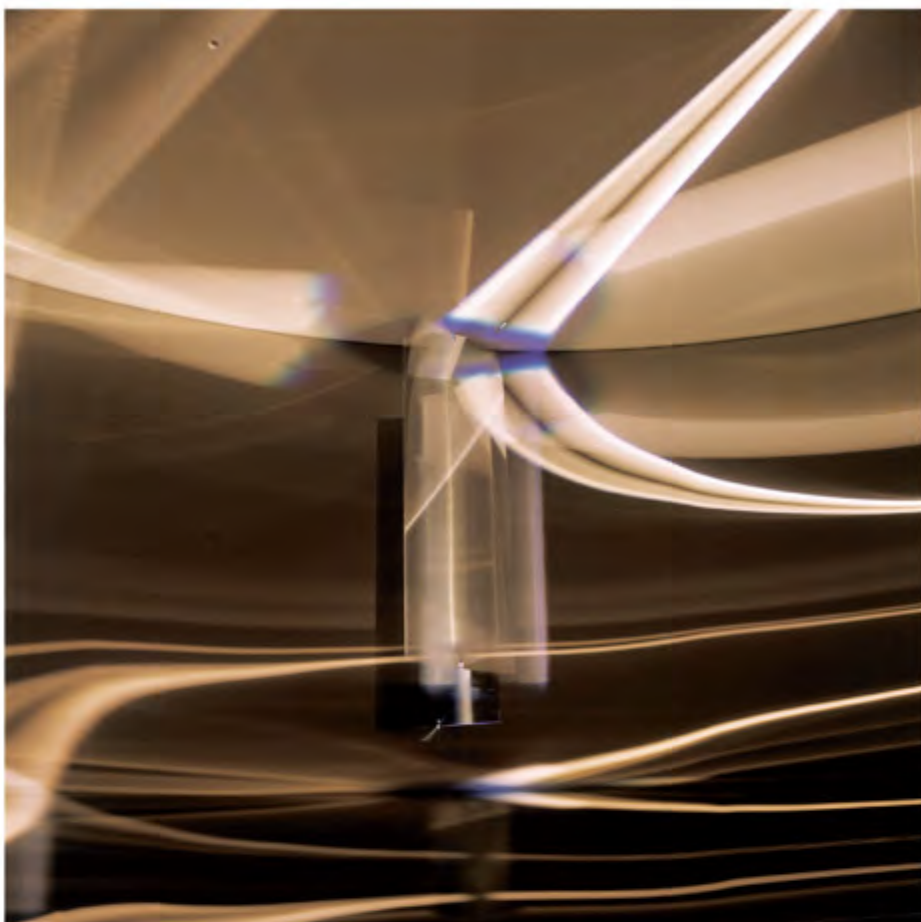
CELLULE À PÉNÉTRER (RECONSTRUCCION DEL LABIRINTO DE 1963), 1963, 2013. ESPELHO DE ACRÍLICO, LUZ. 250 X 300 X 420 CM.

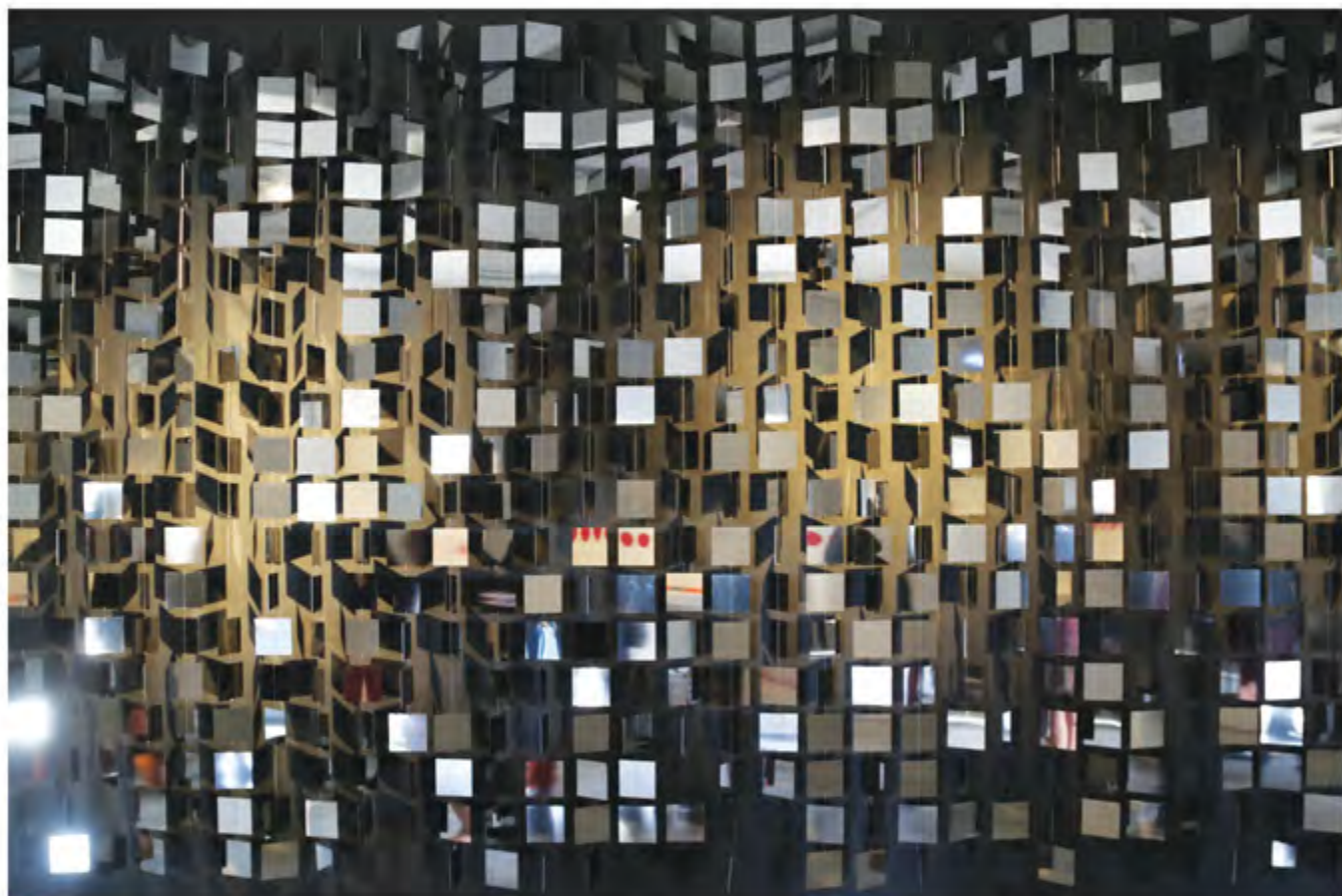






CELLULE AVEC MIROIRS CURVES, (RECONSTRUCCION DEL LABIRINTO DE 1963), 1963/ 2015. PLACAS DE AÇO, LUZES. ATELIER LE PARC. 250 X 300 X 300 CM.

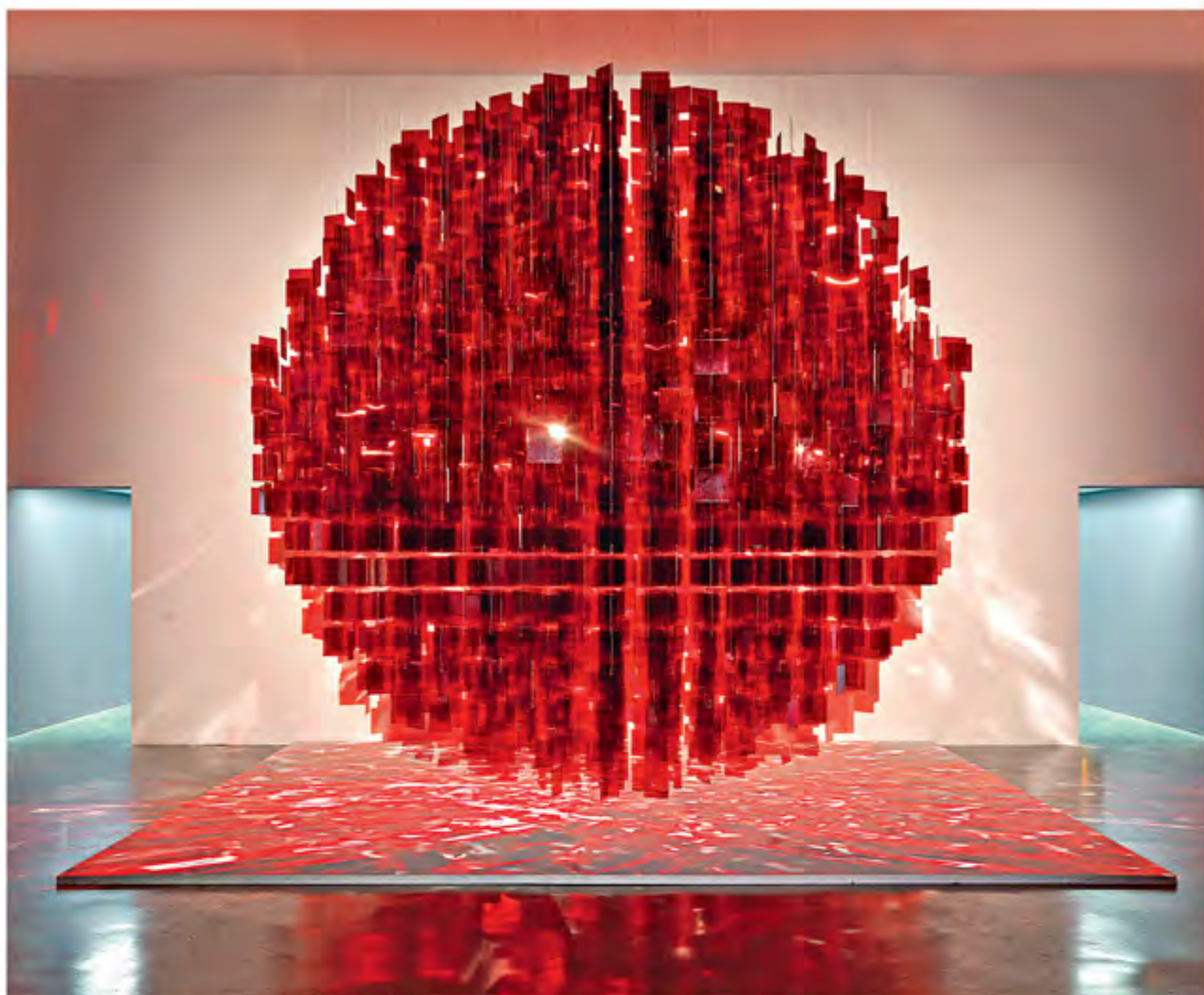






CONTINUEL MOBILE INOX, 1963/2015. POUR SERPENTINE GALLERIE, LONDON. MADEIRA, AÇO. ATELIER LE PARC. 350 X 850 X 20 CM.





SPHÈRE ROUGE, 2001/2012. 2913 PLACAS DE ACRÍLICO VERMELHO TRANSLÚCIDO. ATELIER LE PARC .FRANÇA. Ø 520 CM.

YUMI KORI

A luz tem, não só na arte, uma natureza ao mesmo tempo efêmera e transcendental: ela só existe ali onde se manifesta e é no entanto um contínuo a projetar-se para uma dimensão inteiramente distanciada do aqui-e-agora. Lidando com essa característica, a artista-arquiteta Yumi Kori propõe instalações que revisam as relações entre o indivíduo e o espaço-tempo a seu redor. E o faz apelando aos recursos de seu universo de sombras, um pouco ao modo pelo qual Junichiro Tanizaki ressalta as propriedades do escuro em seu conhecido ensaio *Elogio da sombra*. Observando que o ocidental gosta dos metais polidos que se podem ver nas pinturas de natureza morta dos holandeses no século 17 e preferem também pintar o interior de suas casas com cores claras de modo a exorcizar a escuridão, Junichiro Tanizaki anota como os japoneses, pelo contrário, adotam a sombra ou dela não fogem – talvez a ela se resignem. E continua dizendo que, mais ainda no ocidente, estaríamos tão anestesiados pelos efeitos da luz elétrica que nos tornamos incapazes de perceber os malefícios da iluminação excessiva. Junichiro Tanizaki falava, de fato, de um Japão pré-guerra, seu livro tendo sido publicado em 1933, no qual o império das sombras ainda era uma regra geral – algo bem distante da Tóquio com suas feéricas *fachadas elétricas* que se sobrepõem nos distritos de Ginza, Shibuya, Shinjuku, Roppongi e outros tantos locais da capital japonesa e outras grandes cidades: a iluminação excessiva está hoje por toda parte.

Light has, not only in art, a nature at the same time ephemeral and transcendental; yet, it is a continuum projecting itself onto a dimension that is entirely detached from here and now. The artist-architect Yumi Kori works with this feature and proposes installations that review the relationship between the individual and his/her surrounding space-time. She makes use of resources of her universe of shadows, like Junichiro Tanizaki when he highlights the properties of darkness in his renown essay *In Praise of Shadows*. Observing that the Western man enjoys the polished metals that can be seen in Dutch paintings of still nature in the 17th century, and also prefers to paint the inside of their homes with light colors in order to exorcise darkness, Junichiro Tanizaki notes that the Japanese, conversely, adopt shadow or at least do not reject it - maybe they resign themselves to it. And goes on to say that, especially in the Western society, we could be so anesthetized by the effects of electric light that we became unable to perceive the hazards of excessive lighting. Junichiro Tanizaki was actually speaking of a prewar Japan. His book was published in 1933, when the empire of shadows was still the general rule - very far from contemporary Tokyo with its dazzling electric facades overlapping the districts of Ginza, Shibuya, Shinjuku, Roppongi and so many other places in the Japanese capital and other major cities: excessive lighting is now everywhere.





COCA BLUE, 2005.

Yumi Kori é consciente disso e usa as sombras para *desgastar* a arquitetura, aplainar suas asperidades. As sombras “eclipsam a materialidade da arquitetura”, ela diz. E ao fazê-lo, circunscrevem ou delimitam o próprio tempo. Para a artista-arquiteta, é o jogo entre luz e sombra que fornece o ritmo da passagem do tempo, de modo mais importante do que a passagem dos espaços, outra característica compartilhada com grande número de obras de outros artistas da arte da luz. Esse jogo tem a propriedade de mostrar-se tão fasci-

Yumi Kori is aware of that and makes use of shadows to wear architecture away and plan its asperities. Shadows “eclipse architecture’s materiality”, she says. And, by doing it, they circumscribe or limit time itself. For this artist-architect, the game between light and shadow strengthens the pace of the passage of time in ways that are more important than the passage of space, which is another feature shared with many works by others artists of the light art. This game has the property to show itself as fascinating, mesmerizing and

nante quanto hipnotizante e desnorteador. Yumi Kori vê na luz o meio que permite ao homem transcender os limites do mundo quantificável na direção de um mundo sensual, necessário ao equilíbrio da vida e que existe normalmente nos limiares inferiores da consciência. A arte de Yumi Kori tem a capacidade de abolir esses limiares e abrir a experiência para o campo desses sentidos pouco praticados a olhos abertos.

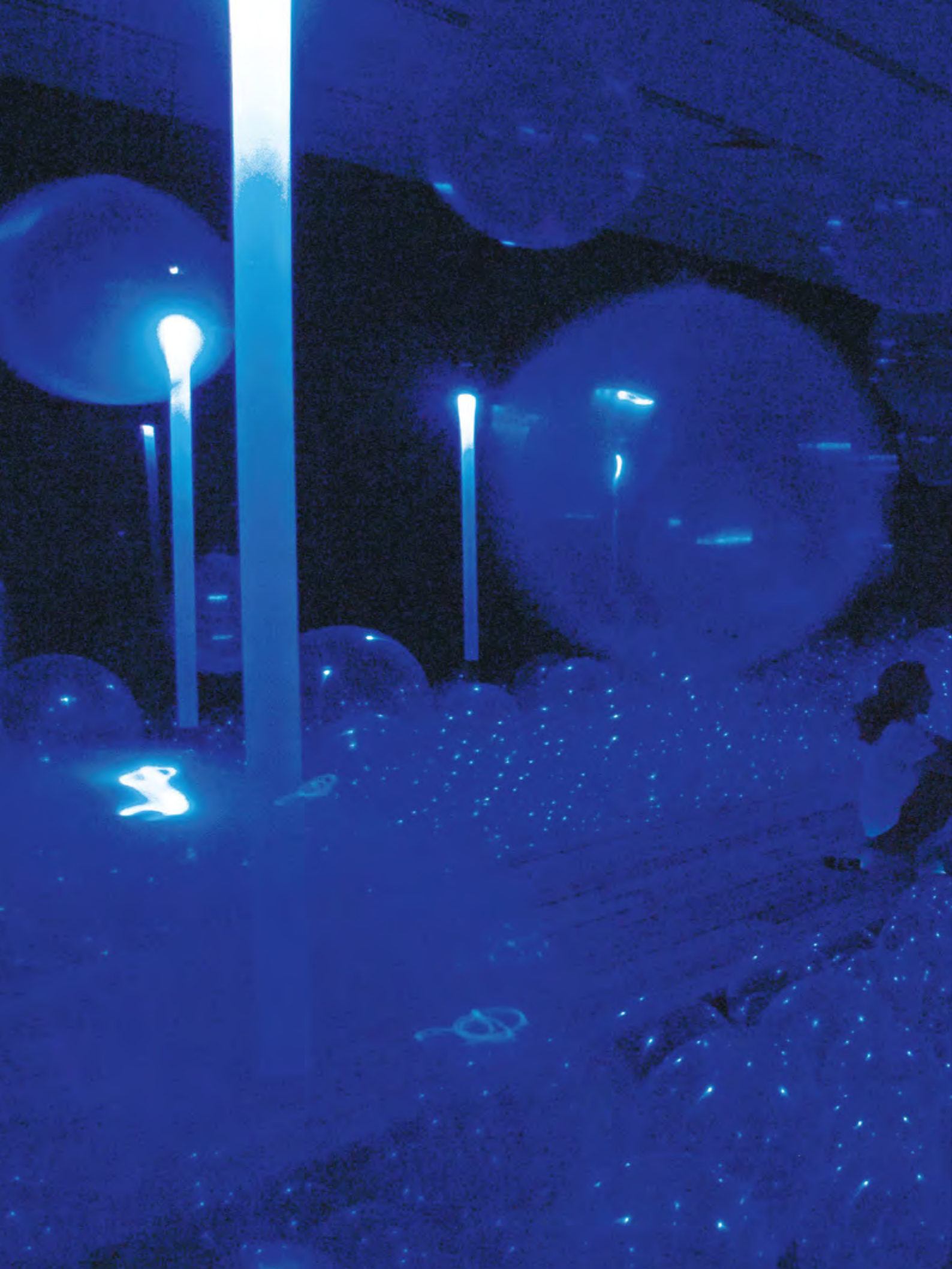
TEIXEIRA COELHO

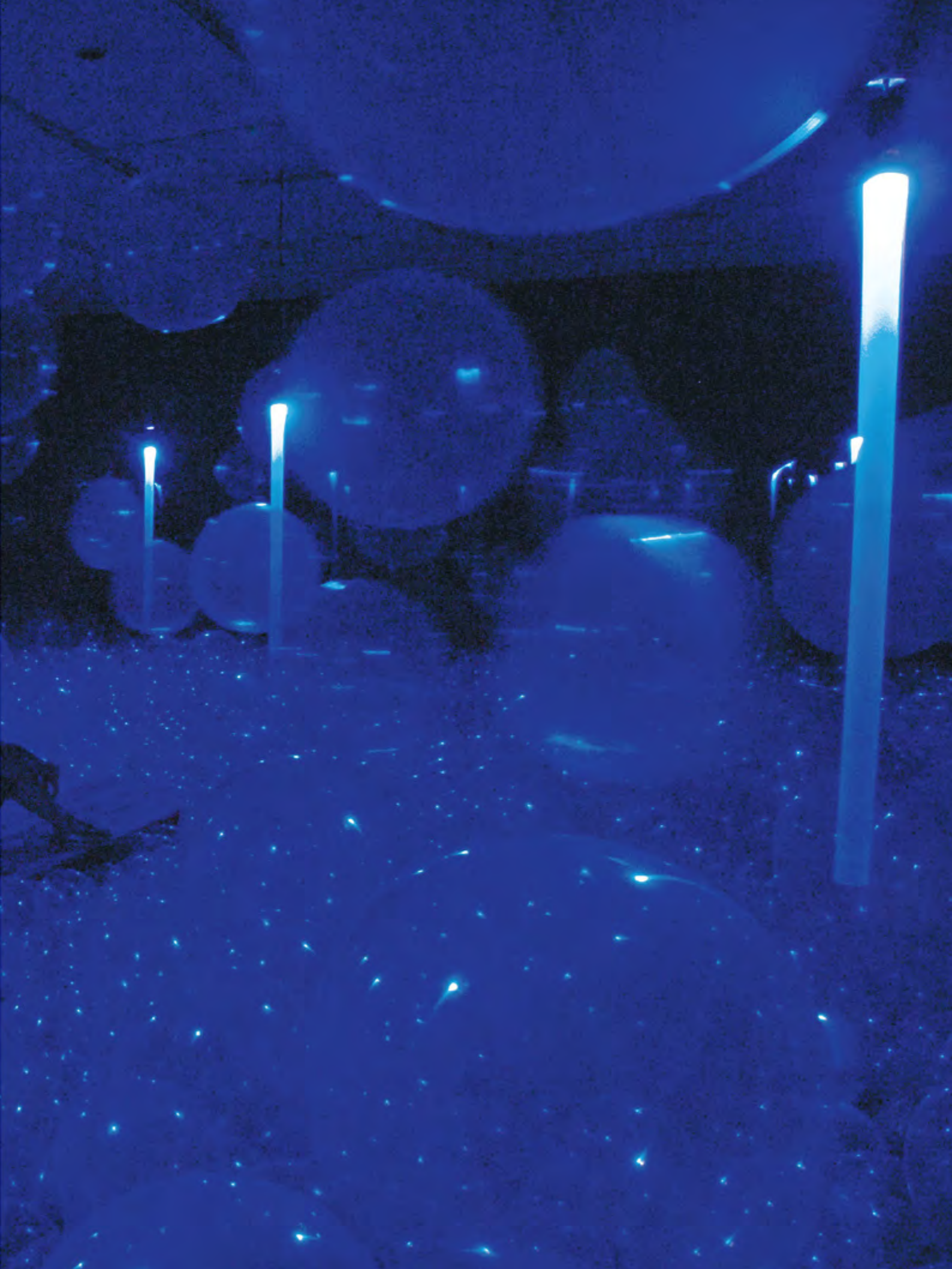
bewildering at once. Yumi Kori sees light as the medium that enables man to transcend the limits of the quantifiable world towards a sensual world, necessary to balance life and naturally present at lower thresholds of consciousness. Yumi Kori’s art has the ability to abolish these thresholds and propose to experience the field of these senses, which are little practiced with eyes open.

TEIXEIRA COELHO









REGINA SILVEIRA

Regina Silveira propõe em duas de suas três obras incluídas nesta exposição, *Limiar* e *Vagaluz*, - desdobramentos uma da outra que formam uma única peça continuada que se mostra *em processo* - um singular tratamento contemporâneo da luz na arte, a meio caminho entre a *luz no presente* e a *memória da luz*, além de reintroduzir no campo da arte da luz algo que esse modo da arte havia intencionalmente deixado de lado: a palavra. A palavra é uma parceira central da arte conceitual tal como Joseph Kosuth, por exemplo, adotou: um *objeto físico e expressamente visual presente ali* diante do observador e, ao mesmo tempo, também a *representação* de um referente da realidade e da arte. Artista conceitual ela mesma, Regina Silveira reafirma outra vez sua filiação estética ao reintroduzir em sua cena a palavra, o que vem fazendo em várias de suas exposições recentes (como na Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre ou no Luminato Festival de Toronto, neste mesmo 2015). A luz é o suporte e objetivo da palavra em ambas as obras, *Limiar* e *Vagaluz*, mas a palavra, como conceito, vem aliar-se à luz física para reforçar seu sentido e sua potência, como se sem isso a luz estivesse em perigo de passar despercebida, como se o ser humano não mais pudesse dar-se conta da presença da luz sem uma mediação assim como não se dá mais conta de outros *performers* da natureza e de sua vida sem a intermediação

In two out of her three works included in this exhibition, *Limiar* and *Vagaluz*, unfolding from each other and forming a continuous piece shown in process - Regina Silveira proposes a singular contemporary treatment for light in art, half way between light in the present and the memory of light, as well as reintroducing something that this field of light art had intentionally left aside: words. Words are conceptual art's core partners for example, as Joseph Kosuth employed them: a *physical and expressly visual object present there in front of the observer* and, at the same time, the *representation* of the reality of art. Also a conceptual artist, Regina Silveira reasserts her aesthetics filiation by reintroducing the word in her scene, something she has been doing in several of her recent exhibitions (as was the case at Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre or the Luminato Festival in Toronto, 2015). Light is the word's support and objective to both works, *Limiar* and *Vagaluz*, but the word, as a concept, forms an alliance with physical light to strengthen its meaning and power, as if light were risking to go unnoticed without it. As if human beings could no longer notice light's presence without this kind of mensuration. As if we no longer acknowledge other *performers* of nature and in our lives without the intermediation of our phone cameras, or its text and voice resources. As such, the artist presents the intricate relation between idea, or con-

da câmera de seu celular, por exemplo, ou da comunicação por texto e por voz que ele possibilita. Assim procedendo, a artista põe em cena a intrincada relação entre ideia, ou conceito, e metáfora. A luz em si mesma já está culturalmente carregada de metáforas culturalmente assentadas, registradas numa diversidade de narrativas religiosas, filosóficas etc., é preci-

so um sério esforço intelectual para evitá-las e penetrar em seu campo de presença com a mente e o corpo tão abertos quanto possível de modo a experimentar o que ela oferece de mais radical como *experiência no preciso instante* do contato com a obra. É uma ideia hoje pacífica que a *imagem* combate, acua ou anula o *presente*, no mínimo jogando aquele que a

cept, and metaphor. Light in itself is already culturally loaded with culturally established metaphors, registered in a diversity of religious and philosophical narratives. A serious intellectual effort is needed to avoid them and to penetrate in the field of being present with mind and body as open as possible in order to experiment the most radical aspects it has

to offer as experience in the *precise moment* of contact with the artwork. It is currently an appeased idea to think that the *image* fights, corners or annuls the *present*, throwing the individual that contemplates it (and uses it and abuses it) into the dimension of the imaginary or that of past, pure and simple. With *Limiar*, Regina Silveira, sheds some light both on the



Lux

LIMIAR, INSTALAÇÃO, PROJEÇÃO, 11°33', 2015.

Valgus

MBA'ERENDY

Liwanag

Llum

Lumină

Světlo

Cahaya

Fény

Goulouù

LYS

contempla (e a usa e dela abusa) na dimensão do imaginário quando não na do passado puro e simples. Regina Silveira, em *Limiar*, oferece a luz e ao mesmo tempo a imagem conceitual da luz materializada na palavra: arma-se de imediato o jogo duro entre a experiência da luz no presente, *naquele presente* da obra, e a revivescência de alguma memória acionada pela palavra que se espreita no interior do espaço da instalação, desenhado de modo como se vê-la ali fosse um ato de alguma forma impróprio, ilegal, impuro, proibido.

O que é impuro: a experiência do presente luminoso ou a imaginação do passado conceitual? Para adensar mais essa experiência, a artista acrescenta, ao racional desenhado pela palavra, o emocional manifestado pelo pulsar da imagem projetada, um pulsar que remete ao tempo mais básico do corpo humano do qual se escuta, na sala, a respiração e um zumbido que diz a artista "sou eu." O olho da razão vê a imagem, o corpo escuta essa pulsação

conceptual image of light materialized onto word: instantly creating a tough competition between the experience of light in the present, in the artwork's *present* and the revival of a memory triggered by the word lingering within the installations, drawn in such a way that seeing it there is almost an illegal, impure or forbidden act.

What is impure: the experience of the luminous present or the imaginary conceptual past? To make this experience even denser, the artist adds to the rationale drawn out by the word, the emotional manifested through the pulsation of the projected image. A pulsation that is reminiscent to the more basic timing of the human body where, in the room, we hear the breathing and a humming that, says the artist, "is me". The eye of reason sees the image, the body hears this pulsation projected in the room: *logical beauty*, Regina Silveira's ethical art principle, is found with the more basic senses. Therefore, this exhibition has another self-portrait, in addition to the one proposed by Helga Griffiths.

projetada na sala: o *belo lógico*, princípio ético da arte de Regina Silveira, encontra-se com o sensorial mais básico. Há nesta exposição portanto, um outro autorretrato, além daquele proposto por Helga Griffiths.

Há ainda um aspecto da palavra a ser posto em evidência, no entanto: *luz* aparece escrita em mais de 60 idiomas, o limiar de que fala a artista no título da obra é o limiar dela mesma, seu limiar pessoal, seu limiar diante da arte da luz, e o limiar em cujo conteúdo aloja-se a ideia de limite (o limite do qual se partiu, o limite ao qual se chega), a fronteira linguística, portanto nacional, de cada um desses idiomas. A dimensão política torna-se palpável, a proposta estética biopolítica se completa: a política nacional dos idiomas inscreve-se no corpo da artista como em todos os corpos, a exemplo da máquina solteira de Kafka em *A colônia penal*. A luz será gravada no corpo da artista até que, afinal, o cancele. A luz é, talvez, sempre a mesma e, no entanto, o modo de grafá-la é a

There is still an aspect to be evidenced about the word; *light* appears written in over 60 languages, the threshold dealt with by the artist in the piece's title is her own threshold, her personal threshold, her threshold regarding the light art, and the threshold, where content lodges the idea of limit (the limit from which one sets off and the limit to which one arrives), the linguistic barrier, therefore national, for each one of these languages. The political dimension is palpable, the biopolitical aesthetics is completed: the national policy of languages is inscribed on the artist's body as on all bodies, as is the case in Kafka's *In the Penal Colony*: Light will be recorded on the artist's body until the latter is finally deleted. Light is possibly always the same, nevertheless, its spelling is always different: so is light always the same? Is light on the threshold, on its limit, repeatedly, as many times as it is expressed in a different language?

In *Quimera*, the tone is different and so is the proposal: Regina Silveira is also known as a shadow artist and this work pointing to

Yorug'lik

Fahazavana

cada vez diferente: a luz continua a ser a mesma? Estará a luz no limiar, no seu limite, repetidas vezes, tantas quantas forem as línguas que a expressarem?

Já em *Quimera*, o tom é outro e a proposta, diferente: Regina Silveira é também conhecida como a artista da sombra, e esta obra que aponta para a sombra a escorrer de uma lâmpada incandescente funde numa única peça a dupla essência do fenômeno da luz, que não tem sentido sem as trevas. Luz e sombra, escuridão e luminosidade, *Quimera* ilustra e é o fenômeno bipartido da luz e seu oposto (da indicação do caminho e sua negação; do bem e do mal) numa única e mesma obra. Como tudo nessa obra é imagem, isto é, representação, embora haja uma luz real por trás da imagem da luz – a mesma representação que em larga medida a luz da arte quis de início evitar, como fez Dan Flavin –, a metáfora se instala e cada um é livre para recolhê-la como lhe aprouver: de todos esses modos de interpretá-la, contudo, a dimensão política e social não estará nunca excluída, e a palavra da artista sobre seu tempo se faz ouvir. Não é necessária a *figura ex-*

plícita, representacional, quase sempre a figura primária e demagógica, para formular-se uma opinião sobre uma época e suas trevas. A escuridão é indispensável à conformação da luz mas não tem lugar numa mostra como esta a não ser do modo pelo qual já se manifesta nas obras que, com suas luzes, demarcam de algum modo (menos ou mais pensado e controlado) as zonas de escuridão. O visitante da exposição poderia ser dirigido para uma sala onde só o escuro fosse a realidade, na qual poderia ficar quanto tempo quisesse. Fora daí, a escuridão é irrepresentável, como o é a luz do mal, a luz que não revela mas, pelo contrário, faz baixar a cortina sobre os que a contemplam numa fração de segundo, como quando explode uma bomba. *Quimera*, por seu próprio título, reintroduz a metáfora ali de onde ela havia sido banida pelo movimento minimalista que foi o da arte da luz em seu começo. *Quimera* é a contradição interna à arte da luz que explode dentro de si mesma para a negar ao mesmo tempo que se afirma e afirma a luz. Uma obra complexa com uma aparência enganosamente simples.

TEIXEIRA COELHO

shadow dripping from and incandescent lamp, fusing into a single piece, the double essence of the phenomenon of light, which makes no sense without darkness. Light and shadow, darkness and luminosity, *Quimera* illustrates and is light's bipartisan phenomenon with its opposite (indicating the path and its denial; of good and evil) in a single piece. As everything in this piece is image, that is, representation, even though there is real light behind the image of light – the same representation that the light art tried to avoid initially, as Dan Flavin did –, the metaphor installs itself and everyone is free to take it as they wish: choosing from all the different forms of interpretation. However, the political and social dimensions will never be excluded, and the artist's word on their time can be heard. The *explicit figure* is not necessary, as it is representational and almost always the primary and demagogical figure, to formulate an opinion on a time and its darkness. Darkness is indispensable for the confor-

mation of light but has no place in an exhibition like this, unless in the form it is already being manifested in the pieces, which somehow delimit (less or more thought through and controlled) zones of darkness. The viewer could be guided into a room where only darkness is reality, where he could stay for as long as he wants. Out of that room, darkness is irrepresentable, as is the light of evil, the light that does not reveal but, to the contrary, drops the curtain on the observer for a split second, similarly to when a bomb explodes. *Quimera*, as its title suggests, reintroduces the metaphor there where it was once banned by the minimalist movement that was the beginning of the light art. *Quimera* is the light art's inner contradiction that explodes in itself to deny while also affirms the light. A complex piece with a deceptively simple appearance.

TEIXEIRA COELHO

SHIRIN NESHAT

Uma obra em vídeo não teria propriamente lugar na edição de 2015 da Bienal de Curitiba, dedicada ao tema da arte da luz. Todas as obras aqui exibidas deveriam ter a luz como suporte, matéria, forma e conteúdo – e isso do modo mais radical possível. Não há, porém, como abrigar aqui certas manifestações da luz como aquelas relacionadas com a sua dimensão negativa, com o conjunto de seus efeitos contrários àqueles apresentados nas narrativas da luz como entidade da abertura, do descortínio, do afastamento da ignorância, da descoberta, da afirmação, do saber e, em última instância, da vida. No entanto, a luz e seu contrário, as trevas, a escuridão, são como as duas faces de uma mesma folha de papel: inseparáveis a ponto de anularem-se mutuamente se a operação for tentada, algo de resto inviável porque a nova unidade resultante desse procedimento teria ela mesma, se simplesmente não se evaporasse, duas outras faces. Não há como apresentar aqui a luz do fogo destruidor, a luz da guerra, a luz da morte, a luz do mal a não ser por meio de uma *representação* – como na arte tradicional e como aquela que, por exemplo, o vídeo permite. A escolha de Shirin Neshat, artista de origem iraniana que vive e trabalha nos EUA, deveu-se não apenas a sua maestria reconhecida na arte do vídeo como ao fato, por ela mesma ressaltado, de que sua arte não pode deixar de ser política. Seu tema privilegiado é a situação da mulher em sua sociedade de origem – e nesse campo ela tem oferecido trabalhos de uma sensibilidade e qualidade artística únicas. São todas obras fortes, de um impacto emocional profundo realçado pela qualidade estética. Em *Issar* (Sacrifício), exibido nesta sala, o assunto, porém, é a guerra, e uma guerra interminável, de efeitos devastadores, difíceis de encarar. A representação da luz faz irrupção em vários momentos deste filme e em especial em suas sequências finais cuja beleza plástica é perturbadora ao recordar o íntimo elo entre as manifestações convencionais do belo e seu oposto, entre a vida e a morte – a mesma incômoda qualidade da luz captada pelo compositor Karlheinz Stockhausen ao comentar o atentado de 9 de setembro de 2001 em Nova York. Um tema difícil para a arte e por isso mesmo ainda mais necessário.

Shirin Neshat recebeu o primeiro prêmio da Bienal de Veneza de 1999 e várias outras honrarias em sua singular carreira, entre eles o prêmio Liberdade do Museu de Arte da Cidade de Hiroshima.

TEIXEIRA COELHO

A video work would not find proper place in the 2015 Curitiba Biennial edition, which is devoted to the light art. All the works exhibited here should have light as their primary support, matter, shape and content - in absolute terms if possible. There should be no room for manifestations of light as those related to its negative dimension, the effects that are opposite to light as representative of opening, unveiling, enlightenment, discovery, affirmation, knowledge and ultimately, life. However, light and its opposite, darkness, are like two sides of a single sheet of paper: inseparable to the point of annulling each other if the operation is ever attempted, something that would render unfeasible because the resulting new unit would itself have two other faces - if it did not vanish at all. We cannot present here the light of the destructive fire, the light of war, death and evil except through *representation* - as in traditional art and as, for example, in video work. An Iranian artist living in the USA, Shirin Neshat's choice was made not only in view of her acknowledged mastery of the video art but, as she herself stresses, the fact that her art had to take a political stance. Her primary theme is the women's condition in her country of origin - a field in which she has provided us with works of great sensitivity and unique artistic quality. They are strong works with deep emotional impact enhanced by aesthetic quality. In *Issar* (Sacrifice), to be screened in this room, the subject-matter is war, the endless war with its devastating effects so hard to face. The representation of light here emerges at various moments, particularly in the final scenes of stunning plastic beauty that recall the close link between the conventional manifestations of beauty and its opposite, between life and death - the same disturbing quality of the light captured by composer Karlheinz Stockhausen when he comments on the September 9, 2001 bombing in New York. A difficult subject for art and, therefore, even more necessary.

Shirin Neshat won the First International Prize at the Venice Biennale (1999) and many other commendations throughout her unique career. Among them, the Hiroshima Freedom Prize from the Hiroshima City Museum of Art (2005).

TEIXEIRA COELHO



ISSAR, 2003. VÍDEO 8'08"





ELIANE PROLIK

A vida moderna em seu tumulto de imagens públicas (nas ruas) e privadas, ou supostamente privadas (celular, Facebook), tem empurrado cada vez para mais longe as necessárias experiências de subjetividade um dia possíveis. Eliane Prolik propõe uma instalação onde a presença insistente da dimensão pública da luz, e de uma luz em particular, a vermelha, é a personagem central e tão intensa que toda subjetividade é anulada em favor do comando social por ela representado e que não pode ser contestado.

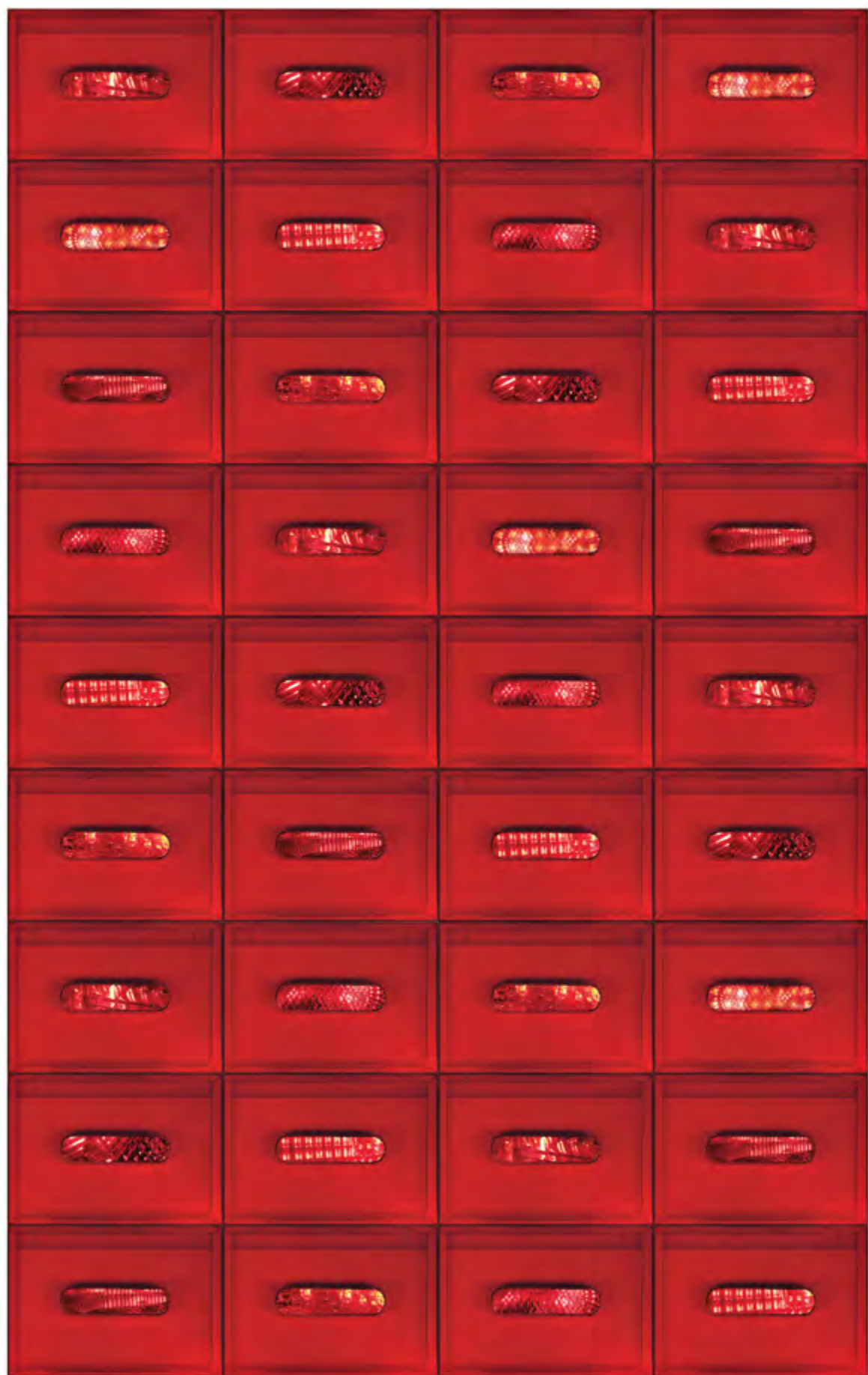
As luzes vermelhas estão por toda parte. As luzes das lanternas vermelhas traseiras e que indicam as frenagens dos veículos cortam no tecido da cidade um de seus dois fluxos centrais de organização: visto de perto ou de longe, o fluxo das luzes brancas dos faróis dianteiros é compensado largamente pela linha densa das luzes vermelhas traseiras no fluxo ao lado. Ainda mais que a luz branca, a vermelha é, para a artista, índice da onipresença dos códigos sociais que invadem a

Modern life in its turmoil of public (streets) and private, or supposedly private (mobile, Facebook) images has been pushing ever farther the necessary subjective experiences that were once possible. Eliana Prolik proposes an installation in which the insistent presence of the public dimension of light, and particularly the red light, is the central character, so intense that all subjectivity is annulled in favor of the social command that it represents and that cannot be disputed.

Red lights are everywhere. Red rear lights indicating the braking of vehicles cut in the fabric of the city one of its two main flows of organization: whether viewed from near or far, the flow of white headlights is balanced by the dense line of red rear lights on the side flow. More than the headlight, the red light is, for the artist, a sign of the ubiquity of social codes that invade the city, the greater architectural and urban scenario, the viewer's immediate surroundings and reach his/her body,



RED ÀHEAD, 2015. CAIXA-MÓDULO DE ACRÍLICO COM LUMINÁRIA DE EMERGÊNCIA. 37x 54 x 5 CM (CADA). 100 M².



cidade, o cenário arquitetônico e urbano maior, o ambiente imediato do observador e atingem seu próprio corpo no qual penetram pelo olho sem que essa intromissão seja apenas visual: o corpo tem de reagir e controlar-se no ritmo da luz vermelha. Por um dos paradoxos abundantes da luz, o mesmo vermelho que sinaliza a proibição (proibição de continuar se movimentando para frente, proibição de sair do lugar, de entrar num lugar) assinala também o lugar onde a contravenção é permitida, e é a própria artista que lembra os "inferninhos", os abajures das alcovas onde se pratica o comércio do sexo, lugares onde a quebra das normas é permitida: a sociedade é sábia, repressão o tempo todo é contraproducente. A luz do desejo é a mesma luz que significa a proibição e o perigo. A artista sugere que a luz vermelha na cidade constitui o horizonte, estabelece os limites: ao mesmo tempo energia positiva e necessária frustração da liberdade. "Luz bandida", diz a artista: talvez este lado do vermelho prevaleça sobre qualquer outro; na arte o vermelho é símbolo da ira, da destruição, do perigo. Nesta obra, o grau de representação, de metáfora, é alto: a luz não vale só por si mesma, mas por aquilo que significa; como se trata, porém, de um ambiente de imersão, e como em arte a interpretação tem e deve ter um alcance limitado, a obra é também uma experiência sensorial real, exacerbada, de tudo que é em princípio por ela expresso e evidenciado ou denunciado. O observador terá de procurar por sua subjetividade em outro lugar, aqui ele é prisioneiro de algo que vem de fora dele mesmo e não admite conversa – mas sairá da experiência com a necessidade de procurar em algum lugar seu momento de exame de suas próprias e mais íntimas sensações e reflexões: se for em frente como sempre, sem pensar, só encontrará o vermelho.

TEIXEIRA COELHO

where they penetrate through the eye in an interference that is not only visual: the body must react and be controlled according to the red light.

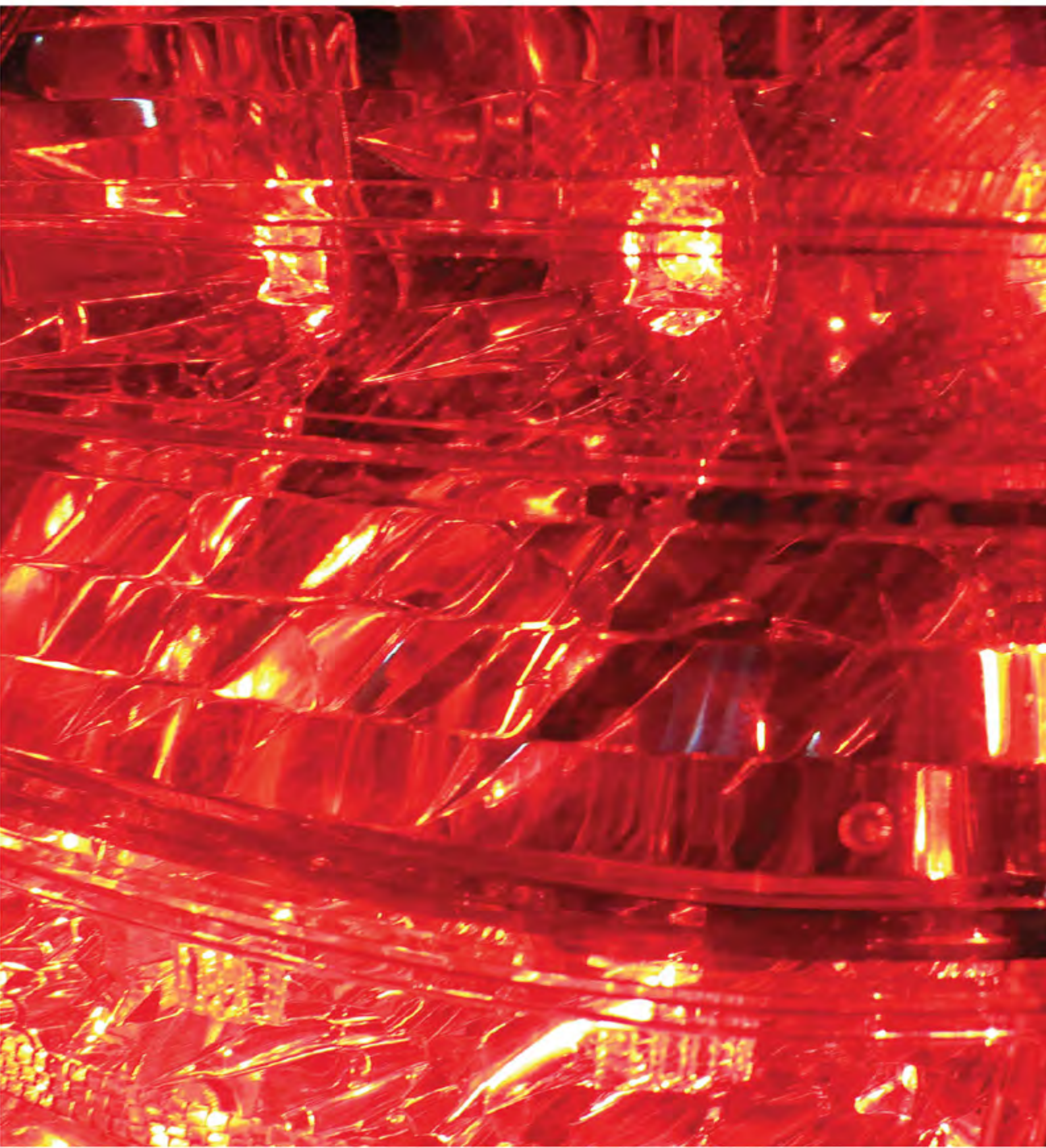
By one of the abundant paradoxes of light, the same red that signals prohibition (not allowed to continue moving forward, or to leave the place, or to enter a place) also marks the place where contravention is allowed. The artist recalls the "little hells" (brothels), the lamps of alcoves where sex is business, places where breaking the rules is allowed: society is wise, continuous repression is counterproductive. The light of desire is the same light that means prohibition and danger. The artist suggests that the urban red light constitutes a horizon and establishes limits: positive energy and the necessary frustration of freedom, side by side. "Bandit light", says the artist: perhaps this side of the red prevails over any other; in Art, red is a symbol of anger, destruction, danger.

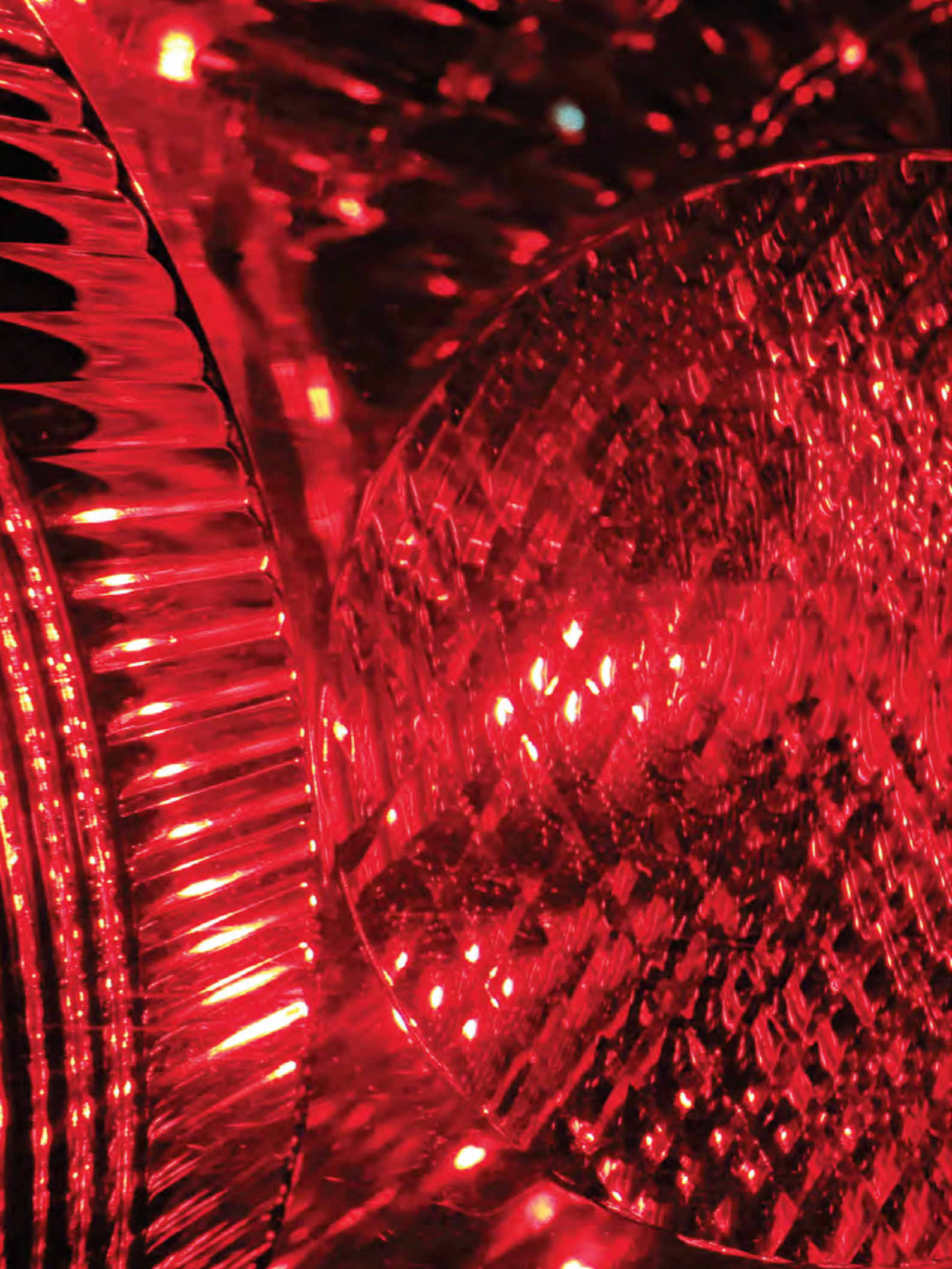
In this work, the degree of representation and metaphor is high: light is not worth in itself but for what it means; as it is, however, an immersion environment, and as the art of interpretation has and should have a limited scope, the work is also a real, exacerbated sensory experience, in principle, of all that is expressed and evidenced or denounced by it. The observer will have to exercise subjectivity elsewhere, here he/she is a prisoner of something that comes from outside him/herself and does not allow for conversation - but he/she will leave the experience feeling the need to find elsewhere his/her time for their own and more intimate feelings and thoughts: should they go ahead as usual, without thinking, they will only find the red light.

TEIXEIRA COELHO



RED AHEAD, 2013-15.







DAN FLAVIN

"Alguém pode não pensar na luz como uma evidência mas eu penso. É o modo da arte mais simples, aberto e direto que pode existir": nessa proposição de 1987, Dan Flavin (1933-1996) resumia seu próprio programa artístico e, de modo indireto, o da tendência minimalista com a qual se identifica e de boa parte dos modos da arte da luz. A opção estética que o marcou formou-se no início dos anos 60 do século 20, um momento fortemente marcado pela experimentação com novas linguagens e novos conteúdos e que, no caso de seu território artístico, se seguiram ao aparecimento da arte cinética em suas variadas formas logo na abertura da década de 50. Na Alemanha o Grupo Zero e na Itália o Grupo T exploravam o que foi uma inovação marcada na linguagem da arte: o movimento das partes mecânicas de uma obra, primeiro sem luz e em seguida já a incluindo. Não se tratava mais apenas de operar com o movimento *na imagem* da obra, nem com a *imagem* da obra em movimento: a obra se movia e da obra saía luz. Levou tempo para a arte visual incorporar as propostas do movimento maquinico inaugurado pela Revolução Industrial, algo a que sem dúvida a arte se viu ainda mais forçada a fazer depois do aparecimento do cinema -- quase num esforço para contrariar antecipada e premonitoriamente a Eric Hobsbawm que bem mais tarde viria afirmar ter a arte perdido a batalha da vanguarda para o cinema, o único capaz de levar a suas últimas consequências as propostas teoricamente radicais da arte tradicional estática. Dan Flavin não se interessou pelo *movimento*, centrou-se na *luz*, que também já aparecera em evidência no programa dos Grupos Zero e T. Com Flavin, porém, a luz era ao mesmo tempo a condição necessária e a condição suficiente da arte. Com um detalhe: a obra não mais existia independentemente de uma arquitetura ou, dito de outro modo, não era indiferente à arquitetura do local onde estivesse, como a tela a óleo tradicional que poderia ser colocada em quase qualquer lugar e quase de qualquer modo. As obras de Flavin, se não eram ainda *site*

"One might not think of light as a matter of fact, but I do. And it is, as I said, as plain and open and direct an art as you will ever find": In his 1987 statement, Dan Flavin (1933-1996) summed up his own artistic program and, indirectly, the minimalist trend with which he is identified as most of the light art modes. The aesthetic choice that marked his work was formed in the early 60s of the 20th century, a time strongly marked by experimentation with new languages and new content that, in the case of his artistic territory, followed the appearance of kinetic art in its various forms in the opening of the 50's. The German group Zero and the Italian Gruppo T explored an innovation in language: the movement of mechanical parts of an artwork, at first without light and then, at the presence of light. It was no longer about operating with movement in the work's image, neither with the work's image in movement: now the work moved and emitted light. It took time until visual art incorporated the proposals of the machinic movement inaugurated by the Industrial Revolution, something that art certainly felt more forced to do after cinema emerged -- almost in an effort to contradict in advance what Eric Hobsbawm would later claim about art losing the avant-garde battle to cinema, which would be the only one capable to lead to its ultimate consequences the theoretically radical proposals of traditional static art. Dan Flavin was not interest in *movement*; he rather focused on *light*, which also had stood out in the programs of group Zero and Gruppo T. For Flavin, however, light was art's both necessary and sufficient condition. With one detail: the work no longer existed regardless of architecture or, in other words, was not indifferent to the architecture of the place where it was, as the traditional oil on canvas that could be placed almost anywhere and in nearly any way. Flavin's works - if not yet *site specific*, that is, if did not require a specific place to exist, if could be installed in more than one place without losing their meaning - at least strongly marked a place and were not conceived for any

specific, isto é, se ainda não exigiam um único lugar específico para existirem, se ainda podiam ser instaladas em mais de um lugar sem perda de sentido, elas pelo menos marcavam um lugar fortemente e, de todo modo, não haviam sido pensadas para um lugar qualquer. Em suas palavras, "o tubo [de luz fluorescente] não pedia uma composição específica para ser situado: ele mesmo se implantava a si próprio diretamente, dinamicamente, dramaticamente, contra a parede de meu estúdio...". A sua é uma obra claramente "de arquitetura", uma arte que incorpora a seu significado o sentido do espaço ao redor e em troca a este empresta o sentido próprio dela. A intenção de envolver na obra o espectador era igualmente parte integrante do programa de sua estética. Com Flavin, a arte da luz abandona o campo delimitado pela tela da pintura ou pela moldura dessa tela e espalha-se pelo espaço circundante. A liberação da obra de arte em relação a seus limites demarcados de longuíssima data é o

primeiro passo para uma operação que, não raro, irá consistir na anulação do espaço que no entanto, paradoxalmente, a contém: o primeiro passo de uma inovação artística é sempre a destruição criativa de algo preexistente. A vanguarda russa, como a de Tatlin, ao redor de 1915, já havia buscado desvencilhar-se da moldura, vista como ator de um isolamento da obra de arte que lhe mistificava o sentido; a abolição da moldura permitiria a obtenção de uma "matéria verdadeira no espaço verdadeiro". É bem o caso de Flavin.

A obra com um único tubo de luz é a síntese máxima da arte de Dan Flavin. "É inútil fazer com mais o que pode ser feito com menos", propôs.

TEIXEIRA COELHO

given place, anyway. In his words, "There was no need to compose this [fluorescent] lamp in place; it implanted itself directly, dynamically, dramatically in my workroom wall...". His work is clearly "architectural", an art that incorporates to its meaning the sense of surrounding space and lends to the latter its own meaning, in exchange. The intention to involve the viewer in the work was also an integral part of his aesthetic program. With Flavin, the light art abandons the field delimited by the canvas or its frame and spreads through the surrounding space. Liberating the artwork from its long demarcated limits is the first step in an operation that, often, will require the annulment of the space that, paradoxically, contains it: the first step of an artistic innovation is always the creative destruction of the pre-existing. The Russian avant-garde, such as Tatlin's, around 1915, had sought to break away from the frame, seen as an artwork isolation element that mystified its meaning; the abolition of the frame

would enable obtaining a "real matter in the real space." This is the case of Flavin.

The artwork with a single neon light tube is the utmost synthesis of Dan Flavin's art. "It is useless to do with more what can be done with less," he proposed.

TEIXEIRA COELHO

SEM TÍTULO (FONDLY TO HELEN), 1976.
LUZ FLUORESCENTE AZUL, AMARELA E VERDE.
244 CM DE ALTURA, INCLINADO. EDIÇÃO 5. CL NO. 382. FLADA0035.EC.



DOUG WHEELER

Luz, volume, escala, orientação, desorientação, infinitude, ilusão e realidade: estes são os vetores da arte da luz tal como praticada por Doug Wheeler no contexto de um movimento da arte ao mesmo tempo minimalista em termos de materiais com os quais se elabora a arte (pelo menos aqueles que ficam à vista do espectador) e maximalista quanto à amplitude do leque de sensações provocadas. "Luz e espaço" é o título de uma tendência reunindo artistas frouxamente conectados em torno da investigação sobre a luz e sua percepção, surgida no sul da Califórnia nesses anos de 1960 que viram o interesse pelo mesmo tipo de fenômeno e de arte surgir igualmente em outras partes do mundo e nas figuras de artistas ao mesmo tempo tão próximos e distantes em suas opções como Julio Le Parc e Davide Boriani.

O próprio Doug Wheeler sempre mencionou seu interesse por aviões (é piloto) e pelas sensações ao mesmo tempo estimulantes e desnorteantes que o voo oferece. Em suas palavras, suas obras reproduzem a sensação gerada pelo movimento da Terra e sua curvatura "que desestabilizam nosso sentido inato de equilíbrio e nos levam a mover-nos em compasso com a Terra na direção de um horizonte inalcançável". Um outro modo de dizer a mesma coisa seria adiantar a hipótese de que Doug Wheeler busca a experiência do sublime, busca o sublime em si mesmo – não a *representação* do sublime mas a *vivência* do sublime real, do sublime possível. Seus ambientes invadidos por uma luz difusa retiram os que neles penetram de todo jogo de coordenadas espaciais e os colocam em contato com algo ao mesmo tempo completo e vazio, próximo e inalcançável. Parte dessa sensação deriva da ausência de pontos de referência relacionados com a origem da luz vista (aqui a situação é contrária à que oferece Dan Flavin, que deixa à mostra os tubos de luz de que se serve) e com bordas e molduras e outros limites e formas físicas que delimitam o campo de uma obra de arte tradicional. A intenção é lidar com a pura forma, porém de um modo diverso daquele posto em ação pela pintura abstrata que dissolve a forma na cor: embora possa haver cor nos ambientes de Doug Wheeler, seu caráter é imaterial demais

Light, volume, scale, orientation, disorientation, infinity, illusion and reality: these are the light art's vectors as practiced by Doug Wheeler in the context of an art movement at the same minimalist in terms of materials with which to make art (at least those that are visible to the viewer) and maximalist as to the extent of the range of resulting sensations. "Light and Space" is the title of a trend that gathered artists loosely connected around the research on light and perception, which emerged in Southern California in those 1960s that saw the interest in the same kind of phenomenon and art also arise in other parts of the world and among artists at once so near and distant in their choices such as Julio Le Parc and Davide Boriani.

Doug Wheeler himself always mentioned his interest in planes (he is a pilot) and the sensations at the same time exciting and bewildering that a flight can produce. In his words, his works reproduce a sensation produced by earth's rotational pull and curvature "destabilizing our innate sense of equilibrium and imparting the feeling of moving with the earth towards an unreachable horizon".

Another way of saying the same thing would be through the working hypothesis that Doug Wheeler seeks to experience the sublime, to search the sublime in itself – not the representation of the sublime but the experience of real sublime, the sublime as possible. His environments invaded by a diffuse light compel those who enter them to lose their spatial coordinates and put them in contact with something at the same time full and empty, close and unreachable. Part of this sensation stems from the lack of reference points related to the origin of the light seen (here the situation is contrary to that provided by Dan Flavin, who openly shows the light tubes used) and edges, frames and other boundaries and physical shapes that define the field of a traditional artwork. The intention is to deal with the purest form, but in a different way from that proposed by the abstract painting that dissolves form into color: while there may be color in Doug Wheeler's environments, its character is too intangible to be imposed to the perception of the artwork's

para que se imponha à percepção do observador-penetrador-experienciador da obra (que é quase sempre uma instalação, uma vez que sua proposta é reconstruir e redefinir o espaço por meio da luz). Abstrair a forma do modo mais radical possível é transformá-la em puro conceito e pura experiência, pura ideia – e essa talvez seja a definição ou descrição mais acurada do sublime, da experiência do sublime.

Sem que ela se limite apenas a isso, a obra de Doug Wheeler surge como a releitura contemporânea das pinturas de Caspar David Friedrich nas quais personagens são retratados no alto de uma elevação, de uma montanha, de um rochedo, de costas para o espectador da obra e de frente para um horizonte que o espectador vê como sendo feito de luz ou intui que é somente luz: não se vê o que esses personagens podem estar observando ou sentindo, o que está diante deles é o infinito, o indefinido, o ilimitado – e disso é feito o deslumbramento. No século 19, essa sensação só poderia ser sugerida ao observador por meio da *representação* da pintura, pela me-

dição da pintura (a escultura sempre foi demasiado sólida e imanente para permitir o mesmo tipo de percepção – até que surgisse Anthony McCall): olhando a pintura de Friedrich, o observador poderia *imaginar* a sensação dos personagens representados e reconstruir, reelaborar em si mesmo, imaginar em si mesmo, aquilo que esses personagens estariam sentindo e aquilo que o artista sentiu ao representá-los. Com Doug Wheeler, a *experiência efetiva* do sublime está ao alcance da mão, quer dizer, ao alcance do corpo, ao alcance da vida do observador que não é mais um observador dado que, tragado pela obra, transformou-se ele mesmo em parte da obra de arte. Para alguns essa passagem pode assinalar o enfraquecimento da capacidade imaginativa do ser humano; para outros, é o empoderamento do observador sobre a própria arte. O que fica indiscutível é que artistas como Doug Wheeler são contemporâneos históricos e filosóficos de seu tempo e do que esse tempo lhes faculta.

TEIXEIRA COELHO

observer-penetrator-experiencer (artwork that is almost always an installation, since his proposal is to rebuild and redefine the space through light). Abstracting the form as radically as possible is to transform it into pure concept, pure experience and pure idea – and this may be the more accurate definition, description and experience of the sublime.

Without being limited to this, Doug Wheeler's work emerges as a contemporary reinterpretation of Caspar David Friedrich's paintings in which characters are depicted on top of a hill, a mountain, a rock, his back to the work viewer's and facing a horizon that the viewer sees as being made of light or he/she intuits that is only light: what these characters may be watching or feeling is not visible, what is before them is infinite, undefined, unlimited – and dazzle is made of this. In the 19th century, this sensation could only be suggested to the viewer through *representation* and mediation of painting (sculpture has always been too solid and pervasive to enable the same type of perception – until Anthony

McCall emerged): looking at Friedrich's painting, the viewer could *imagine* what the represented characters felt and rebuild it, redesign it to him/herself, imagining him/herself through that, feeling the same that the characters would be feeling and that the artist felt when represented them. With Doug Wheeler, the effective experience of the sublime is at hand's reach, that is, within the reach of the observer's body and life, an observer who is no longer an observer as, once swallowed up by the work, became him/herself part of the work of art. For some, this passage could signal a weakening of the human imaginative capacity; for others, it is the empowerment of art viewers. What is indisputable is that artists like Doug Wheeler are historical and philosophical contemporaries of their time and of what that time provides them with.

TEIXEIRA COELHO

SEM TÍTULO, 1969/2013. PLEXIGLAS, LACA EM ACRÍLICO, TRANSFORMADOR
ELETRÔNICO E NEON. 231.1 X 231.1 X 10.2 CM. WHED00028.

JEONGMOON CHOI

Nos tempos do raio laser, Jeongmoon Choi recorre a fios de algodão para criar seus ambientes luminosos que se apresentam sob uma aparência, no entanto, extremamente high tech: há mais de um jogo ilusório em suas propostas. É em larga medida recorrer a uma *ideia feita*, preconcebida, dizer que é isso que se poderia esperar de uma artista oriental em tempos pós-modernos, isto é, a junção de uma prática artesanal, cuja técnica em sentido amplo se acumulou ao longo dos séculos, com modos da alta tecnologia contemporânea, no caso de Jeongmoon Choi traduzida pelo recurso à luz ultravioleta. Boa parte da arte a partir da segunda metade do século 20 aboliu o contato da mão do artista com o produto final que receberá a etiqueta "de arte". A Fábrica de Andy Warhol foi um sintoma forte dessa tendência, multiplicada pela infinidade de artistas que hoje, quando muito, exercitam seus dedos num computador para gerar as matrizes conceituais de seu trabalho que, no entanto, será a seguir tirado da prancheta por técnicos especializados situados por vezes no outro lado do

mundo e que o artista encomendante recebe na forma de um produto acabado ao qual só tem de apor sua assinatura. Jeongmoon Choi faz ela mesma sua obra de arte: é ela que vai instalar laboriosamente uma quantidade indefinida de fios entre as paredes de uma sala para com eles armar uma grande rede a seguir iluminada pela luz UV de modo a criar o efeito final buscado. Como próprio de outras manifestações da arte da luz, esta artista elabora *ambientes* e oferece ao visitante, que não é mais apenas um observador nem um especta-

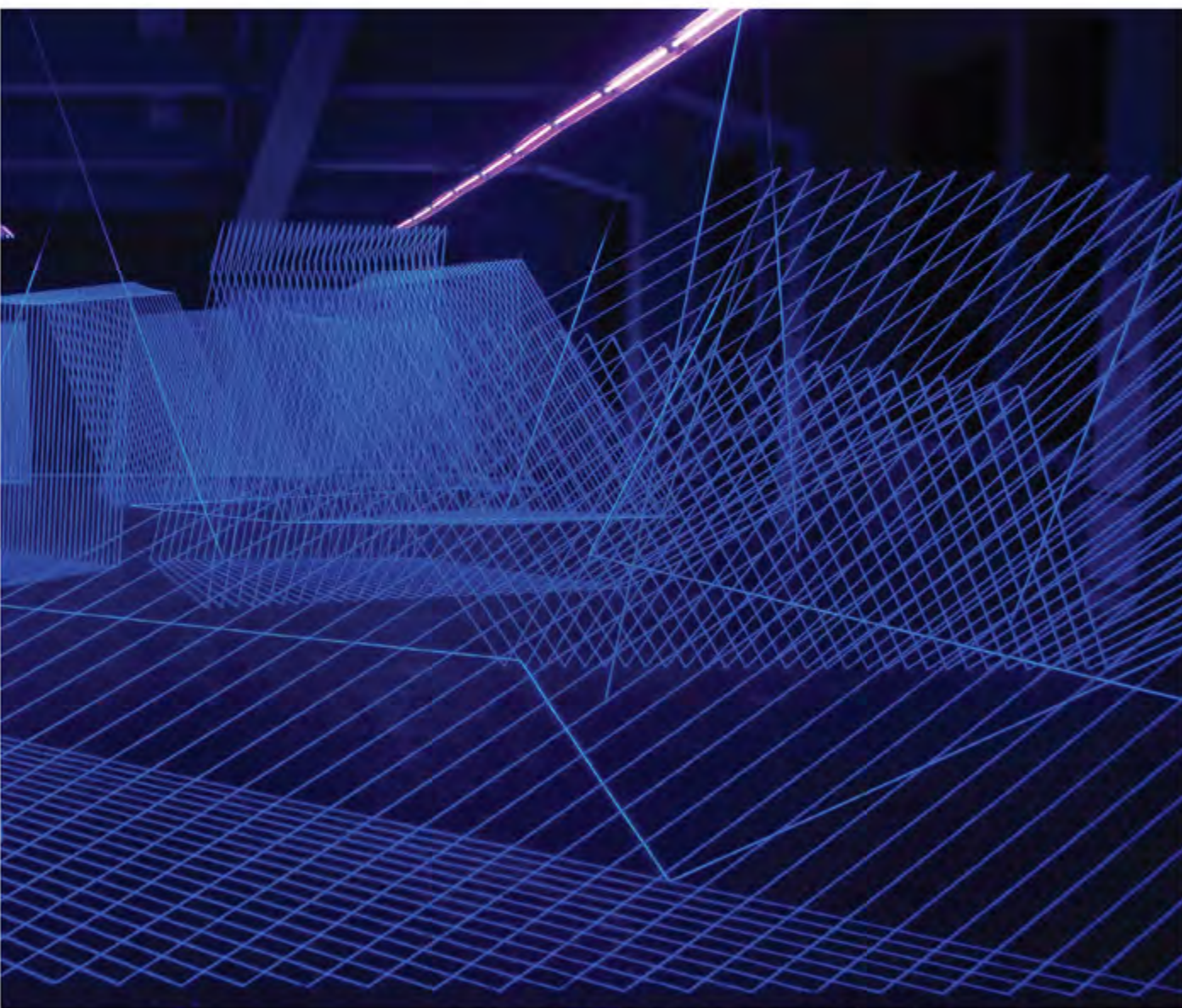


In times of laser ray, Jeongmoon Choi uses cotton thread to create their bright environments which, nonetheless, look extremely high tech: there is more than one illusory game in her proposals. To a large extent, it is a pre-conceived idea to say that this is what one expects from an Eastern artist in post-modern times, that is, the combination of a handicraft practice - of which the technique in a broad sense has accumulated over the centuries - with methods of high contemporary technology, in Jeongmoon Choi's case translated by the use of ultraviolet light. Much of the art from the second half of the 20th century abolished the contact of the artist's hand with the final product that will receive the label "art". Andy Warhol's The Factory was a strong symptom of this trend, multiplied by countless artists who today, at best, exercise their fingers on a computer to generate the conceptual matrix of their work which, however, will be subsequently extracted from the clipboard by specialized technicians sometimes located across the world and the ordering artist receives it in the

dor, mas o *espectador total*, como no caso de obras de tantos dos outros artistas aqui reunidos, isto é, aquele que tem a possibilidade de entrar na obra e dela fazer parte. Há em seu trabalho uma *dimensão conceitual* clara, no entanto controlada e limitada, em todo caso comentada por uma dura (mesmo se delicada) *materialidade* imanente.

A lista de paradoxos ao redor de sua obra se acumula quando se pensa no *minimalismo* evidente de suas construções – um só suporte físico, o fio; um só tipo de luz; um mesmo plano emotivo-lógico – que, no entanto, é *corrigido* pela escala da proposta. *Espaço real* e *tempo real* são os tra-

form of a finished product to which he/she only has to affix his signature. Jeongmoon Choi's work of art is elaborated by herself: she laboriously installs an indefinite number of threads connecting the walls of a room to set up with them a large net to be then lit with UV light in order to create the final effect sought. As in other manifestations of the light art, this artist elaborates environments and offers them to the viewer, who is no longer just an observer or a spectator but the total viewer, as in the case of works of many other artists gathered here, that is, he/she who has the possibility of penetrating her work and being part of it. Her work has a clearly



DRAWING IN SPACE - A MAZE, 2013. FIOS, LUZ NEGRA. 300 M³. EXIBIÇÃO PLAYGROUND PHOTOGRAPHY. BERLIN.

ços da arte de Jeongmoon Choi. Espaço real, tempo real, matéria real. Componentes da arte tradicional da pintura ou do desenho estão sem dúvida em cena, nas figuras da *luz*, das *formas* e do *jogo com a perspectiva*. As formas são definidas, como no construtivismo mais clássico, e a cor é marcante, tanto quanto são rigorosamente geométricas as perspectivas encenadas. No entanto, todo esse classicismo é revisitado pelo *ambiente* em que a obra se transforma. A obra resultante é uma materialidade real e ao mesmo tempo um desenho, isto é, uma *representação*: como diz a artista, o que faz é desenhar no espaço – desenhos ao mesmo tempo sólidos e instáveis, inseguros (porque frágeis e cujos pontos de ancoragem não se discernem com facilidade) e acolhedores. Esse jogo de opostos é uma constante em suas obras: presença e fantasmagoria, um certo perigo e um certo abrigo, a anulação física do espaço onde a obra se instala e o ressurgimento de um outro espaço ao mesmo tempo mais íntimo e que contudo constantemente

se distancia de quem nele penetra. De modo perceptível, suas linhas no espaço conectam pontos e planos, os *deste lado* com os *daquele lado*, os do *chão* com os do *teto* – e a artista, ela mesma uma coreana, já declarou uma vez que uma das ideias em seu horizonte de possibilidades (ou desejos) seria a união, por essas mesmas linhas que ela laboriosamente instala ou outras necessariamente mais resistentes, das duas Coreias que seguem divididas num mundo que a cada instante percebe a importância inadiável de reunificar seus vários pedaços um dia separados artificialmente, como é próprio da ideologia. Nesse aspecto, os ambientes de Jeongmoon Choi são ambientes de paz e de uma reflexão a que muitos dos visitantes sensíveis se entregam quando conseguem deixar do lado de fora as ansiedades do mundo exterior. O espaço criado por sua performance é assim ao mesmo imaginário e muito real.

TEIXEIRA COELHO

conceptual dimension, yet controlled and limited, in any case commented, by a hard (even if delicate) immanent materiality.

The list of paradoxes around her work builds up when one thinks of the apparent minimalism of her constructions – one physical support, the thread; one single type of light; the same emotional-logical plane – that, however, is corrected by the proposal's scale. Real space and real time are the traits of Jeongmoon Choi's art. Real space, real time, real matter. Components of the traditional art of painting or drawing are undoubtedly on the scene, in the pictures of *light*, *forms* and *game through perspective*. Forms are defined as in the classic constructivism, the color is remarkable and the staged perspectives are strictly geometrical. However, all this classicism is revisited by the *environment* into which the work is transformed. The resulting work is real materiality and, at the same time, a drawing, i.e., a *representation*: as the artist says, she draws in space – drawings at once solid and unstable, insecure (fragile, with unclear anchoring points) and welcoming. This game of opposites is a constant in her works: presence and phantasmagoria, a certain risk and a certain shelter, physical annihilation of space where the work is installed and the resurgence

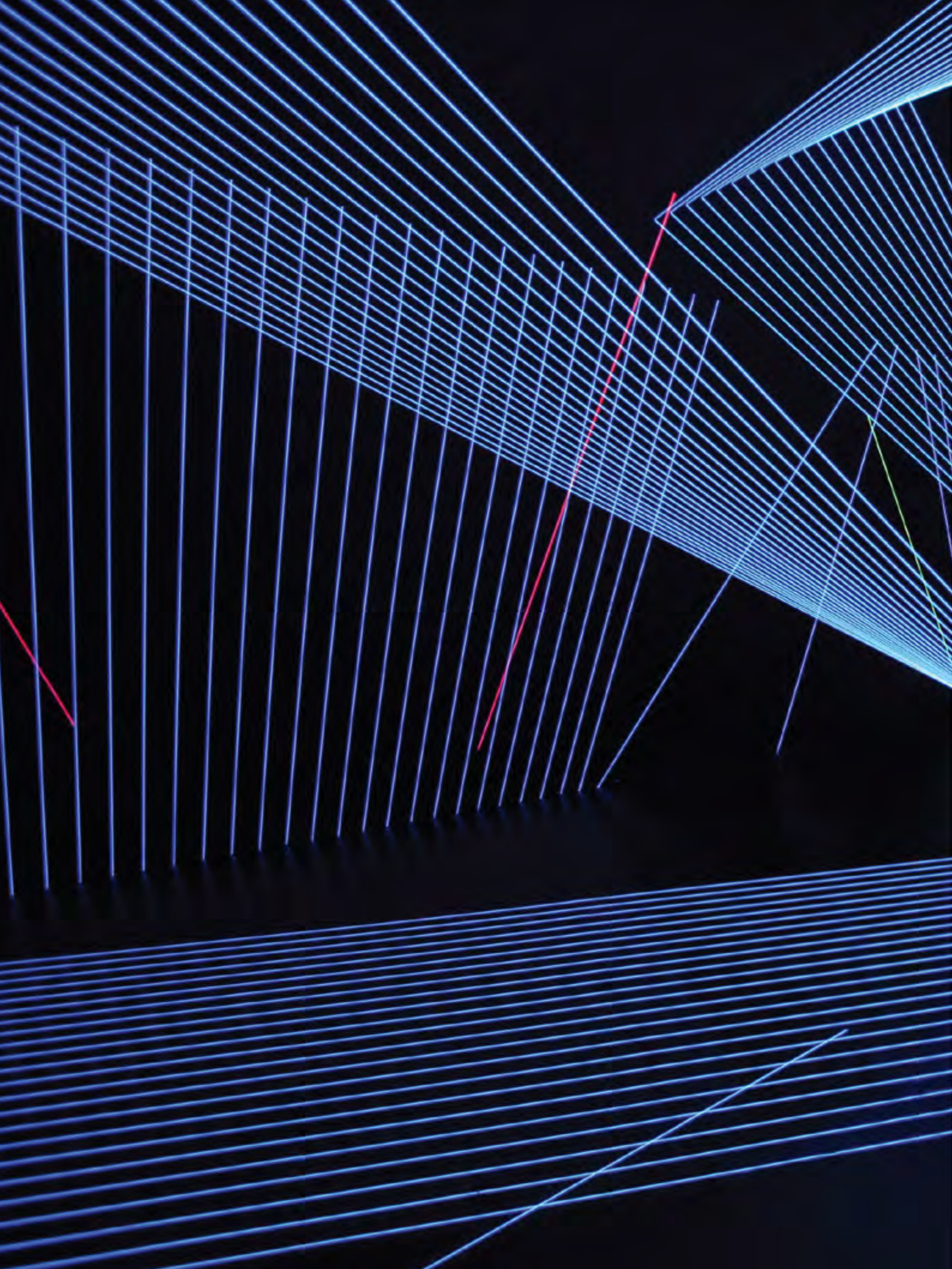
of another space at once more intimate and yet constantly distant from those who penetrate it. Clearly, her lines in space connect points and planes, those *on this side* with those *on the other side*, those on the floor to those in the ceiling – and the artist, herself a Korean, has said once that one of the ideas in her horizon of possibilities (or desires) would be the union, by the same lines that she laboriously installs or others necessarily tougher, of the two Koreas that continue divided in a world that every moment realizes the urgent importance of reunifying their various pieces artificially separated one day, as ideology does. In this respect, Jeonmoon Choi's environments are peaceful environments in which many sensitive visitors can indulge in a reflection, leaving outside the anxieties of the external world. The space created by her performance is then, at the same time, imaginary and very real.

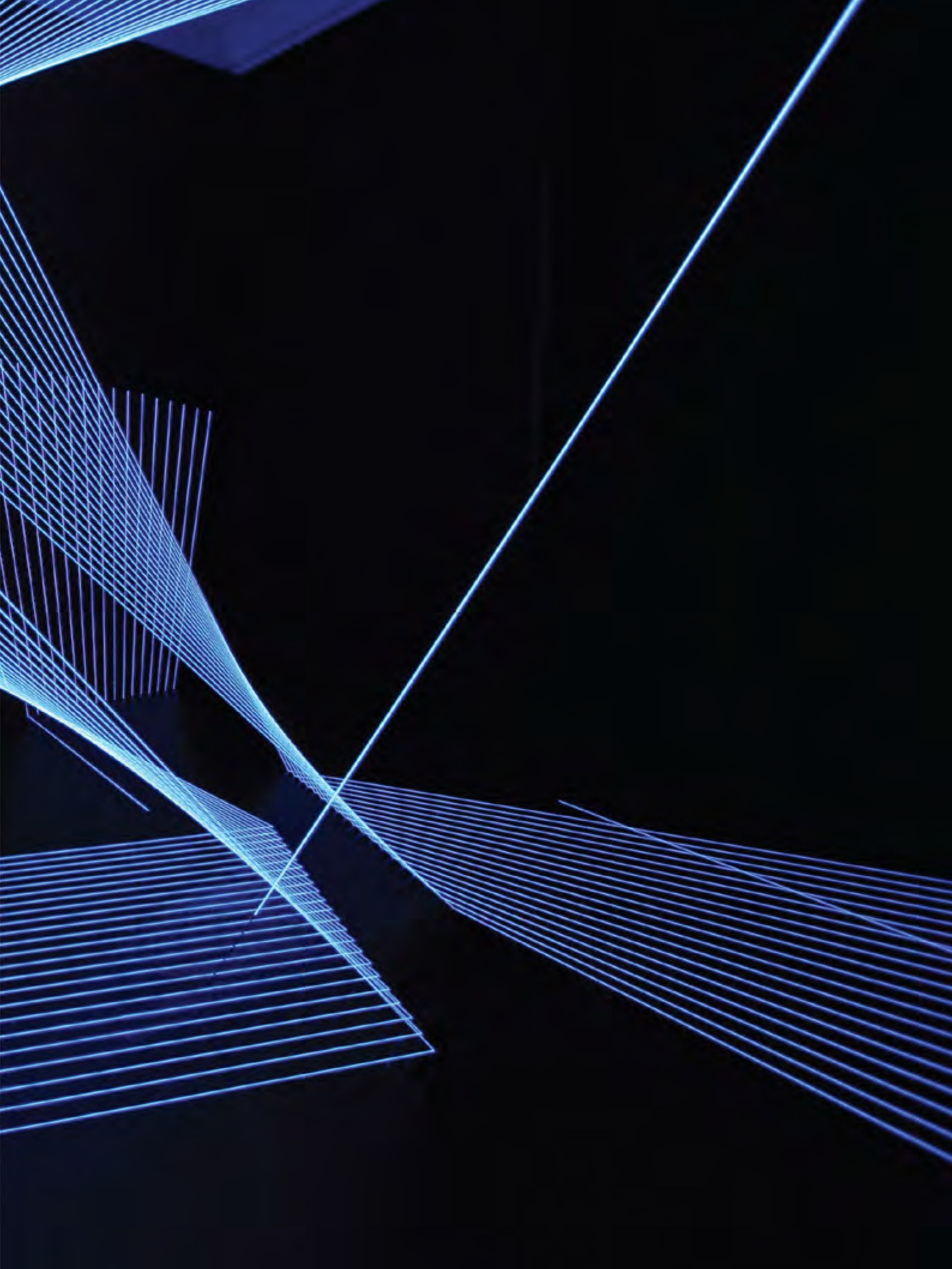
TEIXEIRA COELHO



IN.VISIBLE, 2014. FIOS, LUZ NEGRA, 400 M². EXPOSIÇÃO SOLO "IN.VISIBLE", MAXIMILIANSFORUM. MUNICH.

[PÁGINA DUPLA]
PULS, 2013. FIOS, LUZ NEGRA, 35 M². EXPOSIÇÃO SOLO "PULS". MOELLER FINE ART. BERLIN.





HELGA GRIFFITHS

Helga Griffiths instala seu trabalho sobre o tripé arte-ciência-natureza. A alusão aos modelos científicos de investigação da natureza **é visível** no tipo de objeto-suporte por ela utilizado (provetas, pratos petri) e nas imagens metafóricas construídas. Sua instalação nesta Bienal **é uma representação do código DNA que, como diz a artista**, replica sua estrutura genética, a informação mais irreduzível que alguém pode ter sobre si mesmo, supostamente a mais objetiva. Com isso, a artista oferece-se ao espectador como um *texto legível* ou, nos termos da história da arte, faz de si mesma um autorretrato – quase literalmente, um nu. Um nu contemporâneo. Em cena está a *representação*, como nos séculos anteriores marcados pela hegemonia da pintura a óleo; mas a figura que traduz a artista foi transformada num espaço tridimensional e sensorial que se apresenta como território das mídias atuais. Não há mais grandes porções do corpo humano a serem vistas “*lais quais*”, apenas nanoporções desse corpo transformado em fluidos. Assim como a câmera do celular tornou-se instrumento privilegiado de abordagem da realidade pelo ser

Helga Griffiths bases her work on the art-science-nature triangle. The allusion to scientific models to investigate nature is visible in the type of artefacts that she uses (test tubes, petri dishes) and in her metaphorical imagery. Her installation in this Biennial is a representation of the DNA code that, as the artist says, replicates her genetic structure. It is the most irreducible information that we can have about ourselves, and supposedly the most objective one. The artist thus offers herself to the viewer as a readable text or, in the terms of art history, in a self-portrait - totally exposed. A contemporary nude. On stage there is the *representation* that, as in previous centuries, is marked by the hegemony of oil painting; however, the picture that reflects the artist was transformed into a three-dimensional and sensory space that presents itself as territory of today's media. No more large fragments of the human body to be seen “as such”; only nanoportions of the body transformed into fluids. Just as the cellphone camera has become the instrument of preference to approach reality by humans, who apparently can no longer see with the naked eye, so art installations prove to be media of approximation to

IDENTITY ANALYSIS, 2003. INSTALAÇÃO, 120M2.





humano, que aparentemente não mais a consegue ver a olho nu, também a instalação artística revela-se uma mídia de aproximação daquilo que a artista é, embora sem o recurso à figura e por meio apenas de uma parte do todo. Analisar significa dividir e é a essência analisada, dividida, da artista aquilo que aqui se vê. Os meios científicos são outros tantos extensões dos recursos humanos, como o olho nu, e permitem ir além do que aquilo a que o indivíduo habitualmente tem acesso, um além ao qual ele quer sempre ter mais acesso.

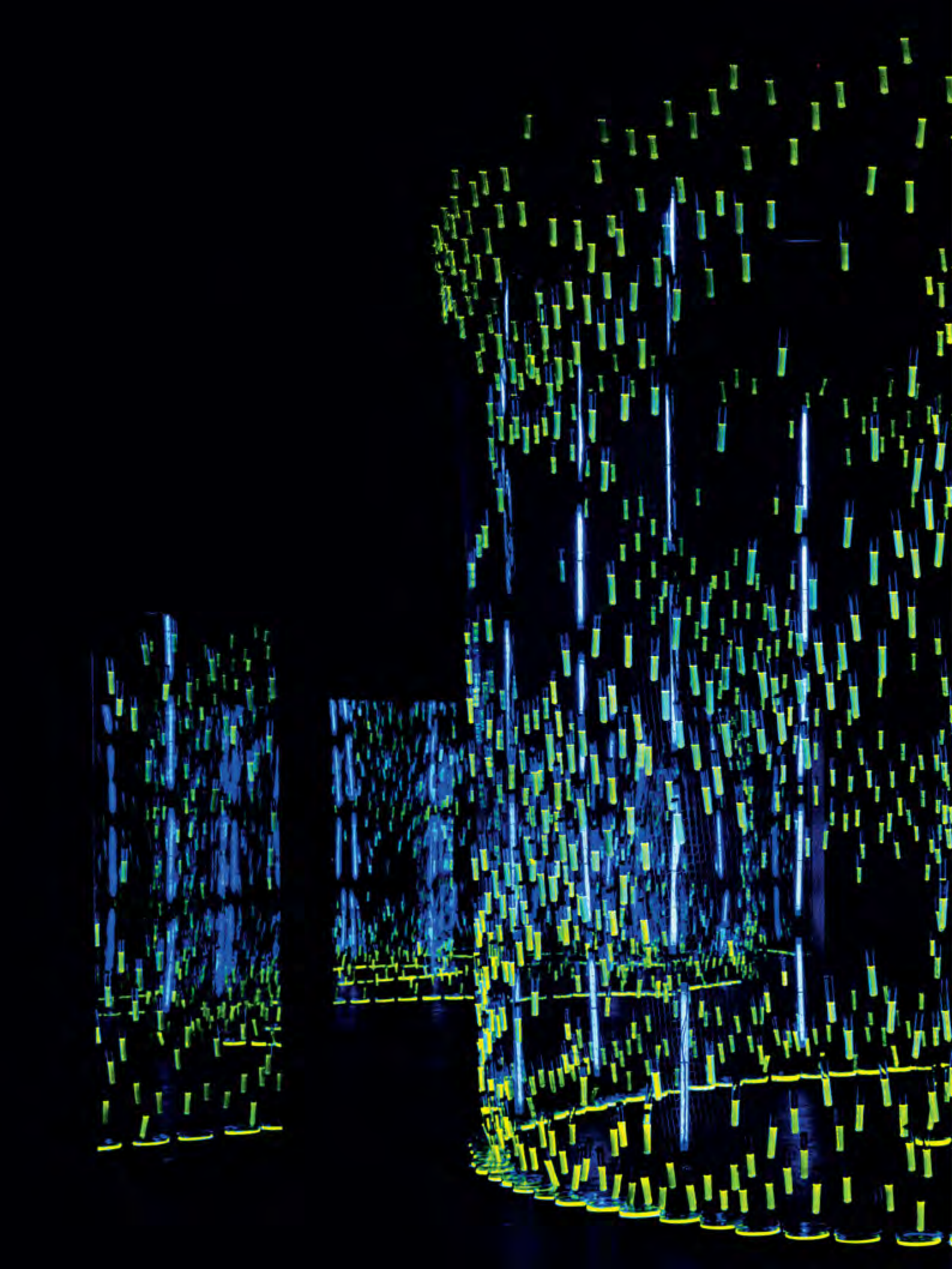
Materialmente, esta obra torna-se possível graças ao emprego de fluoresceína, um composto de coloração amarelo-esverdeada usado em pesquisa científica e que brilha sob uma luz ultravioleta. A arte de Helga Griffiths busca aproximar o homem de sua própria verdade científica ao mesmo tempo em que o próprio homem corre o risco de afastar-se de si mesmo num momento em que a computação tudo invade, inclusive o ser humano. É uma arte tanto “de convite” a uma nova visão quanto de admoestação.

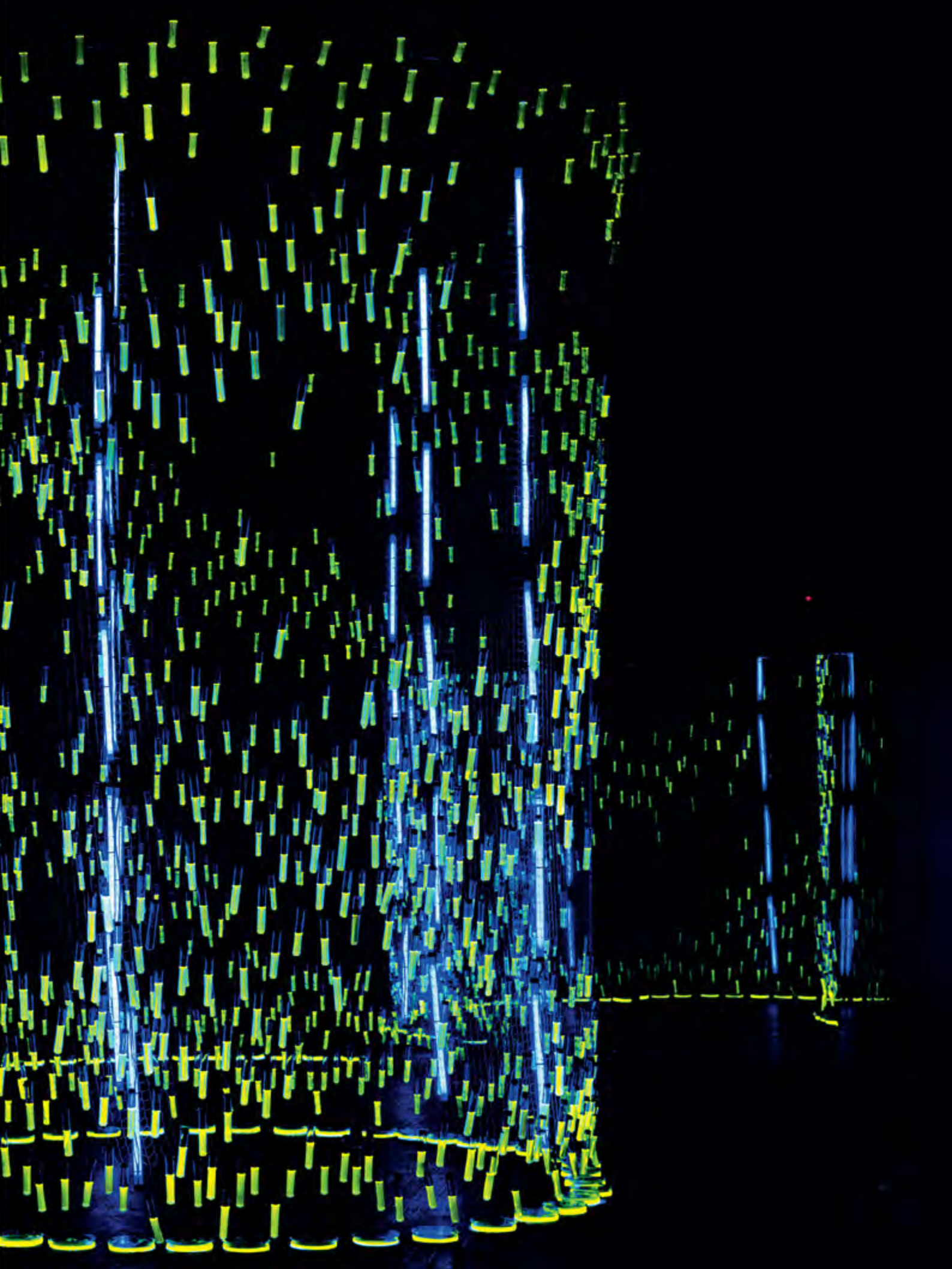
TEIXEIRA COELHO

what the artist is, despite having no access to the overall image and only through part of the whole. Analyzing means dividing and it is the artist's analyzed and divided essence that we see here. Scientific methods extend the range of human senses, such as the naked eye, and enable us to go beyond what we usually have access to, and further extend it.

This work makes use of fluorescein, a greenish-yellow compound used in scientific research, which glows under ultraviolet light. Helga Griffiths' art seeks to bring us closer to our own scientific truth while we are in danger of becoming alienated from ourselves, at a time when computing invades everything, including human beings. Art as both "invitation" to a new vision and admonition.

TEIXEIRA COELHO





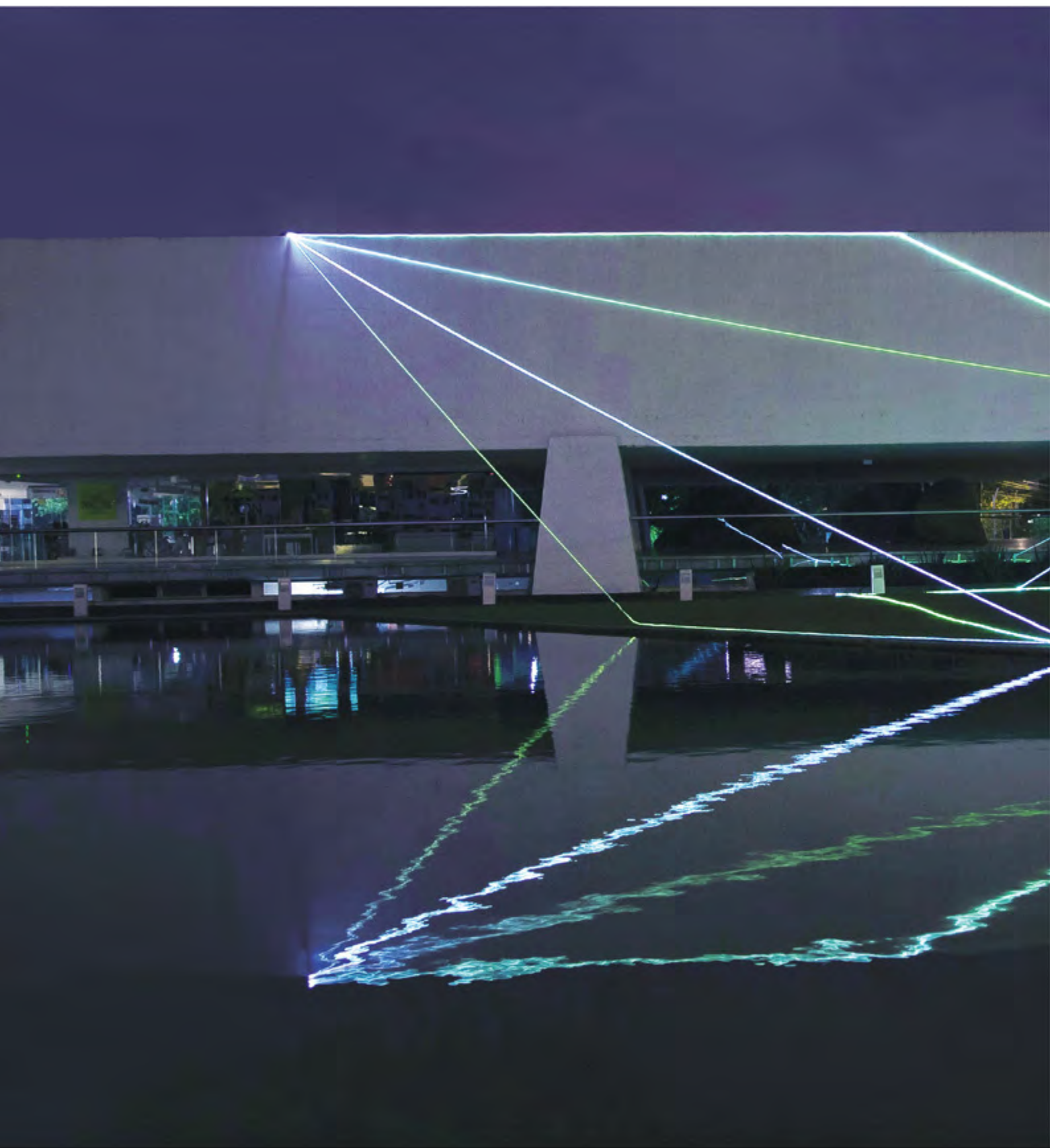
CARLO BERNARDINI

No século 20 tardio a pintura abstrata apresentou uma variante na forma das pinturas dos *color fields*, campos de cor, obras organizadas com amplas áreas, na tela, marcadas por uma mesma cor não necessariamente uniforme mas, em todo caso, não feita de camadas de cores distintas como no modo do abstracionismo expressionista. Usando esse ponto de partida, pode-se dizer que Carlo Bernardini opera com *campos de luz*, delimita campos de luz que, paradoxalmente, são vazios de luz em seu interior, tendo apenas as bordas delimitadas, como num desenho geométrico sobre uma folha de papel. As linhas iluminadas definem os campos sobre uma realidade dada – e no entanto, apesar de serem esses campos “escuros”, sem luz, é como se estivessem cheios de uma matéria invisível que se sobrepõe à matéria do lugar que lhes serve de suporte. Sob esse aspecto, Carlo Bernardini é um artista da luz minimalista, embora essa afirmação será corrigida em seguida. Minimalista porque, como ele mesmo adverte, um dos problemas com a tecnologia é a propensão dos que com ela lidam a tornarem-se retóricos, excessivos, barrocos. Seus campos de luz, pelo contrário, são simples, sintéticos, puros, mínimos. Por outro lado, como ele mesmo prefere, Carlo Bernardini não é um **minimalista, porque procura** criar obras que se apresentam como “corpos visuais” nos quais se pode observar superimposições perceptivas de natureza tanto estática quanto dinâmica. Com efeito, seus campos de luz têm a propriedade de, como num desses exercícios ópticos em que o olho se cansa de ver uma certa imagem e automaticamente desliza para uma segunda imagem ali presente, mostrarem ora o “fundo” desses mesmos campos, constituído pela realidade sobre a qual a luz desenha, ora para o percurso feito pelas linhas de luz ao redor do campo. Esses campos de luz são o que Carlo Bernardini define como *espaços permeáveis* ou *espaços navegáveis*, ambientes imersivos nos quais o observador pode eventualmente inserir-se, mas que, sobretudo, assim é por de certo modo anular o estado visual sobre o qual a obra intervém, em seguida anular a própria fisicalidade desse espaço e em seguida permitir a criação de um espaço imaginário por parte

In the late 20th century, abstract painting experienced a variation in the form of painting color fields, which were works organized with large areas on canvas, marked by the same – though not necessarily uniform – color but, in any case, not made of layers of different of colors as in abstract expressionism. From this starting point, we can say that Carlo Bernardini works with/outlines fields of light that, paradoxically, have no light inside – only outlined edges, as in a geometric drawing on a paper sheet. The illuminated lines define the fields on a given reality – and yet, even though these fields are “dark”, without any light, it is as if they were full of an invisible matter that overlaps the matter of the place that supports them. In this sense, Carlo Bernardini is an artist of minimalist light, despite the fact that this statement will be corrected as follows. Minimalist because, as he warns, one problem with technology is the propensity of those who use it to become rhetorical, excessive and baroque. His fields of light, conversely, are simple, synthetic, pure, minimal. On the other hand, as he himself prefers, Carlo Bernardini is not a minimalist as he seeks to create works that display “visual bodies” in which one can observe perceptive juxtapositions of both static and dynamic nature. In fact, his fields of light have the property of – as in optical exercises that cause the eye to strain after looking at a certain image, and automatically turn to the next image around – show the “bottom” of these fields constituted by the reality upon which light makes its drawings, and the path made by light lines around the field. These fields of light are what Carlo Bernardini defines as permeable or navigable spaces – immersive environments in which the viewer can eventually be inserted but, above all, so it is as it somehow annuls the visual state on which the work intervenes, then undoes the very physicality of that space and finally enables the creation of an imaginary space by the observer, who is open to not merely consume



INVISIBLE DIMENSIONS, 2015, FIBRA ÓTICA, PROJETORES E CABO DE AÇO. FOTO: RODRIGO CARDOSO.





do observador que se dispõe não a meramente consumir a obra num rápido olhar desatento, mas explorar tranquilamente, com tempo, o quadro proposto. A arquitetura que assim serve de suporte para a obra de luz sai de sua condição habitual e refresca a percepção que já não enxerga de fato o espaço construído, mas apenas preguiçosamente o reconstrói na cabeça e o promove a uma outra realidade perceptual. Como o próprio artista anota, a maior transformação promovida pela arte contemporânea não é tanto a dos novos materiais ou novas linguagens, mas a explosão (ou redefinição) dos limites de uma tela com sua moldura ou de uma escultura com seu volume ou de uma arquitetura com suas arestas. Os campos de luz de Carlo Bernardini impõem novos limites ao espaço arquitetural sob intervenção e ao mesmo tempo transgride todos eles. Antítese da arquitetura por sua imaterialidade, que é ao mesmo tempo condição para a existência perceptiva dessa mesma arquitetura, a luz é aqui o comentário lável sobre uma obra que pretende durar: um choque de pretensões e sentidos se instaura.

TEIXEIRA COELHO

the work with a quick, inattentive glance but to explore the proposed picture with time and tranquility. Architecture, which thus serves as a support for the work of light, abandons its traditional function to refresh the perception that no longer sees the space built but that calmly and virtually rebuilds it and promotes it to another perceptual reality. As the artist himself notes, the biggest transformation promoted by contemporary art is not so much regarding new materials or new languages but the suspension (or redefinition) of boundaries between a canvas and its frame, or a sculpture and its volume or architecture and its edges. Carlo Bernardini's fields of light impose new limits to the architectural space under intervention and, at the same time, transgresses all of them. Antithesis of architecture for its immateriality, which is at the same time a condition for architecture's perceptual existence, the light here is labile comment on a work that is intended to last: a clash of intentions and meanings is established.

TEIXEIRA COELHO





LARS NILSSON

Esta bienal gira ao redor da luz em si mesma e não da representação da luz, o que teria alargado seu âmbito para além de toda possibilidade física de espaços de exibição, uma vez que seria necessário ter em Curitiba um Museu do Mundo reunindo todas as obras jamais feitas. Mas, há limites para o que se pode trazer para estas galerias. Assim, as relações entre a luz e a figura humana colocam um problema técnico para o artista e para o curador. Se figuras humanas são colocadas sob a luz, dificilmente deixariam de assumir uma das formas já largamente utilizadas na história da arte, de Grécia antiga com suas esculturas magníficas às impressões luminosas do fim do século 19 ou às construções semiabstratas do cubismo, do expressionismo etc. Lars Nilsson permite, com este seu grupo de oito figuras, uma representação eloquente do *problema da luz* sobre a figura humana. Este conjunto se intitula *Fantasmas* e foi inicialmente pensado para integrar uma exposição de arte sueca contemporânea a ser feita no Brasil, intitulada *Sombras* e que deveria representar o outro lado da socialdemocracia na Suécia que é vista não raro como o paraíso político ao alcance do homem, hoje. *Sombras* deveria mostrar o outro lado dessa luz política. Vindo para a Bienal de Curitiba, estas obras de Lars Nilsson permitem uma representação de como seriam as figuras humanas se delas fosse retirada a luz. Cada uma dessas peças é como um corpo negro ou um autêntico buraco negro, um ponto no espaço de onde toda luz é retirada, um ponto impermeável (quase) a toda luz, o ponto da ausência de luz, o *un-Weiss*, o não-branco como Malevich o denominava, a ausência de toda cor e de toda luz. À primeira vista, este parece um conjunto de esculturas pós-clássicas ou, em todo caso, pós-Rodin, pós-impressionistas. Vistas de perto, cada uma delas surge em estado de transformação como se saindo das trevas em direção à luz, como se emergindo da forma para a não-forma ou vice-versa, como se a matéria viva se transformasse em matéria morta ou vice-versa. O resultado é um estado de incerteza entre realidade e imaginação, sonho e pesadelo, luz e a retirada da luz com to-

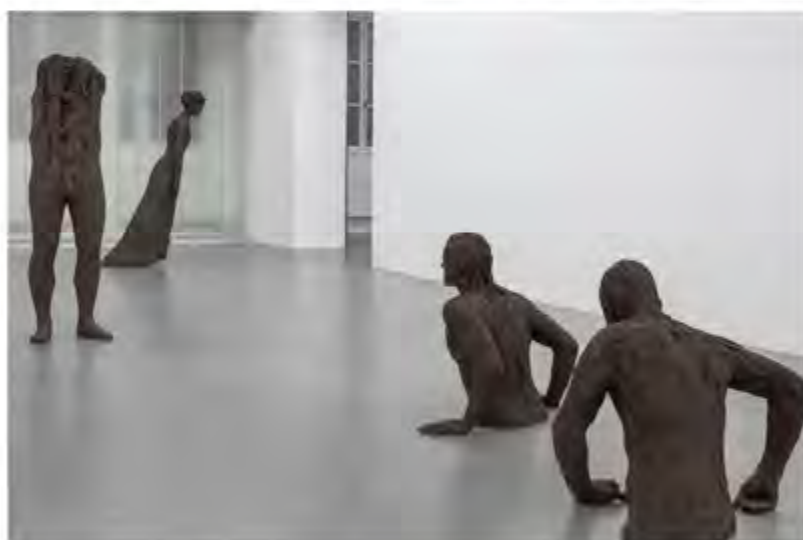
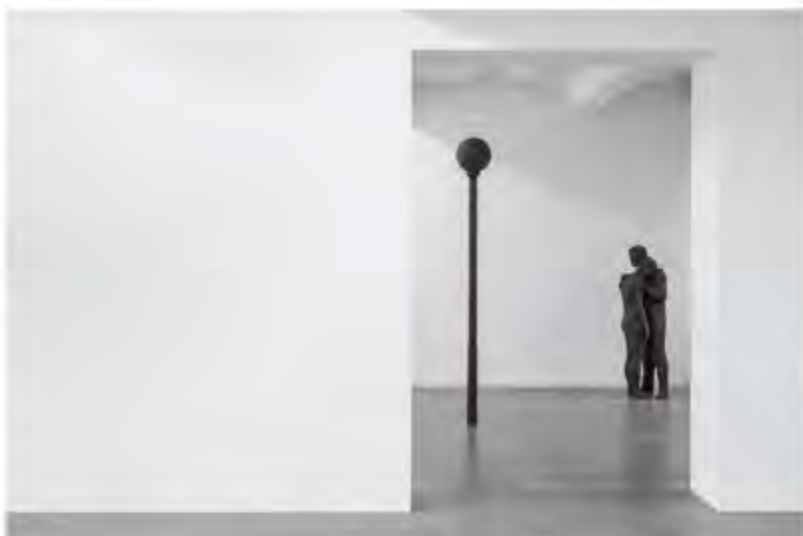
This biennial focuses on light in itself and not on the representation of light, which would expand its scope beyond all physical possibilities of exhibition, as a Museum of the World would be needed in Curitiba to unite all of the pieces ever made. There are limitations on what can be brought to these galleries. As such, the relationship between light and the human figure creates a technical issue for both the artist and the curator. When human figures are placed under light, they would most probably take on one of the already widely used forms in art history, from ancient Greece with its magnificent sculptures to the luminous prints from the end of the 19th century or the semi abstract cubist constructions in expressionism etc. Lars Nilsson, with these eight figures, offers an eloquent representation of the *problem with light* on the human figure. This series, called *Ghosts*, was initially thought out to be a part of a Swedish contemporary art exhibit in Brazil entitled *Shadows*, which would depict the other side of the Swedish social democracy, mostly regarded as a political paradise at mankind's reach. *Shadows* would offer the other side to this political light. Coming to Curitiba's Biennial, these Lars Nilsson pieces offer a representation of what human figures would look like with no light. Each one of them is a black body or an authentic black hole, a point in space where all light is removed, a point that is (almost) impermeable to all light, the point of absence of light, the *un-Weiss*, the non-white as Malevich called it, the absence of all color and all light. At first glance, this resembles a group of post classic sculptures, or at the very least, post Rodin, post-impressionist. Seen up close, each one suggests a state of transformation as if emerging from darkness into the light, from form to formless or vice-versa, as if live matter transformed itself into dead matter or vice-versa. The result is a state of uncertainty between reality and imagination, dream and nightmare, light and retrieval of light with all of the mythical or very realistic consequences of this darkening process.

das as consequências míticas ou bem reais dessa operação de escurecimento. Lars Nilsson observou recentemente que seu trabalho atual parece inserido numa *dobra do tempo* que o faz partilhar estilos distintos e opostos, como o realismo e o surrealismo, levando-o a sentir-se algo fora do tempo – literalmente, anacrônico, fora da luz de seu tempo. Os estilos tardios, no entanto, são exatamente aqueles que mais podem jogar luz sobre a arte e seu tempo. Do ponto de vista desta exposição, *Fantasmas* coloca-se numa *dobra da luz*, num movimento de *saída da luz* ou de *busca da luz*.

TEIXEIRA COELHO

Lars Nilsson recently observed that his current work seems to be inserted into a *time warp* that makes him share different and opposing styles, such as realism and surrealism, which makes him feel detached from time – literally, anachronistic, out of the light of his time. The later styles however, are exactly those that can better shed light on art in its time. From the perspective of this exhibition, *Ghosts* positions itself in a *time warp*, a movement for the *exit of light* or *search for light*.

TEIXEIRA COELHO



GHOSTS, 2014. INSTALAÇÃO.



Lars Nilsson nasceu em Estocolmo, Suécia, em 1956. É praticamente um autodidata e, ainda assim, um dos professores mais influentes de toda uma geração de jovens artistas que orientou na Academia de Belas Artes de Malmö, entre 1995 e 2006.

Lars Nilsson tem sido uma figura importante na cena artística sueca desde os anos oitenta, e tem feito exposições individuais impressionantes em galerias e museus da Suécia e do exterior. Entre eles, Statens Museum for Kunst (Galeria Nacional da Dinamarca) em Copenhague, Palais de Tokyo em Paris, Hamburger Bahnhof em Berlim, e Magasin 3, Stockholm Konsthall. Lars Nilsson também está representado nos maiores museus da Suécia e em acervos na França e Grã-Bretanha.

Lars Nilsson was born in Stockholm, Sweden in 1956. He is almost autodidact, but has still been one of the most influential professors for a whole generation of younger artists that he tutored at Malmö Academy of Fine Art 1995-2006.

Lars Nilsson has been a major figure on the Swedish art scene since The Eighties and has made an impressive amount of solo shows in galleries and museums in Sweden and abroad. Among them Statens Museum for Kunst (National Gallery of Danish Art) in Copenhagen, Palais de Tokyo in Paris, Hamburger Bahnhof, Berlin, and Magasin 3, Stockholm Konsthall. Lars Nilsson is also represen-



GHOSTS, 2014. INSTALAÇÃO.

A carreira de Lars Nilsson envolve uma ampla gama de meios de expressão: pintura, escultura, instalações, fotografia e vídeo. O tema conceitual que prevalece em suas obras é o corpo humano, de uma perspectiva ideológica/de gênero, em moda, poder e sexualidade.

Em anos recentes, Lars Nilsson tem se concentrado na tradição romântica nórdica, com referências à espiritualização da natureza de Casper David Friedrich e a obras de fotografia mais contemporâneas e manipuladas pela mídia, de paisagens escuras e melancólicas, em que a sexualidade arde sob a superfície. Em sua instalação escultural mais recente, *Fantasma* (2014), natureza e cultura se entrelaçam na escolha de materiais feita por Lars Nilsson. O *composite* é um estranho tipo de plástico que simula a textura natural da argila. Mas os corpos esculturais não são naturais, são também culturais, como se as esculturas saíssem de outros mundos como o teatro, o cinema ou um museu, em que a ficção e a realidade se fundem.

Em *Fantasma* o passado ainda é um problema, mas é um retrato mais complexo da história que está em jogo aqui. É um conjunto de esculturas, tanto de objetos quanto de figuras humanas. As formas humanas têm uma forte expressão individual na grande e antiga tradição escultural, com traços de Rodin e outros mestres, mas também uma linguagem corporal mais contemporânea, como um jovem casal que lembra os manequins de uma grande loja do mundo da moda. Os objetos também vão de ânforas clássicas da antiguidade a um poste de luz reto, que parece pertencer à cenografia de um filme noir ou de mistério.

Quando você passa pela instalação de *Fantasma*, é desprovido do sentido da composição fixa clássica que o ajudaria a estruturar sua experiência. O sentimento é o de que fantasmas estão saindo do submundo, do mundo das sombras da psique humana, como em cenários oníricos pós-apocalípticos. Este grupo de esculturas de Lars Nilsson nos remete ao lado obscuro da civilização humana, que elucida o passado e lança luz sobre nossa posição política contemporânea.

BO NILSSON

ted in most major museums in Sweden, including Moderna Museet in Stockholm and in collections in France and Great Britain.

Lars Nilsson's career has included an impressive range of media from painting to sculpture, installations, photography and video. The conceptual theme in most of his works has been the human body from a ideologic/gender perspective of fashion, power and sexuality.

In recent years Lars Nilsson's work has more and more been focusing of the Northern Romantic Tradition with references to both Casper David Friedrich's spiritualization of nature and to more contemporary media-manipulated photo works of dark and melancholy landscapes where sexuality is lurking underneath the surface.

In his most recent sculptural installation *Ghosts* (2014), nature and culture are intertwined in Lars Nilsson's choice of material. *Composite* is a strange kind of plastic material that might give a natural impression like clay. But the sculptural bodies are not natural, they are also cultural, as if the sculptures came out of other worlds like the theater, the movies or a museum, where fiction and reality intermingles.

In *Ghosts* the past is still an issue, but it is a more complex picture of history that is at stake here. The group consists on a number of sculptures that include both objects and human figures. The human forms have a strong individual expression in the grand old sculptural tradition with traces from Rodin and other masters, but also more contemporary body languages like a young couple that reminds of mannequins in a storefront of the fashion world. The objects also vary from classic amphoras of antiquity and a more straightforward light pole that seems to belong to a scenography of a film noir movie or a crime mystery.

When you are moving through the installation of *Ghosts* you have no sense of a fixed classical composition that might help to give a structure of your experience. The feeling is as if the ghosts are coming out of the underworld from the shadowlands of the human psyche like post-apocalyptic dreamscapes. Lars Nilsson's sculptural group *Ghosts* brings us back to the dark sides of human civilization that illuminate the past and gives light to our contemporary political position.

BO NILSSON



GHOSTS, 2014. INSTALAÇÃO.

A CENA DA LUZ

A arte da luz condensa em suas propostas e sua história uma boa parcela das ideias e realizações da arte contemporânea:

- imaterial, baseia-se amplamente em conceitos e sugere conceitos;
- existindo para e pela *experiência efetiva* de um espaço-tempo, rompe com uma tradição de distanciamento físico entre a obra e seu observador ou vivenciador ou desfrutador e, embora a relação entre uma obra de arte tradicional e seu espectador nada tenha da passividade que com frequência lhe é atribuída, constrói um novo modo de conceber e perceber arte, apropriado ao mundo contemporâneo;
- abre espaço para o questionamento do papel do artista no processo de criação ao aceitar a forte presença do acaso (mesmo se condicionado por limites preestabelecidos, programados) e dá papel de destaque ao espectador ao oferecer-lhe a possibilidade de controlar, em parte, o que a obra mostrará;
- contraditoriamente (mas toda grande arte contém uma dose de contradição ou não passa de um código raso e congelado), continua convocando a participação do artista no processo de construção da obra e abrindo espaço para o contato manual direto entre ele e seu produto em todas ou várias fases de elaboração, contrariando uma tendência à impessoalidade do processo de produção que marcou os anos 60 e que encontra desdobramentos ainda hoje;
- abre espaço novamente para o sublime na arte depois de um momento em que a banalidade e cotidianidade dos motivos e temas da arte parecia espelhar e reforçar a cultura rasa de uma sociedade de massa sem muitos valores e entregue a um consumo facilmente atendido;
- procura servir-se da tecnologia mais avançada disponível, criando para si mesma a condição de mostrar-se contemporânea histórica e filosófica de seu tempo;
- resgata o prazer e o entretenimento sem deixar de abrir-se para os aspectos mais duros da vida e do mundo;
- contesta a ideia de *representação* de uma outra coisa (da vida, do mundo) ao propor-se como objeto que reúne na obra de arte *em si* tudo aquilo que há para ver e experimentar;
- contesta, de algum modo, o sistema econômico da arte optando por apresentar-se sob um formato físico que dificulta ou impossibilita sua circulação pelos canais habituais do mercado;
- é necessariamente interdisciplinar ao fazer convergir para um mesmo ponto os princípios da arte, da ciência e da tecnologia;
- enfim, condensa em si a história da arte ao mesmo tempo em que abre as possibilidades para novos modos de entendê-la e ao mundo. Não é pouco.

Exibindo obras de artistas que marcaram os primeiros momentos marcantes desta arte (sua história consolidada) ao lado de outros que a desenvolvem rumo a alguma outra coisa (seu presente em construção), esta edição da Bienal de Curitiba cria as condições para que seu público tenha um panorama tão abrangente e orgânico quanto possível do papel e significado da arte da luz. A arte pode dispensar a interpretação argumentativa e o entendimento, por certo, e talvez seja mais sugestiva quando o faz; mas se é possível armar uma situação em que um tipo de conhecimento sobre o que está em jogo pode oferecer-se a seu público, tanto melhor. Uma bienal talvez se justifique a si mesma como evento encerrado e delimitado em si mesmo: de fato, como quebra da rotina que é, o evento não raro pode justificar-se sem maiores pretextos; mas não precisa limitar-se a isso, não precisa ser apenas objeto de consumo imediato. Há coisas demais envolvidas na produção de uma exposição como esta, sobretudo em um momento de séria crise econômica, para que ela se contente com o menos quando pode avançar na construção de seu público. Para que o faça

bem, é preciso que esse público se sinta concernido, que é com ele que se conversa, que esse público se perceba convocado, não se descubra como peça menor de um espetáculo que lhe é indiferente, para que se descubra como destinatário final e maior de todo este processo; afinal, é para esse público que tudo isto se faz. A arte da luz está intimamente ligada ao espírito de seu tempo e é bom que isso e seu significado sejam postos em evidência. Ao mesmo tempo, é um modo da arte que, como observou Bill Viola falando de sua própria prática, contorna o problema da rotulação das coisas e da indicação para o público dos modos pelos quais ele *deveria* responder ao que lhe está sendo mostrado, o que sentir, o que pensar. Há nisso demasiado autoritarismo e demagogia. Sendo uma arte na maioria das vezes, sem trocadilho, clara, a arte da luz mantém seu cenário de livre abertura do sentido sem descuidar do que nela pode haver de misterioso, “emoção fundamental que está na origem da verdadeira arte e da ciência”, como sugeriu Albert Einstein.

TEIXEIRA COELHO

THE SCENE OF LIGHT

The light art condenses a considerable part of the ideas and realizations of contemporary art in its proposals and history:

- immaterial, it is widely based on concepts and suggests concepts;
- existing for and through the effective experience of space-time, it moves away from the traditional physical distance between the work and its observer or beholder or experienter and, although the relation between a traditional artwork and its spectator is not as passive as it is frequently considered to be, it builds a new way of conceiving and perceiving art, suitable to the contemporary world;
- makes room for questionings on the artist's role in the creative process and accept the strong presence of chance (even if conditioned by pre-established, programmed limitations) and places the spectator in the spotlight, by giving him/her the possibility to partly control what the work will show;
- contradictorily (all great art contains a dose of contradiction, otherwise it is but a shallow and frozen code), it continues to summon the artist's participation in the piece's building process and opens the door for direct manual contact between the artist and his product throughout the several phases of elaboration, contrary to an impersonal trend in the production process that marked the 60s and that still resonates;
- makes room for the sublime in art after a period where banality and routine in art motifs and themes seemed to mirror and strengthen the shallow culture of mass society with very few values and hostage to readily available consumption;
- tends to use the most advanced technology available, which makes it possible for it to be a historical and philosophical contemporary of its own time;
- resumes pleasure and entertainment while keeping itself open to the tougher aspects of life and of the world;
- challenges the idea of representing something else (in life, of the world) by putting itself forward as an object that brings to the artwork per se all there is to see and experiment;
- it challenges, to an extent, art's economic system, choosing to present itself in a physical format that makes its presence difficult or unfeasible on usual market options;
- it is necessarily interdisciplinary by converging the principles of art, science and technology to the same point;
- ultimately, it condenses art history, while broadening the possibilities for new ways of understanding it and the world. Quite a lot.

Exhibiting works by artists that made the first striking moments of this art (its consolidated history) next to that by others who develop it on route to some other thing (its present time under construction), this edition of the Curitiba Biennial provides the audience with the conditions to find here a broad and organic view of the role and meaning of light art. Art can definitely spare argumentative interpretation and understanding, and it maybe more suggestive when it does so: but if it's possible to create a situation where knowledge on what is at stake can be offered to the audience, so much the better. A biennial exhibition might justify itself as an event closed within itself: in fact, being a break from routine, this event can justify itself without much ado; however, it does not have to limit itself to that, it does not have to be only an object of immediate consumption. There are too many elements involved in the production of an exhibition such as this, especially at a time of serious economic crisis, for it to settle for less when it can act on its audience formation. In order to do it well, this audience needs to be interested, to understand that the dialogue is

with them, that this audience is being called upon, that it should not see itself as a lesser piece of a spectacle that is indifferent to them, that it should discover itself as the final destination and most important aspect of this process; after all, it is for this audience that everything is being done. Light art is intimately linked to the spirit of its time and it is good that both this and its meaning be underlined. At the same time, it is a form of art that, as Bill Viola observed about his own practice, outlines the problem of labeling things and indicating to the audience the different ways it should be reacting to what it is being shown, what to feel, what to think. There is a great deal of authoritarianism and demagoguery in it. As a form of art that is mostly clear and direct, light art holds on to a free open meaning without neglecting the mystery it may contain, which is the fundamental emotion that stands at the cradle of true art and science", as suggested by Albert Einstein.

TEIXEIRA COELHO

NA CIDADE

ALL AROUND TOWN

CURADORIA: TEIXEIRA COELHO



Regina Silveira apresenta três obras suas nesta edição da Bienal. Uma, *Limiar*, pode ser vista no Museu Oscar Niemeyer, intimamente associada com *Vagaluz* que será projetada sobre a cidade. As duas são desdobramentos uma da outra, que formam a rigor uma única peça continuada ou linha de pesquisa que se mostra *em processo* — um singular tratamento contemporâneo da luz na arte, a meio caminho entre a *luz no presente* e a *memória da luz*, além de reintroduzir no campo da arte da luz algo que esse modo da arte havia repetidas vezes deixado intencionalmente deixado de lado: a palavra. A palavra é uma parceira central da arte conceitual tal como Joseph Kosuth, por exemplo, a adotou: um *objeto físico e expressamente visual* presente ali diante do observador e, ao mesmo tempo, também a *representação* de um referente da realidade e da arte. Artista conceitual ela mesma, Regina Silveira reafirma outra vez sua filiação estética ao reintroduzir em sua cena a palavra, o que vem fazendo em várias de suas exposições recentes (como na Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre ou no Luminato Festival de Toronto, neste mesmo 2015). A luz é o suporte e objetivo da palavra em ambas obras, *Limiar* e *Vagaluz*, mas a palavra, como conceito, vem aliar-se à luz física para reforçar seu sentido e sua potência, como se sem isso a luz estivesse em perigo de passar despercebida, como se o ser humano não mais pudesse dar-se conta da presença da luz sem uma mediação assim como não se dá mais conta de outros *performers* da natureza e de sua vida sem a intermediação da câmera de seu celular, por exemplo, ou da comunicação por texto e por voz que ele possibilita. Assim procedendo, a artista põe em cena a intrincada relação entre ideia, ou conceito, e metáfora. A luz em si mesma já está culturalmente carregada de metáforas culturalmente assentadas, registradas numa diversidade de narrativas religiosas, filosóficas etc., é preciso um sério esforço intelectual para evitá-las e penetrar em seu campo de presença com a mente e o corpo tão abertos quanto possível de modo a experimentar o que ela oferece de mais radical como *experiência no preciso instante* do contato com a obra. É uma ideia hoje pacífica que a *imagem* combate, acua ou anula o *presente*, no mínimo jogando aquele que a contempla

Regina Silveira is showing three works at this edition of the Curitiba Biennial Exhibition.. One, *Limiar*, can be seen at the Oscar Niemeyer Museum and is closely related to *Vagaluz*, which will be projected over the city. One work unfolds into the other and, strictly speaking, together they form a single continuous piece or line of research which is shown *in process* — a unique, contemporary treatment of light within art, midway between *light in the present* and *light in the memory*, as well as reintroducing in the field of the light art, something that this art mode had repeatedly and intentionally left aside: the word. The word is a central partner in conceptual art as Joseph Kosuth, for example, has adopted it: both a *physical and expressly visual object* present right in front of the observer and, at the same time, the *representation* of a referent of reality and art. A conceptual artist herself, Regina Silveira reaffirms her aesthetic affiliation when she reintroduces the word into her scene, which she has been doing in many of her recent exhibitions (such as at the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre, Brazil, or the Luminato Festival in Toronto, Canada, both in 2015). Light is the word's support and objective in both works, *Limiar* and *Vagaluz*, but the word as a concept, joins forces with physical light to reinforce its meaning and power as if, without it, light would risk going unnoticed, as if humans could no longer realize the presence of light without such mediation, like what happens before other *performers* of nature and life without the intermediation of a mobile camera, for example, or communication through text and voice. In doing so, the artist brings into play the intricate relationship between idea, or concept, and metaphor. Light itself is already loaded with culturally settled metaphors, recorded in a variety of different narratives: religious, philosophical etc. It takes a serious intellectual effort to avoid them, and penetrate their field of presence with mind and body as open as possible, in order to go through the most radical experience it can provide at the precise moment of contact with the work. Today, it is quite accepted that the *image* combats, corners or annuls the *present*, at least by throwing whoever contemplates it (using and abusing it) into the imaginary dimension, if not in pure and

(e a usa e dela abusa) na dimensão do imaginário quando não na do passado puro e simples. Regina Silveira, em *Limiar*, oferece a luz e ao mesmo tempo a imagem conceitual da luz materializada na palavra: arma-se de imediato o jogo duro entre a experiência da luz no presente, *naquele presente* da obra, e a revivescência de alguma memória acionada pela palavra que se espreita no interior do espaço da instalação, desenhado de modo como se vê-la ali fosse um ato de alguma forma impróprio, ilegal, impuro, proibido. O que é impuro: a experiência do presente luminoso ou a imaginação do passado conceitual? Para adensar mais essa experiência, a artista acrescenta, ao racional desenhado pela palavra, o emocional manifestado pelo pulsar da imagem projetada, um pulsar que remete ao tempo mais básico do corpo humano do qual se escuta, na sala, a respiração e um zumbido que, diz a artista "sou eu." O olho da razão vê a imagem, o corpo escuta essa pulsação projetada na sala: o *belo lógico*, princípio ético da arte de Regina Silveira, encontra-se com o sensorial mais básico. Há nesta exposição

simple past. Regina Silveira, in *Limiar*, provides us with both light and its conceptual image, materialized in the word: the hard game is set between the experience of light in the present, *in that present of the work*, and the revival of some memory triggered by the word that lurks inside the installation space, as if seeing it there were an act in any way improper, illegal, impure, forbidden. What is impure: the experience of the luminous present or the imagination of the conceptual past? To make this experience even denser, the artist adds, to the rational designed by the word, the emotional side brought out by the pulsating projected image, a beat that refers to the most basic time of the human body, which is heard in the room, a breath and a buzz that, the artist says, "it's me." The eye of reason sees the image, the body hears that beat projected in the room: the *logical beautiful*, ethical principle of Regina Silveira's art, meets the most basic sensorial. In this exhibition, therefore, there is another self-portrait in addition to that proposed by Helga Griffiths. However, there is still one aspect of the word

portanto, um outro autorretrato, além daquele proposto por Helga Griffiths.

Há ainda um aspecto da palavra a ser posto em evidência, no entanto: luz aparece escrita em mais de 60 idiomas, o limiar de que fala a artista no título da obra é o limiar dela mesma, seu limiar pessoal, seu limiar diante da arte da luz, e o limiar, em cujo conteúdo aloja-se a ideia de limite (o limite do qual se partiu, o limite ao qual se chega), a fronteira linguística, portanto nacional, de cada um desses idiomas. A dimensão política torna-se palpável, a proposta estética biopolítica se completa: a política nacional dos idiomas inscreve-se no corpo da artista como em todos os corpos, a exemplo da máquina solteira de Kafka em *A colônia penal*. A luz será gravada no corpo da artista até que, afinal, o cancele. A luz é, talvez, sempre a mesma e no entanto o modo de grafá-la é a cada vez diferente: a luz continua a ser a mesma? Estará a luz no limiar, no seu limite, repetidas vezes, tantas quantas forem as línguas que a expressarem?

to be highlighted: light appears written in over 60 languages, the threshold of which the artist talks about in the title of the work is her very own, her threshold before the light art, and that where the idea of limit is housed (the limit that was broken, the limit to which one arrives), the linguistic border, national, of each of these languages. The political dimension becomes palpable, and the aesthetic biopolitical proposal is thus completed: the national policy of languages is inscribed in the artist's body as in all bodies, as with Kafka's machine in *The Penal Colony*. Light will be recorded in the artist's body until deleting it. Light is maybe the same; however, the way we write it is always different: does light continue to be the same? Will be light at its threshold, its limit, repeated times, as many times as the number of languages that express it?

In *Quimera*, on show at the Pátio Batel, the tone and the proposal are different, and the proposal is different: Regina Silveira is also known as the artist of the shadow and this work points to

Já em *Quimera*, em exposição no Pátio Batel, o tom é outro e a proposta, diferente: Regina Silveira é também conhecida como a artista da sombra e esta obra que aponta para a sombra a escorrer de uma lâmpada incandescente funde numa única peça a dupla essência do fenômeno da luz, que não tem sentido sem as trevas. Luz e sombra, escuridão e luminosidade, *Quimera* ilustra e é o fenômeno bipartido da luz e seu oposto (da indicação do caminho e sua negação; do bem e do mal) numa única e mesma obra. Como tudo nessa obra é imagem, isto é, representação, embora

the shadow that drips down from an incandescent bulb and merge, in one single piece, the double essence of the phenomenon of light, which is meaningless without darkness. Light and shadow, darkness and luminosity, *Quimera* illustrates and embodies the split phenomenon of light and its opposite (the indication of the path and its very negation; of good and evil) in one and the same work. As everything in this work is image, i.e., representation, even though there is real light behind the image of light - the same representation that, to a large extent, the light of art intended to avoid at first,



VAGALUZ, 2015. PROJEÇÃO EM LASER.

haja uma luz real por trás da imagem da luz —a mesma representação que em larga medida a luz da arte quis de início evitar, como fez Dan Flavin —, a metáfora se instala e cada um é livre para recolhê-la como lhe aprouver: de todos esses modos de interpretá-la, contudo, a dimensão política e social não estará nunca excluída, e a palavra da artista sobre seu tempo se faz ouvir. Não é necessária a *figura explícita*, representacional, quase sempre a figura primária e demagógica, para formular-se uma opinião sobre uma época e suas trevas. A escuridão é indispensável à conformação da luz mas não tem lugar numa mostra como esta a não ser do modo pelo qual já se manifesta nas obras que, com suas luzes, demarcam de algum modo (menos ou mais pensado e controlado) as zonas de escuridão. O visitante da exposição poderia ser dirigido para uma sala onde só o escuro fosse a realidade, na qual poderia ficar quanto tempo quisesse. Fora daí, a escuridão é irrepresentável, como o é a luz do mal, a luz que não revela mas, pelo contrário, faz baixar a cortina sobre os que a contemplam numa fração de segundo, como quando explode uma bomba. *Quimera*, por seu próprio título, reintroduz a metáfora ali de onde ela havia sido banida pelo movimento minimalista que foi o da arte da luz em seu começo. *Quimera* é a contradição interna à arte da luz que explode dentro de si mesma para a negar ao mesmo tempo que se afirma e afirma a luz. Uma obra complexa com uma aparência enganosamente simples.

TEIXEIRA COELHO

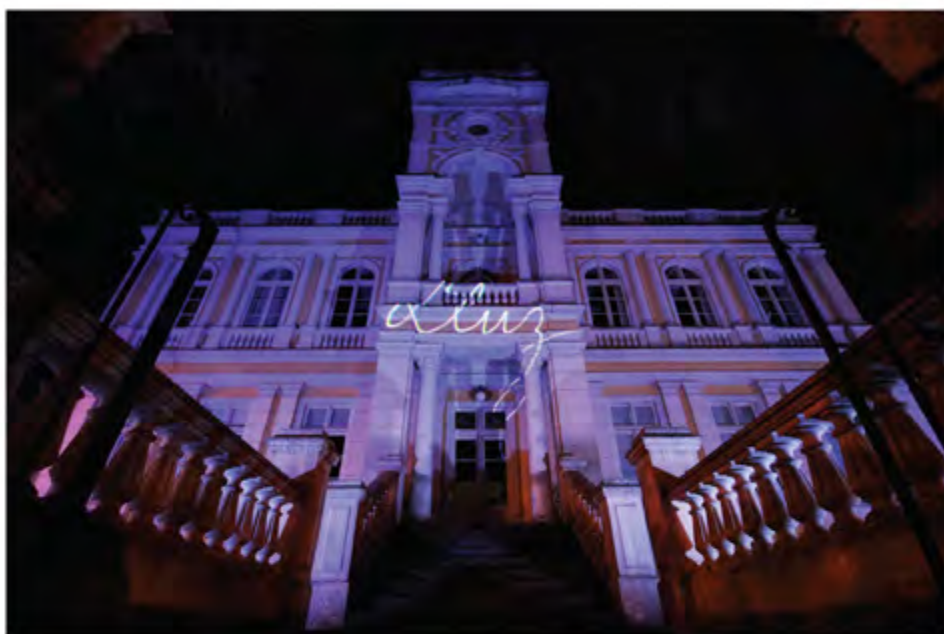
as in Dan Flavin's work, the metaphor is installed and everyone is free to take it in as they wish: among all these possibilities of interpreting it, however, the political and social dimensions will never be excluded, and the artist's word about her time is thus heard. The *explicit figure*, representational, almost always the primary and demagogic one, is not required to the establishment of an opinion on a time and its darkness. Darkness is indispensable to light conformation but has no place in an exhibition like this, unless for the way it is already manifested in the works that, with their lights, somehow delimit (less or more thought of and controlled) the zones of darkness. The exhibition visitor could be directed to a room where only darkness was reality, in which he/she could remain for as long as he/she wished. Apart from this, darkness is irrepresentable, such as the light of evil, the light that does not reveal but, conversely, brings down the curtain on those who contemplate it in a split second, as with a bomb that explodes. *Quimera*, through its very title, reintroduces the metaphor there, from where it had been banned by the minimalist movement that was the light art at its beginning. *Quimera* is the internal contradiction to the light art that disintegrates within itself to deny - at the same time that it affirms - and affirm light. A complex work, yet apparently simple.

TEIXEIRA COELHO





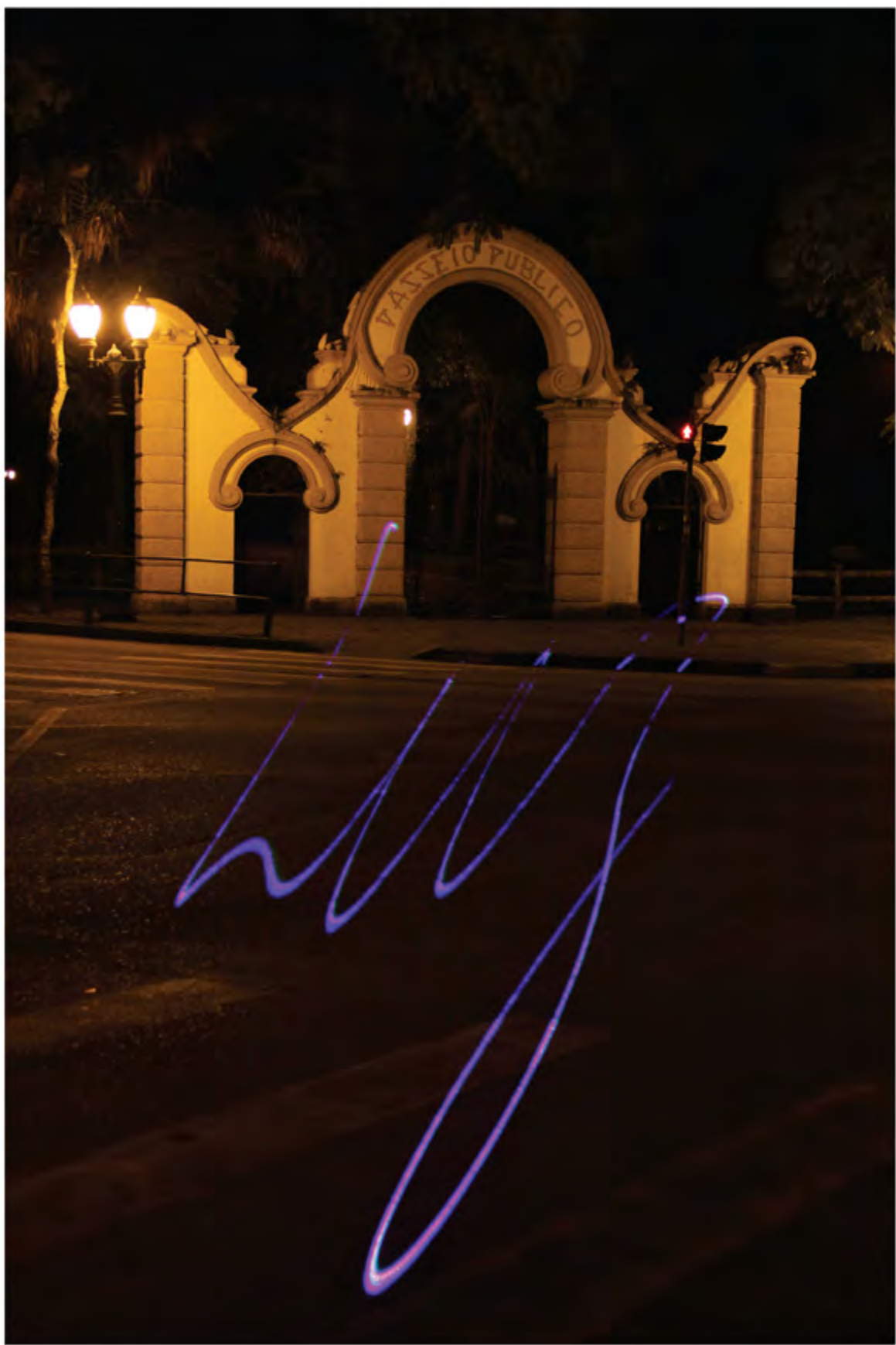










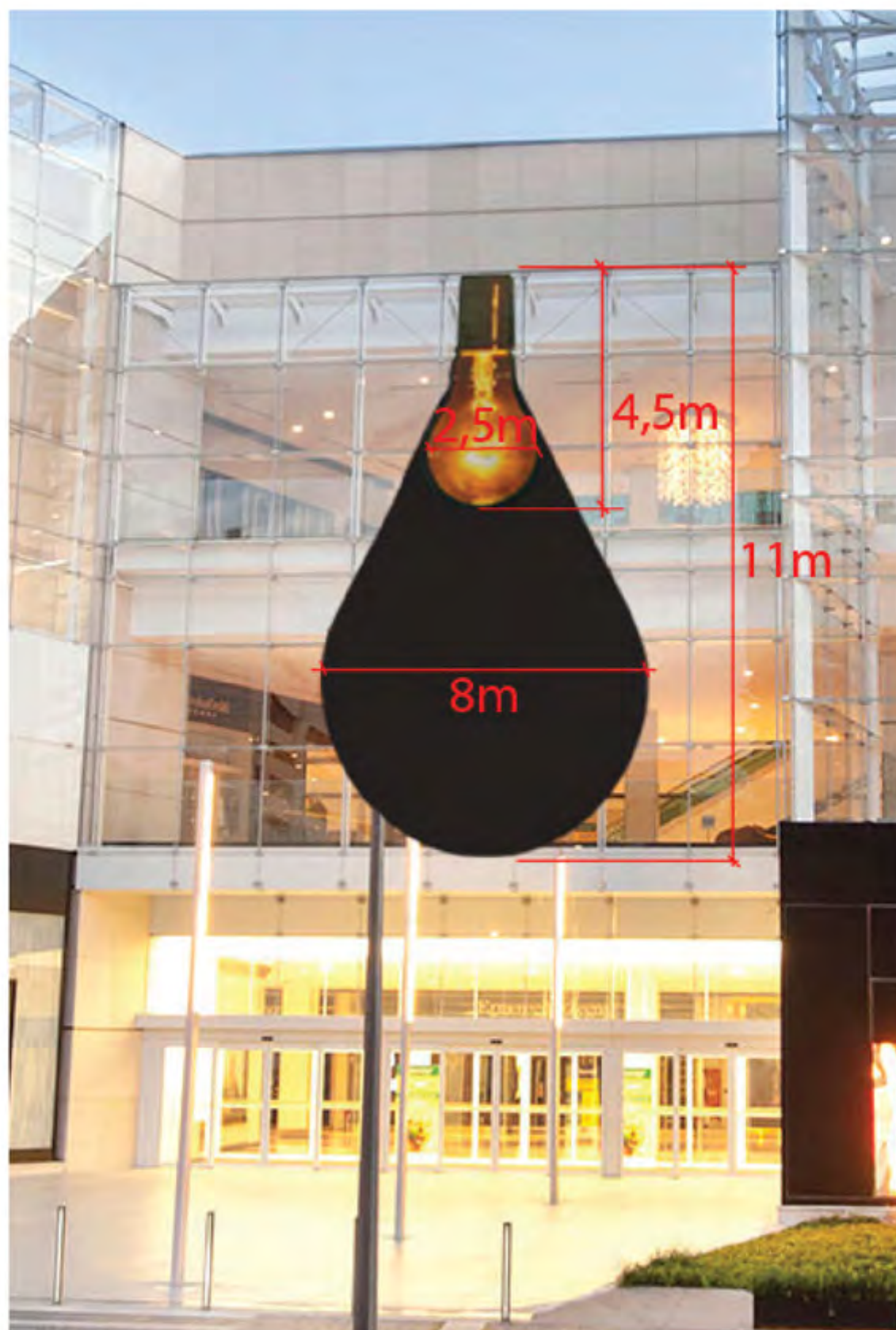


PATIO BATEL

CURADORIA: TEIXEIRA COELHO



QUIMERA, 2015.



ESPAÇO CULTURAL BRDE PALACETE DOS LEÕES

BRDE CULTURAL SPACE - PALACETE DOS LEÕES

PAVILHÃO ANTHONY MCCALL
ANTHONY MCCAL PAVILION

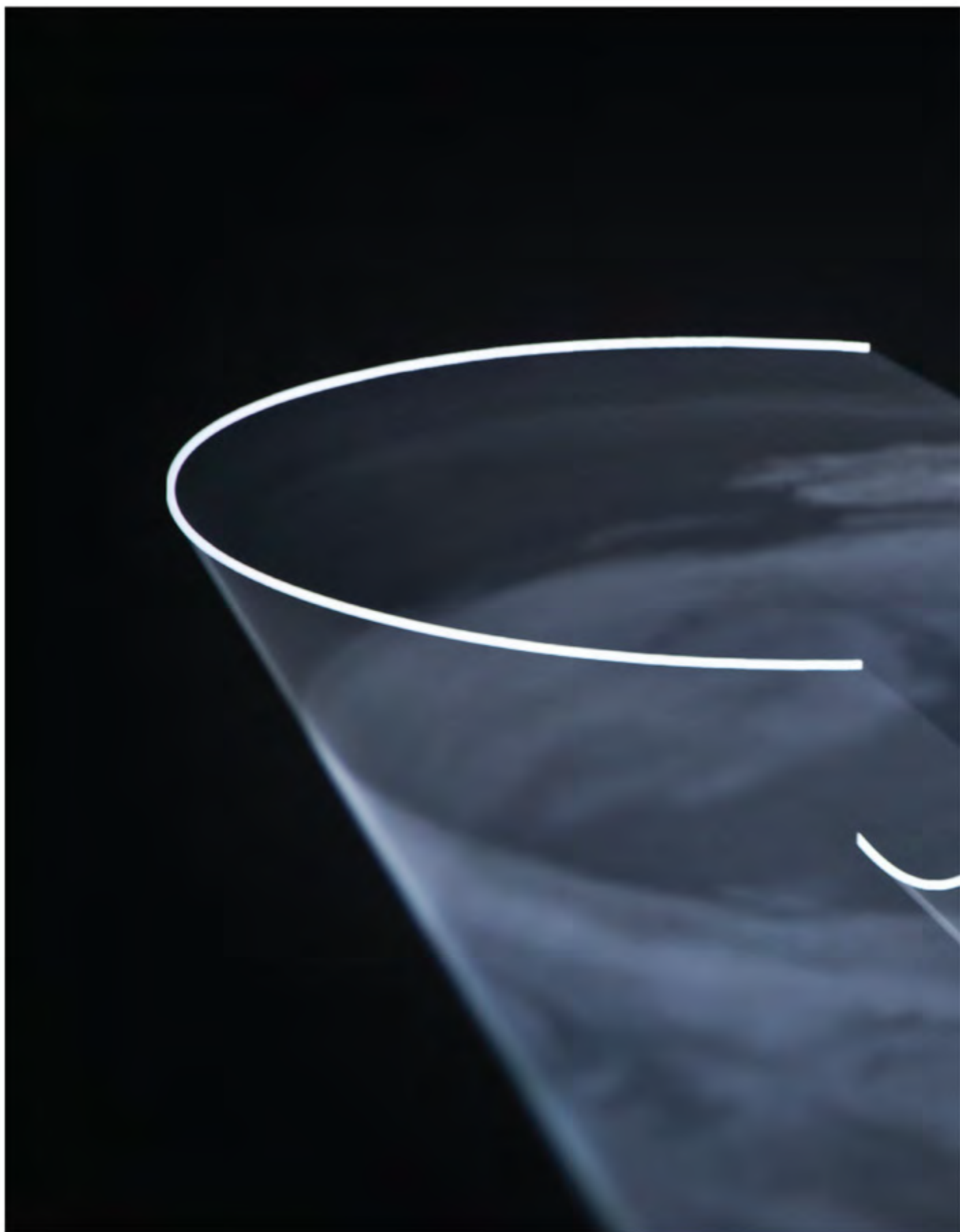
CURADORIA: TEIXEIRA COELHO

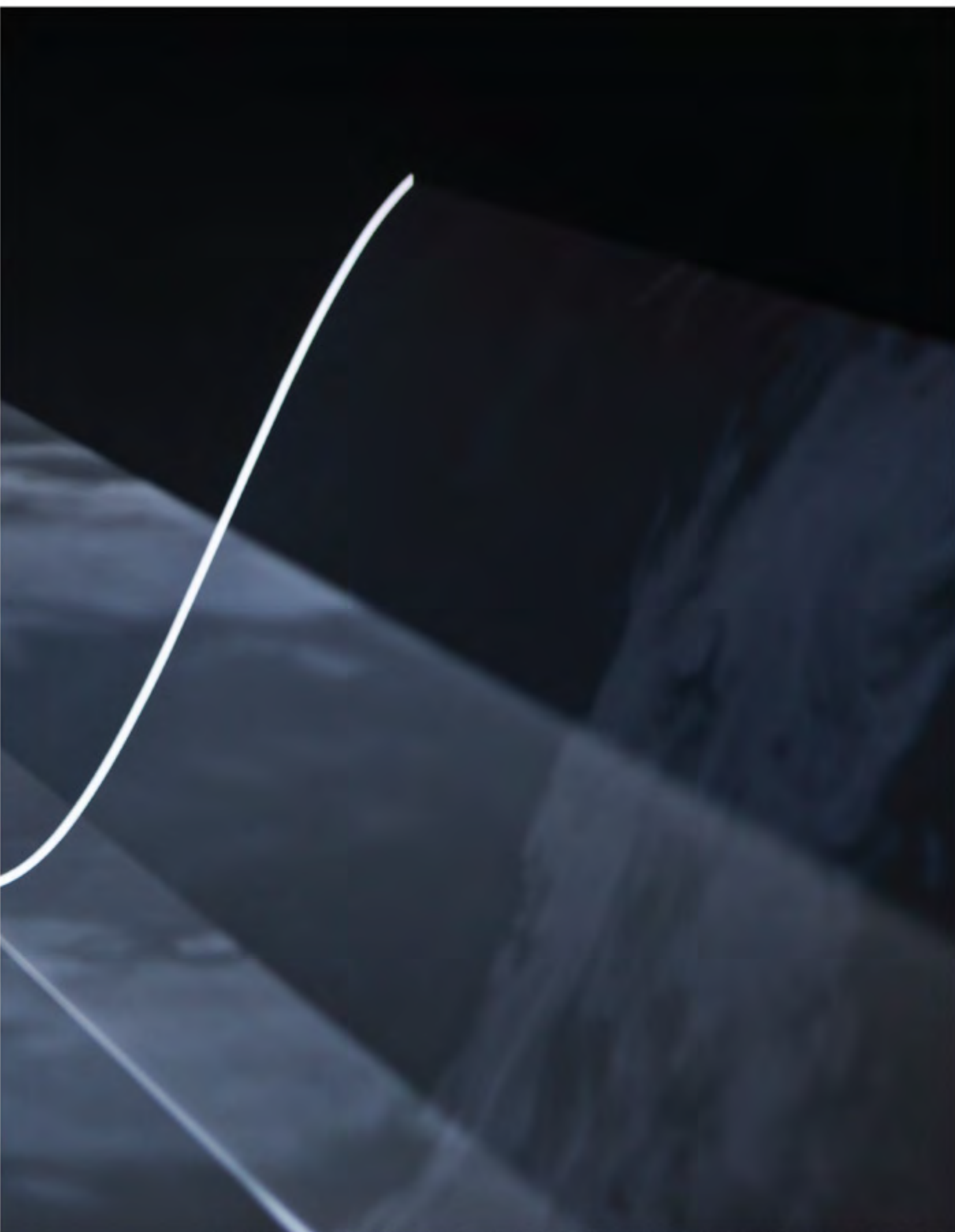


ANTHONY MCCALL

A luz, de acordo com a física, tem as propriedades tanto de uma onda quanto de uma partícula e se apresenta como uma radiação eletromagnética; sua velocidade de 300 mil km/segundo é considerada uma das constantes fundamentais da natureza e suas características, pelo menos quando essa luz é visível, são a intensidade, a direção de propagação, a frequência e a polarização. Tudo isso é esquecido quando o visitante penetra numa instalação de Anthony McCall, mestre da arte da luz contemporânea, ou de nada serve para que esse observador explique a si mesmo o que está vendo e sentindo. McCall, de fato, tem o poder de *tornar visível* aquilo que já por definição é tido como visível e tem por função tornar visível o visível. O sol é a maior fonte de luz da Terra e sua luz, durante o dia, *está aí*. (ver, neste catálogo, a seção *Vitória sobre o sol*). Mas se ela é visível o tempo todo, como se explica o encantamento das pessoas ao penetrarem numa instalação de Anthony McCall? O que é a luz, afinal? O que é o espaço que esse feixe de luz atravessa criando formas visíveis mas inteiramente virtuais? McCall faz surgir todas essas questões, que se podem descrever como relativamente recentes, e as combina com outras que integram de longa data a história da arte – por exemplo, aquelas relativas à escultura. Uma escultura costuma ser uma porção de matéria dura desenhada pela intenção humana e visível porque a luz cai sobre ela, como sobre todo o resto. As esculturas dentro de uma instalação de Anthony McCall, no entanto, não *estão ali*, ou estão ali apenas enquanto o observador as faz estar ali ao colocar seu corpo ou partes dele sob os feixes saídos dos projetores ocultos. Esses feixes de luz desenhavam por si sós, no espaço ocupado por uma neblina artificial, formas geométricas impalpáveis, e são elas que o artista designou de “pura escultura”. Se escultura é luz, esculpir a luz é pura escultura. Pura arte. O visitante quer pegar essa luz, tocar nessa luz que, talvez pela primeira vez, sente cair sobre si, escorrer por seu corpo e

According to Physics, light is a form of electromagnetic radiation that can behave as both a wave and a particle; its speed of 300,000 km/sec is considered one of the fundamental physical constants. When light is visible, its properties are intensity, direction, frequency and polarization. All this is forgotten or has no use to explain what a viewer sees and feels, when he/she enters an installation by Anthony McCall, master of the contemporary light art. In fact, McCall has the power to *turn visible* what, by definition, is taken as visible, and to turn visible what is visible. The sun is Earth's main source of light and its light, during the day, *is there*. (See, in this catalogue, the section *Victory over the sun*). But if it is visible all the time, how can we explain the enchantment that people experience when they enter an installation by Anthony McCall? What is light, after all? What is the space that this light beam crosses, creating shapes that are visible but entirely virtual? McCall provokes all these questions, considered relatively recent, and combines them with others that have long integrated the history of art - for example, questions regarding sculpture. A sculpture is usually a block of hard material, that is designed by human intention and is visible because light falls on it, as on the rest. Inside an installation by Anthony McCall, however, sculptures *are not there*, or are there only while the viewer makes them there when positioning his/her body or its parts under light beams from hidden projectors. These light beams make drawings in the space occupied by artificial fog and impalpable geometric shapes, which the artist calls “pure sculpture”. If sculpture is light, sculpting light is pure sculpture. Pure art. The viewer wants to catch light, and touch it; perhaps for the first time, he/she feels it falling on and making them feel both an object of light and its sculptor.





YOU AND I, HORIZONTAL (II), 2006. INSTALLATION VIEW, CONTEMPORARY ART MUSEUM ST. LOUIS, 2013. PHOTOGRAPH BY DAVID JOHNSON.





YOU AND I, HORIZONTAL (II) 2006. INSTALLATION VIEW, "SOLID LIGHT FILMS AND OTHER WORKS" (1971-2014), EYE FILM MUSEUM, AMSTERDAM, 2014. PHOTOGRAPH BY HANS WILSCHUT.

fazê-lo sentir-se objeto da luz e ao mesmo tempo manipulador da luz.

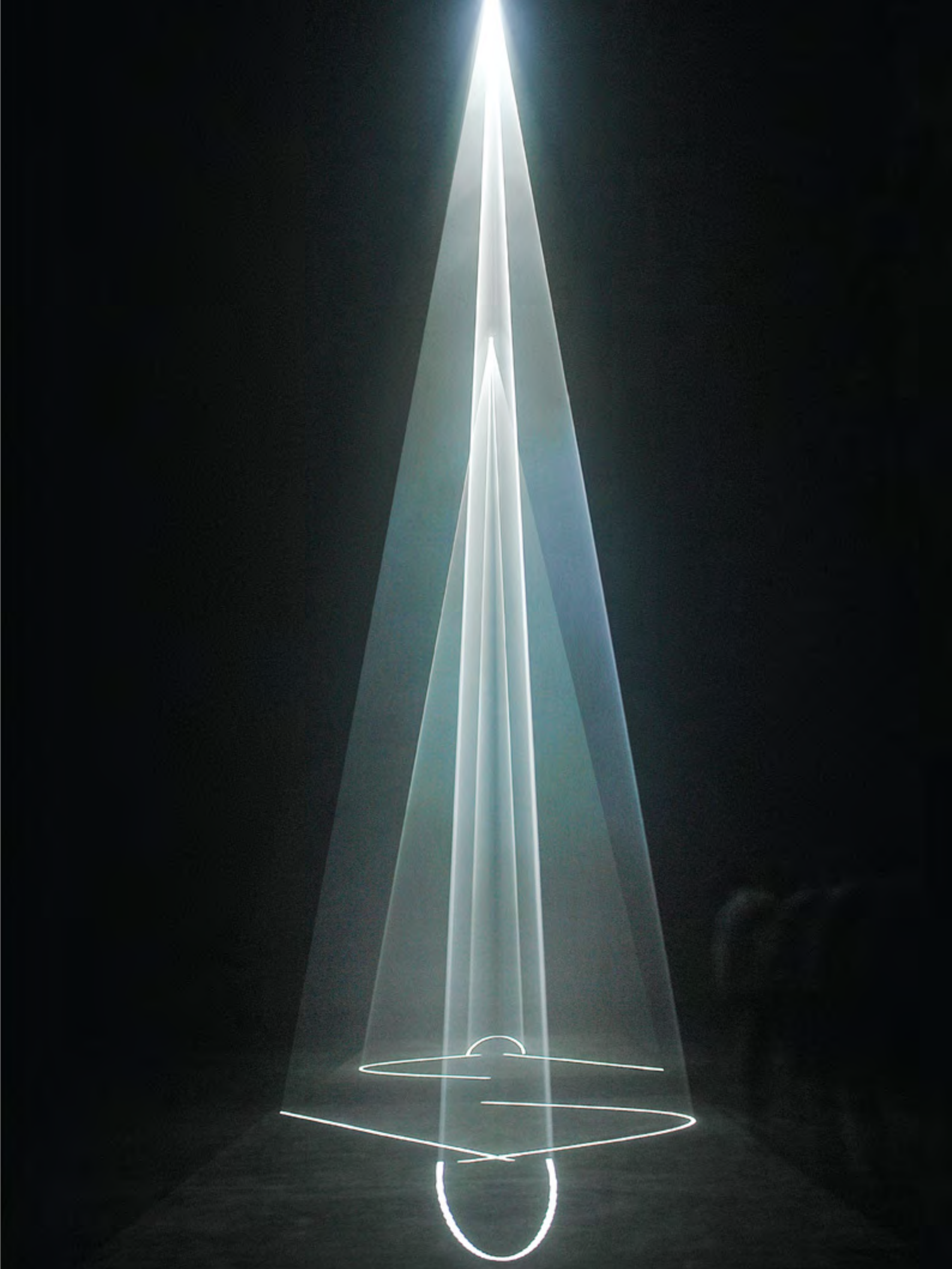
O programa estético de McCall joga com pontos coincidentes com os de outros artistas do gênero: *tudo está em constante movimento e transformação; esta arte se completa e se redefine com a intervenção do observador*. A diferença entre ele e outros, porém, não é pequena: sua arte é radicalmente imaterial (na sala escura não se vê nenhum instrumento e nenhuma matéria – salvo a luz e o próprio corpo transfigurado sob a luz) e se submete o mínimo possível ao princípio da programação, abrindo amplo espaço para o acaso e a variabilidade das formas eventualmente visíveis. A aventura da transformação contínua atinge aqui um ponto alto. Se estiver interessado (a atenção, o envolvimento do observador da arte nunca foi tão solicitado como com a arte da luz), o visitante tem a condição de perceber as sutis alterações nas formas sugeridas e situar-se em relação a si mesmo e à arte. No limite, esta pode ser uma experiência da vida interior tanto quanto da luz exterior.

TEIXEIRA COELHO

McCall's aesthetic program plays with the meeting points between his work and other artists' works of this genre: *everything is in constant motion and transformation; this art is completed and redefined by the viewer's intervention*. The difference between him and others, however, is not small: his art is radically immaterial (the dark room reveals neither instruments nor any matter – except for the light and the body itself transfigured by light) and is subjected as little as possible to the principle of programming, making ample room for chance and the variability of forms. The adventure of continuous transformation reaches a high point here. The interested viewer (the light art demands maximum attention and involvement) is capable to perceive subtle changes in the suggested shapes and find his/her place with regard to him/herself and to art. Ultimately, this can be an experience of inner life as much as of outside light.

TEIXEIRA COELHO





MUSEU DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ - MUSA

PARANA NATIONAL UNIVERSITY MUSEUM - MUSA

CURADORIA: TEIXEIRA COELHO



Em seu primeiro manifesto, a "Declaração de Outubro de 1959", publicado em janeiro de 1960, os artistas do Gruppo T, entre os quais Davide Boriani, um dos precursores da arte óptico-cinética, diziam entender a realidade como uma "evolução contínua de fenômenos que percebemos em variação". A realidade do momento não era mais a realidade fixa e imutável de um mundo lento e que como tal, fixa e imutável, se projetava na consciência ou, em todo caso, na intuição do ser humano depois de ser capturada por uma obra de arte igualmente lenta, imóvel em sua essência. Os artistas do Gruppo T viam e buscavam na arte uma tendência para expressar a realidade em termos de variação. Uma nova ideia de arte nascia, que Umberto Eco, escrevendo no catálogo da exposição "Arte programada" realizada numa loja da Olivetti em Milão, no ano de 1962, descrevia como uma arte que não mais se interessa por mostrar "organismos completos e completados", como no passado da história da arte (um passado cheio de obras-primas, isto é, obras *per feitas*, acabadas, que não tinham mais como se alterar), mas organismos "em processo de acabamento indefinido", aberto. O novo princípio organizativo da arte é agora o da "programação e acaso": o artista existe e intervém (ele programa), mas embora possa fazer uma previsão razoável do que irá acontecer, não conhece de antemão todo o leque de possibilidades, nem, de modo especial, a ordem em que os fenômenos programados irão ocorrer – e não se preocupa e se interessa muito por isso: o artista perdeu ou cedeu o controle absoluto sobre a obra de arte e sobre a percepção do observador. O título da primeira exposição do grupo, Miriorama 1 (houve 14 delas), anuncia o programa adotado: "miriorama" vem do grego "myriorama", visões infinitas (*orao*, ver, e *myrio*, quantidade quase infinita, como em *miríade*). É o que se tem nas duas obras de Davide Boriani (hoje vivendo em Curitiba) aqui expostas. *Pantachrome n. 5* (1967/1976) é um mosaico de módulos luminosos cuja coloração varia continuamente por síntese aditiva e num ciclo com duração programada para seis anos, significando que ao longo de seis anos um observador poderia ver conjuntos de retângulos

In their first manifesto, the "Declaration of October 1959", published in January 1960, the artists of Gruppo T, including Davide Boriani, one of the forerunners of optical-kinetic art, said to understand reality as a "a continuous evolution of phenomena that we perceive in variation". The reality of the moment was not the fixed and immutable reality of a slow world and as such, fixed and immutable, projected itself onto the human consciousness or intuition after being captured by a work of art also slow, and static in its essence. Gruppo T's artists saw and sought in art a trend to express reality in terms of variation. A new idea of art was born, which Umberto Eco, writing for the catalog of the "Programmed Art" exhibition held at the Olivetti store in Milan, in 1962, described as an art that was no longer interested in showing "complete and completed organisms" as in the past of art history (a past full of masterpieces, i.e., *per fect* – finished – works, that could no longer be changed) but organisms "in indefinite finishing process" – open work. The new organizational principle of art is now "programming and chance": the artist exists and intervenes (he programs) but, even though he/she can make a reasonable prediction of what will happen, knows neither the full range and possibilities in advance nor, particularly, the order in which the programmed phenomena will occur – and neither cares nor is very interested about it: the artist had lost or ceded absolute control over the artwork and the viewer's perception.

The title of their first exhibition, Miriorama 1 (there were 14 subsequent exhibitions) announces the program: "miriorama" from the Greek "myriorama", *never-ending visions* (*orao*, see and *myrio*, nearly infinite quantity, as in *myriad*). This is what we see in the artworks by Davide Boriani (who lives in Curitiba today) exhibited here. *Pantachrome n. 5* (1967/1976) is a mosaic of luminous modules with color that varies continuously by additive synthesis in a cycle scheduled to last for six years, meaning that over six years an observer could see groups of colored rectangles that would not be repeated, generating "shapes" occasionally more organized along traditional patterns

coloridos que não se repetiriam, gerando “formas” ocasionalmente mais organizadas segundo padrões tradicionais e outras mais ou de todo “informais” ou “desestruturadas”). Em *Ph scope* (1965) veem-se traços luminosos persistentes gerados por pontos de luz ultravioleta em movimento sobre uma tela fosforescente, podendo o espectador programar sete sequências de sinais e modificá-las dentro desses limites.

Como observa o artista, o acaso, intrínseco à obra ou resultado da intervenção do espectador, representa a variável imprevisível capaz de “superar a repetitividade do movimento mecânico”. Vários novos princípios estéticos estão condensados nessa formulação: a realidade é movimento (como de resto sugerira Heráclito ao dizer que tudo se move e tudo é *devenir*); o observador pode intervir na configuração da obra, não mais se limita a observá-la à distância; os novos tempos são os da máquina, mas a máquina que repete os mesmos movimentos e é portanto inteiramente previsível não interessa; estas obras não representam mais nada fora delas (não reproduzem, por exemplo, um rosto de mulher) e são elas mesmas e em si mesmas aquilo que há para ver. Esses pontos

and other more, or completely, “informal” or “unstructured”. In *Ph scope* (1965) we see persistent light trails generated by moving dots of UV light on a phosphorescent screen, and the viewer can program seven different sequences of signs and change them inside these limits.

The artist notes that chance, which is either intrinsic to the artwork or a result of the viewer's intervention, represents the unpredictable variable that can “break the cyclical mechanical movement”. Several new aesthetic principles are condensed in this formulation: the reality is movement (as indeed suggested Heraclitus by saying that everything moves and everything is *divenire*, “on becoming”); the observer can intervene in the work configuration, not merely observe it from a distance; present times are machine times but the machine repeating the same movements, therefore, entirely predictable is not of interest; these works do not represent anything out of themselves (do not reproduce, for example, a woman's face) and are themselves and in themselves what there is to see. These points have been expressed in works that are no longer called paintings or

vêm expressos em obras que não se chamam mais de pintura ou escultura e que respondem a uma nova sensibilidade incapaz de satisfazer-se com uma imagem estável, única e definitiva e sem a quantidade de informação capaz de interessar o espectador de hoje, estimulado o tempo todo de todos os lados por uma chuva de fontes as mais diversas. *Informação* é a palavra-chave aqui e não é por acaso que Davide Boriani manteve uma relação de proximidade com Abraham Moles, conhecido por seus estudos sobre a teoria da informação estética.

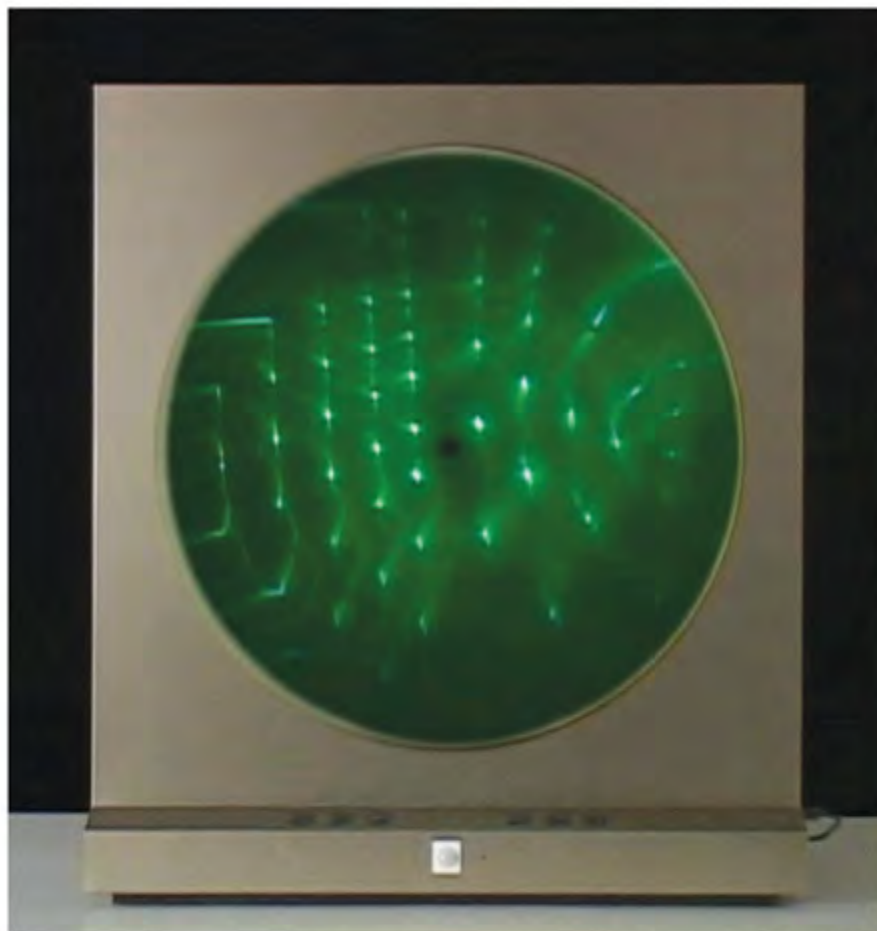
O próprio artista nota ainda que uma obra cinética programada não é uma escultura tradicional que foi posta em movimento, mas uma estrutura espaço-temporal que se experimenta como uma sequência de informações “visíveis, irreversíveis e de duração ilimitada”; ao *devenir* dos estados da obra em si corresponde o *devenir* dos estados físicos e psicológicos do observador da obra, se ele se dispuser a *viver o processo* em sua totalidade – ou pelo menos em parte dela... Uma arte aparentemente simples – mas exigente.

TEIXEIRA COELHO

sculptures and respond to a new sensitivity that cannot be satisfied with a stable, single, definitive image without the amount of information required to be of interest to today's viewer, who is stimulated all the time on all sides by a myriad of different sources. *Information* is the key word here and it is no coincidence that Davide Boriani maintained a close relationship with Abraham Moles, known as one of the theorists of informational aesthetics.

The artist also notes that a programmed kinetic work is not a traditional sculpture placed in movement but “structuralization of changing temporal and spatial conditions which makes use of visual information, irreversible and of unlimited duration”; to the *divenire* of the states of the work in itself corresponds the becoming of the observer's physical and psychological states, in the event that he/she is willing to go through the process in its entirety – or at least part of it... A seemingly simple art – but a demanding one.

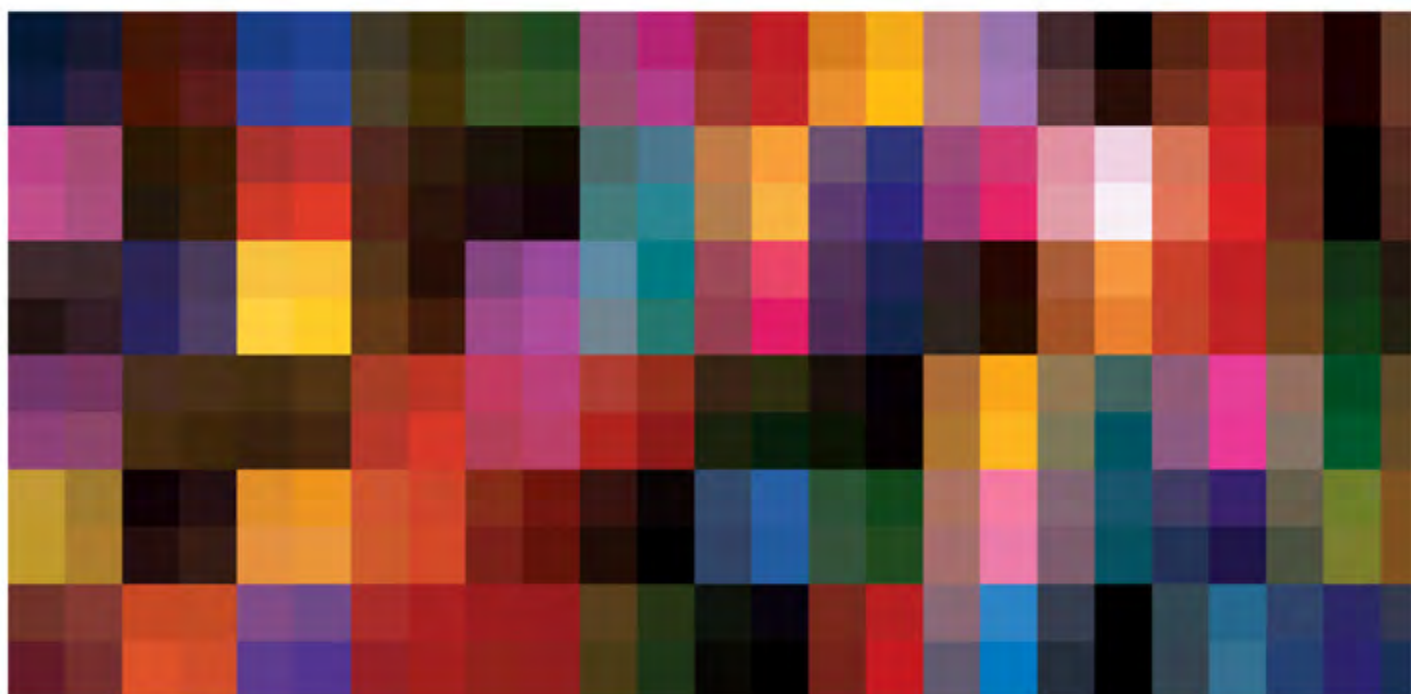
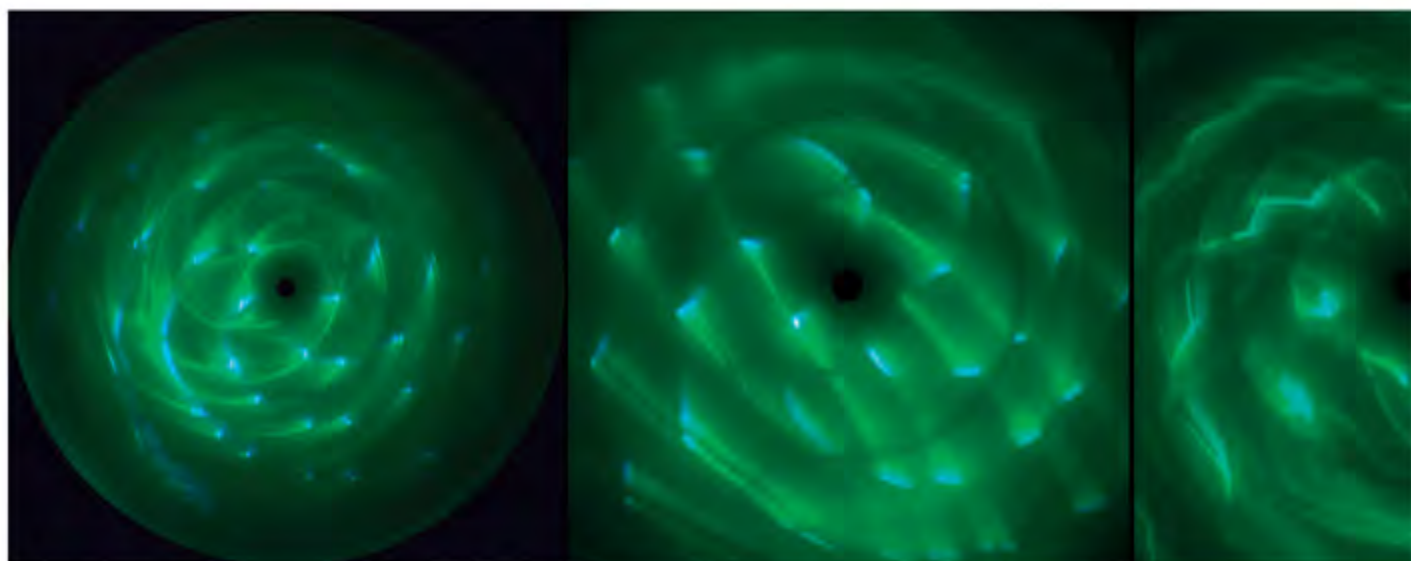
TEIXEIRA COELHO

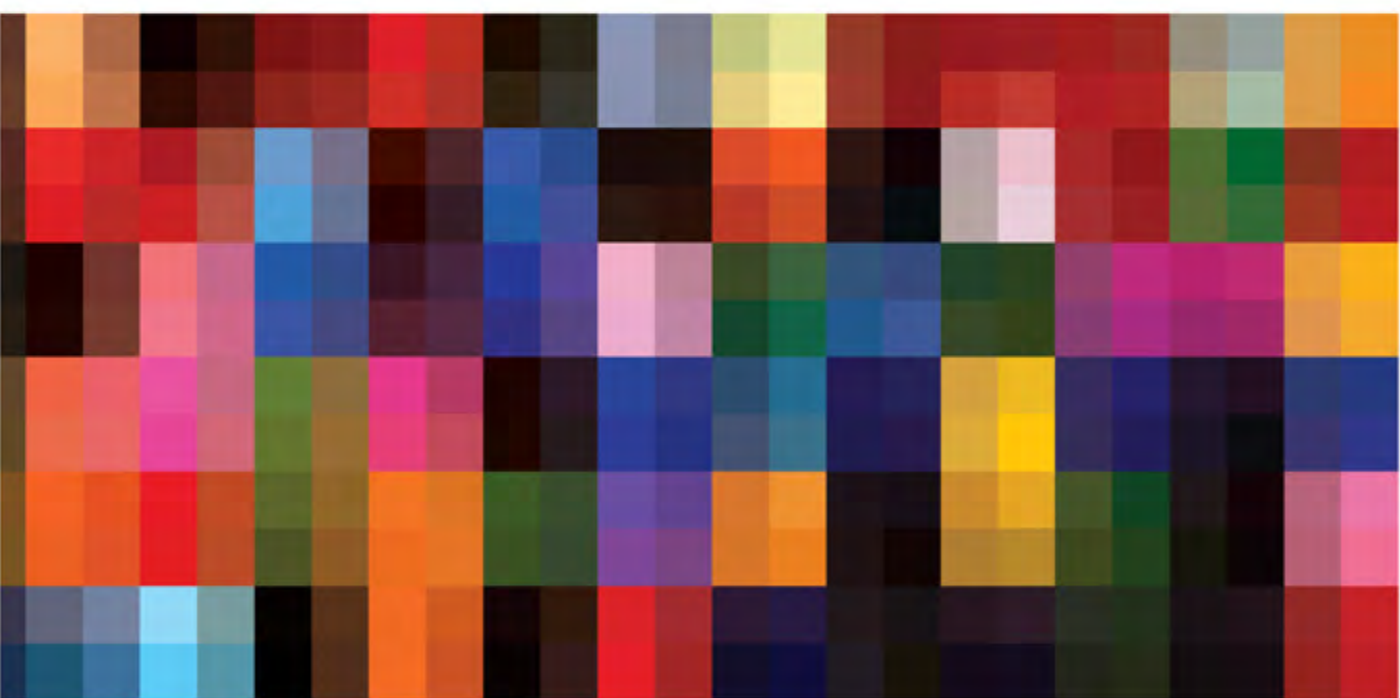
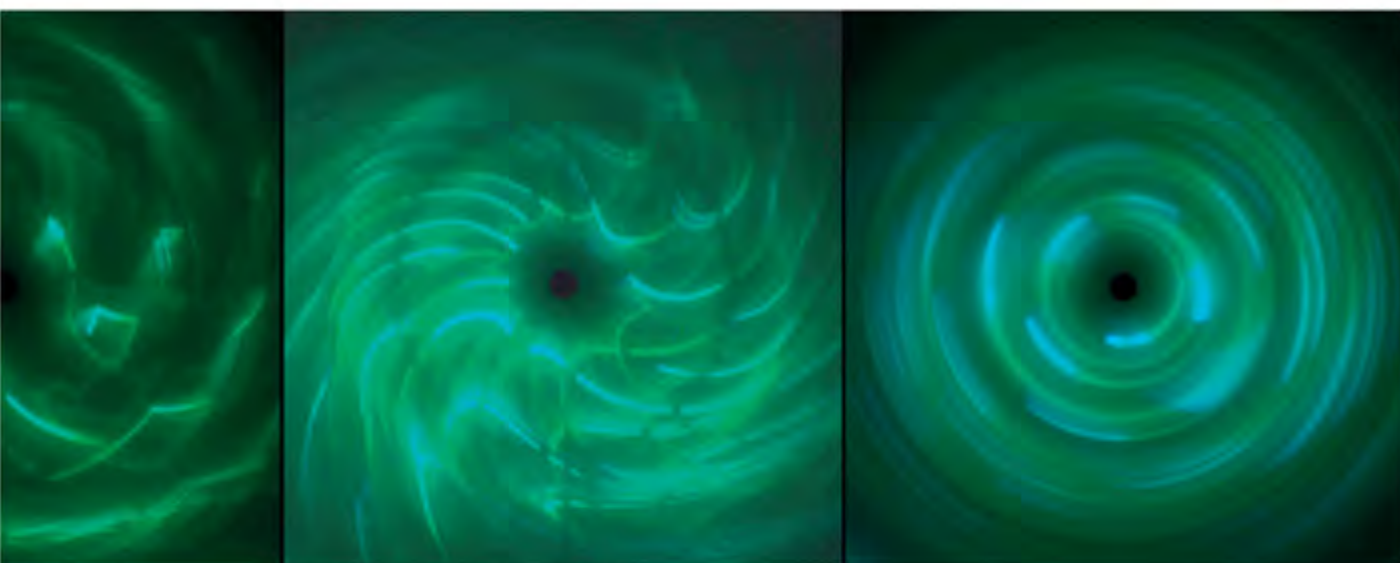


PH. SCOPE, 1964/66. ALUMÍNIO, LÂMPADA UV, TELA FOSFORESCENTE E TRÊS MICROMOTORES. 83 X 95 X 30 CM



PANTACHROME NR.1, 1967/76. METACRILATO, MICROLÂMPADA, FILTROS COLORIDOS, CIRCUITOS ELETRÔNICOS, SENSOR INFRAVERMELHO. 83 X 95 X 30 CM.





ODIRES MLÁSZHO

Livros têm sido uma fonte privilegiada de material artístico para Odiros Mlászho – livros antigos, velhas enciclopédias (hoje não mais atualizadas) de um tempo em que a imagem sobre papel ainda era relativamente rara e portanto apreciada. Odiros transforma livros em arquiteturas de papel; recorta, fura, torce, desencarna livros, embaralha-os. Mas o que constitui a essência dos livros, as palavras, é o outro polo para o qual se orienta sua arte. E como faz com seus livros, suas palavras são não menos recortadas, furadas, torcidas, desbastadas de partes de suas letras até o ponto de ficarem incompreensíveis. O artista, como relata, começou escrevendo poesia para depois, em sua atuação nas artes visuais, passar a retirar das palavras o máximo de sentido visual e semântico possível, a anular seu significado. Agora, diz Odiros, ele novamente se preocupa com a compreensibilidade das palavras e é com esse espírito que propõe a obra para esta Bienal, uma elaboração sobre a ideia de Lúcifer, outra encruzilhada dos sentidos da luz. Lúcifer significa, literalmente, o portador da luz, aquele que traz a luz. Conhecido também como “O filho da aurora”, Lúcifer é o brilhante, a estrela da manhã, o mais belo planeta visível da Terra. Lúcifer era também o mais belo anjo de Deus na mitologia cristã antes de sua queda e transformação na nêmeses do Criador. Na mitologia Canaanita, o deus menor Helel, ou Lúcifer, tentou ocupar o trono de Baal, mas fracassando, desceu ao submundo para dele tornar-se senhor. O *Paraíso perdido* de John Milton exibe uma ilustração de Lúcifer feita por William Blake que, contrariando representações clássicas do demônio como um ser horrendo, o apresenta como um homem de grande beleza física, uma versão do *David* de Michelangelo, contra um fundo de raios luminosos: o paradoxo da luz é mais uma vez abordado aqui, o que é belo é temível, o lugar da luz extrema é a zona escura dentro da Terra, a força máxima é ao mesmo tempo o bem e o mal. Odiros Mlászho retoma essa palavra emblemática e a torce e retorce ao ponto de torná-la ininteligível. Cada uma das letras é duplicada e cada uma das novas imagens de cada letra assim obtidas é coloca-

Books have been a privileged source of artistic material for Odiros Mlászho – old books, old encyclopedias (no longer updated) from a time when images on paper were still relatively rare and therefore appreciated. Odiros turns books into paper architecture; he cuts, perforates, twists, scrambles and uncovers books. However, the essence of books – words – is the other pole guiding his art. As with books, words are also cut, perforated, twisted, lopped of parts of its letters until they are no longer comprehensible. The artist began writing poetry only to later extract from the words as much visual and semantic meaning as possible, to cancel out their meaning through his visual arts activities. Odiros says that nowadays, he is once more concerned with the comprehensibility of words and it is in this spirit that he proposes to bring in his pieces for this Biennial, an elaboration on the idea of Lucifer, yet another crossroads on the meaning of light. Lucifer means, literally, the bearer of light, the one who brings light. Also known as “The son of dawn”, Lucifer is the diamond, the morning star, the most beautiful planet seen from Earth. Lucifer was also the most beautiful amongst God’s angels in Christian mythology before his fall and transformation into the Creator’s nemesis. In Canaanite mythology, the smaller God Helel, or Lucifer, attempted to occupy Baal’s throne but, upon failure, he descended to the underworld to become its master. John Milton’s *Paradise Lost* depicts an illustration of Lucifer made by William Blake which, contrary to classic representations of the devil as a horrendous being, presents him as man of great physical beauty, a version of Michelangelo’s *David*, against a backdrop of luminous rays: the paradox of light being approached yet again here, that which is beautiful is feared, the place of extreme light is Earth’s inner dark zone, the ultimate strength is both good and evil. Odiros Mlászho resumes this emblematic word and twists it to the point where it becomes unintelligible. Each of the letters is doubled and each of the nine images for each letter is obtained from being placed against each other, or upside down in relation to the other, duplicating the meaning of the previous one at the same time as it annuls it. It is as if the vision and contemplation of this idea and

da uma contra a outra, ou uma de cabeça para baixo em relação à outra, ou uma dentro da outra, ou uma encastrada dentro da outra ou enganchada na outra, duplicando o sentido da anterior ao mesmo tempo em que o anula. É como se a visão e a contemplação dessa ideia e dessa palavra constituíssem um problema e talvez um perigo para o observador, que precisa ser protegido dessa armadilha por intermédio da arte. Em mais de uma religião o nome do deus máximo não pode ser pronunciado em vão ou simplesmente não pode ser pronunciado: o valor máximo daquilo que é aludido fica fora do alcance da palavra e estar fora do alcance da palavra significa estar livre do controle de quem domina a palavra. A palavra é, de fato, um poderoso instrumento de controle, razão pela qual governos totalitários preferem manter seus povos na ignorância: retirando-lhes o acesso à palavra, ao saber, retira-lhes todo e qualquer poder. O *Lúcifer* de Odires tampouco pode ser pronunciado, nem sequer discernido. Nesta exposição, a obra *Limiar* de Regina Silveira coloca o espectador na condição de ver de modo quase furtivo o que ocorre dentro da instalação proposta; com o *Lúcifer* de Odires a situação é equivalente: lá, a palavra não pode ser vista, aqui a palavra não pode ser lida.

TEIXEIRA COELHO

PÊNDULO DE LUXCIFER

Limiar entre imobilidade e movimento, leitura e enigma, plano e superfície. E a luz que organiza os paradoxos iluminando a extensão da palavra. Pêndulo perpétuo que transporta o brilho físico invadindo os relevos ocultos, fundando um conhecimento tão perdido quanto inaugural. Aurora e crepúsculo, luzes e trevas indeterminados na paisagem da palavra.

ODIRES MLÁSZHO

this word constituted a problem and maybe even a danger for the observer, who needs to be protected from this trap via art. In more than one religion, the name of God cannot be said in vain or simply must not be pronounced at all: the greatest value of that which is alluded to is being left out of word's reach, which means being free from being controlled by who dominates the word. The word is, definitively, a powerful instrument for control, which is why totalitarian governments prefer to keep their people ignorant: restricting their access to words, to knowledge, removes all and any power. Odires' *Lucifer* cannot be pronounced either, in fact, it can't even be discerned. In this exhibition, the piece *Limiar* ("Threshold") by Regina Silveira positions the viewer where he/she can see, almost furtively, what happens inside the proposed installation; with Odires' *Lucifer* the situation is the same: the word cannot be seen there, and the word cannot be read here.

TEIXEIRA COELHO

THE PENDULUM OF LUXCIFER

The borderline between stasis and movement, reading and enigma, plane and surface. And the light that organizes the paradoxes illuminating the extension of the word. A perpetual pendulum that transports the physical brilliance invading the hidden reliefs, laying the basis of a knowledge that is as lost as it is primordial. Dawn and dusk, indeterminate light and darkness in the landscape of the word.

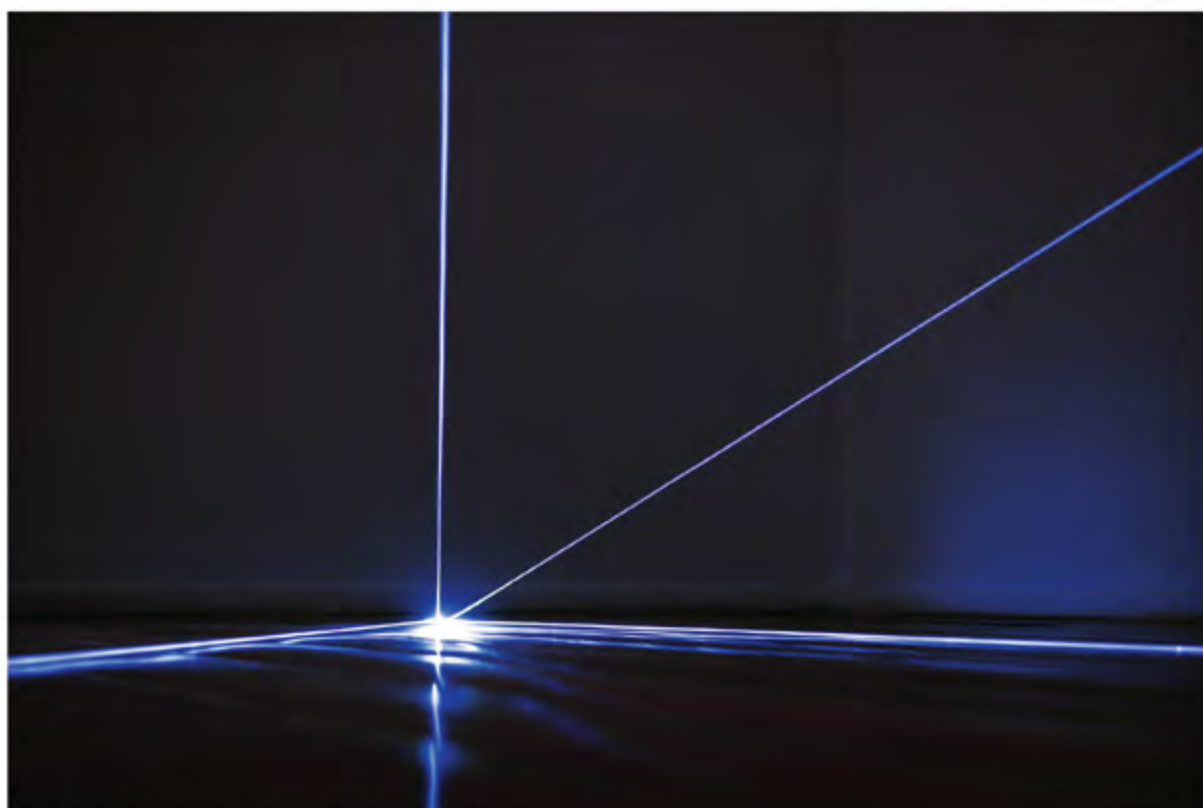
ODIRES MLÁSZHO

[PÁGINA ANTERIOR]
LUXCIFER ESTUDO 1, 2013. FOTO EDUARDO FREIRE/RENT.

『MAXX』

明倫彙編

CARLO BERNARDINI



INVISÍVEIS, 2015. FIBRA ÓPTICA. DIMENSÃO AMBIENTE, 3X8X6 M.



THE CORNER'S REVENGE, 2011. FIBRA ÓTICA, AÇO INOXIDÁVEL.
MACRO - MUSEO D'ARTE CONTEMPORANEA DI ROMA.

EDIFÍCIO SCHIEBLER

SCHIEBLER BUILDING

CURADORIA: TEIXEIRA COELHO



RUBENS MANO

Rubens Mano é um perfeito representante do artista multimídia preocupado não tanto com a produção de objetos de arte em si mas com a proposição de iniciativas e ambientes que convocam os observadores a um tipo diferente de relacionamento com o espaço definido pela intervenção artística. Sua preferência é por locais não marcados como “espaços próprios da arte” e que são, pelo contrário, espaços comuns do cotidiano urbano aos quais nem sempre as pessoas dão atenção. Com essa escolha, fica eliminada uma importante etapa do processo de recepção artística que é a mediação do “lugar da arte”, quase sempre identificado nas figuras do museu, da sala de exposição, da galeria: sem o contexto tradicionalmente designado como “de arte”, o observador depende apenas da própria observação, do próprio empenho em “ver arte” na proposta do artista e de sentir-se convocado por ela. E, por certo, depende da força da obra proposta, que precisa se afirmar sobre seu entorno. Esta é uma iniciativa de especial significado: o artista se despoja da armadura convencional da arte para remeter-se ao observador no lugar próprio desse mesmo observador. Nesse ato, o artista corre um risco generoso – mas o resultado pode ser especialmente recompensador. Para ele e para o observador.

Rubens Mano já instalou fontes de luz em bocas de lobo de São Paulo, ao rés da rua portanto, em pequenas aberturas normalmente despercebidas e que a luz tornava pela primeira vez evidentes. Em Curitiba, o artista ilumina um andar de um prédio de construção interrompida. O efeito é de deslumbramento. Ali onde havia apenas sombras e ausência, um ponto em tudo invisível, há agora luz e sentido. A cidade, habitualmente uma realidade adversa a seus habitantes pelos efeitos de cancelamento dos momentos de subjetivação que lhes impõe, recebe um farol. Literalmente, uma luz superior.

TEIXEIRA COELHO

Rubens Mano is a perfect example of a multimedia artist concerned not only with the production of art objects per se but also with the creation of interventions and environments that invite visitors into a different kind of relation with the space. His preference for locations not marked as “art spaces” that are unremarkable everyday urban settings. This choice eliminates the important stage in the process of the reception of art that is the mediation of an “art space” almost always identified with the museum, the exhibition room the gallery. Without the traditionally designated “art” context, the viewer depends only on his or her own powers of observation and the ability to “see art” in the artist’s work and feel invited into it. And this certainly depends on the power of the work, which needs to impose itself on its surroundings. This piece has a special significance. The artist dispenses with the conventional armature of art to place the work in the very space of the observer. The artist thus takes a significant risk, but the result can be especially rewarding, for artist and viewer alike.

Rubens Mano has already installed light sources in storm drains in the gutters of São Paulo, but in small openings that normally go unnoticed until the light reveals them for the first time. In Curitiba, the artist illuminates one floor of a building where construction has been interrupted. The effect is dazzling. Where there was only shadow and absence—a totally invisible point—there is now meaning and light. The city, habitually an adverse reality for its inhabitants because of the way their moments of subjectivity are cancelled out, receives a lighthouse. Literally, a higher light.

TEIXEIRA COELHO



ENTRE, 2003.



BUEIRO, 1999.

[PRÓXIMA PÁGINA], NO TE OLVIDES, 2002.



CATEDRAL METROPOLITANA DE CURITIBA

CURITIBA METROPOLITAN CATHEDRAL

CURADORIA: TEREZA DE ARRUDA



BILL VIOLA

Bill Viola é talvez o artista contemporâneo mais interessado na dimensão espiritual do ser humano. Com uma aproximação do tema densamente mística e religiosa, de fina sensibilidade, Bill Viola tem desenvolvido diversas obras diretamente inspiradas nos textos sagrados, caso de *Três mulheres*, que integra a série denominada "Transfigurações", palavra a ser lida no mesmo sentido que lhe atribuem os textos sagrados do cristianismo. A "transfiguração de Jesus" é mencionada no Novo Testamento como o momento em que Jesus é transfigurado ou metamorfoseado e mostra-se "gloriosamente radiante" no alto de uma montanha: o relato dos apóstolos diz que Jesus começou a resplandecer em meio a brilhantes raios de luz. Como em outras de suas peças de alta performance tecnológica e emocional, *Três mulheres* tem por tema a passagem das personagens por um portal espiritual simbólico que, na obra deste artista, pode assumir diferentes formas, entre elas as da água e do fogo. No caso de *Três mulheres*, é a água, símbolo de nascimento, renascimento e afastamento das trevas. A água recolhe a luz que incide sobre as personagens da narrativa e a torna visível. A luz, imaterial (embora seja um corpúsculo, segundo uma explicação da Física), torna-se em tudo material. Luz é água, água é luz.

As narrativas visuais de Bill Viola o têm levado a realizar exposições em templos marcantes como, recentemente, a catedral de São Paulo em Londres, e em outros que foram *dessacralizados* por não serem mais locais oficiais de culto, sem com isso perderem de todo seu significado místico. Bill Viola está numa constante busca da conexão entre a vida cotidiana e aquela que se orienta para a vocação transcendente do ser humano. E o resultado são obras de intenso apelo emocional que convidam o observador a uma contemplação recolhida e respeitosa. É um artista que pertence à categoria dos que são capazes de adensar o espírito e a imaginação do observador por meio de uma relação fascinante entre arte, ciência e espiritualidade.

TEIXEIRA COELHO

Bill Viola is perhaps the contemporary artist with the highest interest in the human spiritual dimension. Through a finely sensitive, densely mystic and religious approach, Bill Viola has been developing works directly inspired by the sacred texts such as *Three Women*, which integrates a series called "Transfigurations" – a word to be read in the same meaning assigned to it by Christianity's sacred texts. The "Transfiguration of Jesus" is mentioned in the New Testament as the moment in which Jesus is transfigured and metamorphosed, and appears "gloriously radiant" at the top of a mountain: the Apostles report that Jesus began to shine amid bright beams of light. As in others of his works with highly technological and emotional performance, *Three Women* is about the characters' passage through a symbolic spiritual portal that, in the work of this artist, can take different forms, including water and fire. In the case of *Three Women*, it is water, the symbol of birth, rebirth and end of darkness. Water collects the light falling on the characters and makes it visible. Immaterial light (despite being a corpuscle, according to Physics) becomes material in everything. Light is water, water is light.

Bill Viola's visual narratives enabled exhibitions at remarkable temples such as St. Paul's Cathedral in London recently, and others that have been desecrated for not being official worship places any longer, however without losing their mystical meaning. Bill Viola is in constant search of the connection between everyday life and one that is oriented toward the human transcendental calling. As a result, his works have an intense emotional appeal that invite the viewer to a contained, respectful contemplation. As an artist, he belongs to the category of those who are capable to strengthen the viewer's imagination and spirit through the fascinating relationship between art, science and spirituality.

TEIXEIRA COELHO





A participação de Bill Viola na Bienal Internacional de Curitiba em 2015 tendo como tema a Luz do Mundo é uma escolha pontual, pois suas obras são repletas de luz como elemento visual e remetem também à luz como metáfora da ressurreição.

Bill Viola nasceu em 1951 em Nova York nos Estados Unidos. Ele é reconhecido internacionalmente como um dos grandes expoentes na produção de vídeos de arte, seguimento no qual ele atua há 40 anos. Se formou em 1973 na Syracuse University em Estudos Experimentais. Sua obra abrangente foca nas experiências do universo humano – nascimento, morte e ressurreição – baseado tanto em preceitos espirituais da cultura ocidental quanto oriental e as distintas religiões como budismo, cristianismo e islamismo.

A obra "Três Mulheres" produzida em 2008 fará parte da Bienal Internacional de Curitiba sendo exposta na Catedral Metropolitana de Curitiba, local este singular e propício para apresentação deste vídeo. Edificada no que é hoje o Centro Histórico de Curitiba e contruída

Bill Viola's contribution to the 2015 Curitiba International Biennial on the theme of World Light is just one of many that could have been chosen, since his work is replete with light as a visual element and he also refers to light as a metaphor of resurrection.

Bill Viola was born in 1951 in New York. He is known internationally as one of the great pioneers of video art, a field in which he has been working for forty years. He graduated from Syracuse University in 1973 in Experimental Studies. His wide-ranging work focuses on universal human experiences—birth, death and resurrection—based on the spiritual precepts of both Western and Oriental cultures and religions such as Buddhism, Christianity and Islam.

"Three Women," produced in 2008, will feature as part of the Curitiba International Biennial in the city's Metropolitan Cathedral, a unique location especially appropriate for the presentation of this video. Situated in what is now the Historic Center of Curitiba and initially made of wattle and daub, the then *Igreja de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais* was consecrated in 1668 and now, for the first time in its history, opens its doors for the presentation

THREE WOMEN, 2008. VÍDEO EM CORES, EM ALTA RESOLUÇÃO, TELA DE PLASMA. 61 1/4 X 36 3/8 X 5 IN (155.5 X 92.5 X 12.7 CM) 9'06". PERFORMERS: ANIKA, CORNELIA, HELENA BALLENT. FOTOS: KIRA PEROV. CORTESIA DO ARTISTA E DA BLAINSOUTHERN GALLERY.

inicialmente de pau a pique sendo inaugurada em 1668, a então denominada *Igreja de Nossa Senhora da Luz e Bom Jesus dos Pinhais*, abre pela primeira vez em sua história as portas para apresentação e apreciação da arte contemporânea em seu interior. Este é um dos maiores exemplos no contexto curitibano da inserção e potencial da Bienal Internacional no espaço público.

A obra *„Três Mulheres“* nos mostra três protagonistas femininas surgindo da escuridão e tornando presente paulatinamente ao espectador. Elas cruzam uma camada de luz acompanhada de uma parede de água a escorrer e delimitar o espaço compartilhado pelas mesmas. Água e Luz são aqui dois elementos de forte simbologia do ciclo de vida como a água da placenta e a luz a caminho da ressurreição. Após esta breve aparição as três figuras femininas retornam para o crepúsculo original de onde vieram.

A obra de Bill Viola é repleta de precisão e recursos de alta tecnologia. O artista atua como diretor a regir os figurantes de sua obra. Ele dá poucas indicações ou prescrições às pessoas participantes deixando-as a vontade para agir e reagir à situação da forma mais natural possível tirando de si própria a força e impulso para a atuação. Estas respondem de forma autêntica e pessoal ao contexto passando por um processo introspectivo de força pessoal, exorcismo, renascimento, desprendimento. Para Bill Viola a experiência das pessoas atuantes é compartilhada simultaneamente por ele e os demais participantes da produção com um grande envolvimento capaz de transformar todos envolvidos neste processo. Ele é seguro ainda de que esta mesma experiência há de ser compartilhada com o público de forma geral, a partir do momento em que estes estejam dispostos a se integrarem com o contexto por ele idealizado e criado.

A Luz do Mundo concebida para a Bienal Internacional de Curitiba é uma plataforma ideal para a obra *„Três Mulheres“* propiciando a ambientação propícia para apreciação de sua magnitude, espiritualidade e caráter etéreo.

TEREZA DE ARRUDA

and appreciation of contemporary art. This is one of the best examples in Curitiba of the potential the International Biennial has for occupying public space.

„Três Mulheres“ presents us with three female characters emerging from the darkness and gradually becoming discernable to the viewer. They move through a plane of light accompanied by a wall of running water that stakes out the limits of the space they share. Water and Light are here powerful elements of a symbolism of the cycle of life, from the waters of the womb to the light of resurrection. After this brief apparition, the three female figures disappear back into the twilight from which they came.

Bill Viola's work is full of precision and high-tech. The artist acts as director of the cast of characters that appear in his work. He provides few indications or prescriptions for those participating, leaving them free to act and react to the situation in the most natural possible way, finding in themselves the power and the will to perform. They respond in an authentic and personal matter to the context, going through an introspective process of personal effort, an exorcism, a rebirth, a detachment. For Bill Viola, the experience of the people acting is shared simultaneously by him and others involved in the production in such a way as to transform them all. He is also certain that this same experience will be shared with the general public when they ready to involve themselves in the situation he has devised.

The World Light of the Curitiba International Biennial provides an ideal platform for *„Three Women,“* enabling us to fully appreciate its scope, spiritual depth, and ethereal feel.

TEREZA DE ARRUDA



CENTRO CULTURAL SISTEMA FIEP SESI CULTURA

FEDERATION OF INDUSTRIES OF PARANÁ CULTURAL CENTER

ESPAÇO IVÁN NAVARRO

CURADORIA: LEONOR AMARANTE



O LÚCIFER DOS ANJOS

Quando me convidaram para integrar a curadoria da Bienal de Curitiba me interessei pelo tema *A Luz sobre o Mundo*. Ocorreu-me convidar um único artista para ocupar todo o espaço do Centro Cultural Fiep. Queria uma obra que transcendesse as estridências das luminosidades óticas e abarcasse as gravitações sócio-políticas do nosso presente e seus fantasmas sombrios do passado. O chileno Ivan Navarro, bem conhecido por suas peças quase ornamentais, é também autor de trabalhos político-sociais. Ele vive em Nova York, mas cresceu no Chile ouvindo histórias da ditadura militar da América Latina. Sua instalação reúne peças de períodos diferentes e o que as une é uma poética luminosa que lida com a distância entre vazios, silêncios, faltas, carências, na tentativa de reinterpretar uma história obscura. Mais do que transcodificar estas questões em luz, Iván Navarro transporta o espectador a infinitos labirintos de onde parecem ecoar vozes.

Sua instalação se resume a uma imensa caixa preta, vedada para qualquer entrada de luz externa. Os fachos luminosos e coloridos que emanam das peças podem ser percebidos como prova de vida. O espaço recusa a culturalidade fictícia de museu tradicional com sua iluminação modular e padronizada. A luz aparece como fenômeno cultural, metafísico e físico com infinitas significações, sentidos, graduações do ato luminoso em si. Cada conjunto de obras trabalha a percepção do espaço e seu ambiente em um momento cinzento vivido sob o domínio do medo. A luz que emana de uma peça de teto e se projeta ao infinito funciona como o grande olho, uma espécie de vigilante social, uma ligação entre a opressão do passado e sua sequele exposta no presente. Navarro divide com o espectador a experiência de suas instalações como "pistas de pouso" de luz. Conceitualmente trabalha os fachos como enfrentamento contínuo e não circunstancial em que o ritmo e a espacialização fazem contraponto com o nada.

LUCIFER OF THE ANGELS

When I was invited to co-curate the Curitiba Biennial, I was intrigued by the theme of *Light over the World*. It occurred to me to invite a single artist to fill the whole space of the Fiep Cultural Center. I wanted a piece that transcended strident optical luminosities and addressed the social and political gravitations of our present age and its dark ghosts of the past. The Chilean artist Ivan Navarro, well known for his almost ornamental pieces, has also written socio-political works. He lives in New York but grew up in Chile hearing stories about the military dictatorships in Latin America. His installation brings together pieces from different periods, all of which have a poetic luminosity that deals with the distance between voids, silences, and lacks in an attempt to reinterpret a dark history. Rather than recoding these issues in the form of light, Iván Navarro transports the viewer through infinite labyrinths from which voices seem to echo out.

His installation involves principally a huge black box, sealed to prevent any external light from entering. The luminous colored flares that emanate from the pieces can be seen as proof of life. The space rejects the fictitious culture of a traditional museum with its modular and standardized lighting. The light appears to be a cultural, metaphysical and physical phenomenon with infinite meanings and gradations of light. Each group of works deals with the perception of space and its surroundings in a gray age under a climate of fear. The light that emanates from one ceiling piece and is projected into infinity functions as a great eye, a kind of social watchman, a link between the oppression of the past and its present consequences. Navarro shares with the viewer the experience of his installations as "landing strips" for light. Conceptually he treats the flares as a continuous and non-circumstantial confrontation, in which the rhythm, space and void are counterpoised.

The discourse may begin with the *Dear Half* installation, commissioned by the Louis Vuitton Foundation in Paris in which light is once again the raw material of this optical artist. The six showcases with mirrored floors and lights exhibit objects from both France and Brazil taken as a whole invite

O discurso pode começar com a instalação *Cara Metade*, comissionada pela Fundação Louis Vuitton de Paris onde a luz é mais uma vez a matéria prima deste artista ôtico. As seis vitrines construídas com fundos de espelho e luzes exibem objetos provenientes da França e do Brasil e formam um conjunto de reflexão política. Por meio de uma quantidade de objetos nos oferece uma leitura de variadas contorções e ações políticas. As peças se referem à cooperação militar entre os dois países durante a década de 70, além de discos e notícias de jornais da época. Navarro nasceu em 1972, em Santiago, em meio à ditadura militar do regime de Augusto Pinochet. O ditador adotava, entre outras práticas, o corte de energia elétrica como maneira de impor toques de recolher à população. A luz como forma de controle das massas faz parte das memórias da infância de Navarro.

Nesta instalação ele conta com o irmão Mario, também artista, e reúne documentos classificados e rearticulados, marca dos anos de chumbo, quando a vida se revelava em vestígios para além do alumbramento. Um dos pontos de convergência nessa obra de Navarro é o entendimento de como a arte se articula com a conflituosa história política do Chile. Ele usa a luz como energia para

fazer emergir situações geopolíticas conflitantes. O vídeo *Relay* traz uma entrevista fictícia com o militar francês Paul Aussaresses, introdutor de técnicas de tortura na América Latina. No Central Park de Nova York, cidade onde Navarro reside, como em uma performance, ciclistas vestem jaquetas negras e exibem nas costas palavras como *Pause*, *Forgot*, *Stay* e aqui a luz volta a aparecer, desta vez iluminando-se com o movimento das pedaladas. Essa é uma das misteriosas paisagens de Navarro onde o imaginário coletivo não é uma soma de ideias românticas, mas sim a denúncia de um fato vivido. Cada *take* é testemunho do rompimento das regras democráticas e o artista reflete a dificuldade de lidar com o trauma utilizando meios que inevitavelmente adulteram a experiência da dor.

Complementaridade, intervenção do observador e casualidade também são aspectos que o artista usa como ferramentas para desenvolver projetos cada vez mais compartilhados com outras áreas. Escultura, vídeo, performance provocam o cruzamento de uma arte na outra e têm efeito de ressonância sobre todas. Imerosos na obscuridade podemos sentir a densa e contínua busca pela vida.

political reflection. The quantity of objects provides us with a reading of various contortions and political acts. The pieces refer to the military cooperation between the two countries during the 1970s, along with records and newspaper clippings from the period. Navarro was born in 1972, in Santiago, when Augusto Pinochet's military regime was at its height. The dictator adopted the practice, among others, of using power outages to impose curfews on the population. Light as a form of control of the masses is one of Navarro's childhood memories.

He worked on this installation with his brother, Mario, who is also an artist, including reconfigured classified documents, marking the years of lead, when life was revealed in vestiges beyond the dazzle. One of the points of convergence in this piece is a realization of how art is related to the conflict-ridden political history of Chile. He uses light as energy to bring out conflicting geopolitical situations. The video *Relay* involves a fictitious interview with the French military officer Paul Aussaresses,

who introduced torture techniques into Latin America. In Central Park, in New York, where Navarro lives, cyclists wear black jackets with the words *Pause*, *Forgot*, *Stay* written on the back, as if in a performance. Here again light is at play, this time produced by the movement of the pedals. This is one of Navarro's mysterious landscapes in which the collective imagination is not a collection of romantic ideas, but rather a denunciation of an historical fact. Each *take* bears witness to the break with democratic rules and the artist reflects on the difficulty of dealing with trauma using various media that inevitably adulterate the experience of pain.

Observer intervention and causality are also aspects that the artist uses as tools for developing projects that increasingly overlap with other fields. Sculpture, video, and performance promote the mixing of these art forms and have an effect on all. Swathed in darkness, we can feel the stern continuous search for life. The set includes *Railing*, a neon grid fixed on the



CARA METADE, 2010. CONJUNTO DE 6 MESAS, OBJETOS, LUZES FLUORESCENTES, ESPELHOS E ENERGIA ELÉTRICA. EDIÇÃO: 3 + P/A. 102 X 101 X 70 CM (CADA).



DIE, 2009. CAIXA DE MADEIRA, LÂMPADA DE NEON, ESPELHO, VIDRO ESPELHADO. 61 X 61 X 61 CM.

Compõe o conjunto a obra *Reja*, cerca de neon grudada na parede que integra o cenário de noites transfiguradas que trazem em si mil outras transfigurações como uma porta com a mesma imagem que propicia sentimento de ilusão, verdade, mentira e que se estende ao infinito. O silêncio/luz se contrapõe ao espaço/luz na peça *Die*, onde a palavra morte em inglês aparece feericamente multiplicada. Ali a morte é a sua própria sombra.

A sala de Navarro não se restringe ao discurso de vida/morte, claro/escuro, mas se realiza na influência ideológica sobre o meio onde é apresentada, porque envolve não só o público, mas algo um tanto difuso como o espaço público da audiência. Ele traça geometrias luminosas, verticalidades entreabertas, ricas em raios prismáticos.

A estrutura repetitiva da luz e o alto grau de intensidade política se inscrevem em uma reflexão sobre a sobrevivência. Autores de áreas diferentes já se debruçaram sobre o tema. A historiadora Jerusa Pires Ferreira lembra que o poeta concretista Haroldo de Campos desenvolveu sua teoria da tradução criadora como transluciferação, envolvimento profundo com as questões da luz e da rebeldia, em referência fáustica à criação como processo iluminado e, ao mesmo tempo, demoníaco. Traduzir é, segundo Haroldo, transluzir, fazer a luz aparecer em seu esplendor de um fragmento a outro, iluminar a cena e o texto, sem omitir, no entanto, os aspectos diabólicos da criação. Navarro também faz suas transluciferações como protagonista do campo do sensível para transmitir a aventura na busca da vida e no encontro com a morte. A instalação, como tradutora de seus desejos, determina sua poética carregada de memórias. Conhecido por suas esculturas e instalações luminosas que reinventam objetos do cotidiano feitos com lâmpadas fluorescentes, Navarro tem se apresentado em galerias e museus de prestígio como Museu Guggenheim, em Nova York, Galeria Daniel Templon, em Paris e Hayward Gallery em Londres, entre outros. Em 2009 deslançou sua carreira ao representar o Chile na Bienal de Veneza. No entanto, é com suas obras políticas/sociais/humanas que Navarro transcende as fronteiras do mero campo do visual e mercadológico.

LEONOR AMARANTE

wall, one of the transfigured night scenes which hold within them thousands of other transfigurations, such as a door with the same image that conveys a feeling of truth, illusion, falsehood and extends to infinity. The silence/light provides a counterpoint to the space/light of *Die*, in which the word of the title appears glitteringly multiplied. Here death is its own shadow.

Navarro's room does not restrict itself to reflecting on life and death, light and dark, but also has an ideological influence on the setting in which it is presented; it involves not only the public, but something as diffuse as the public space of the audience. It traces geometries of light, vertical openings, rich in prismatic colors.

The repetitive structure of the light and the high level of political intensity form part of a reflection on survival. Authors from other fields have already scrutinized this field. The historian Jerusa Pires Ferreira reminds us that the concrete poet Haroldo de Campos developed a theory of creative translation as *transluciferation*, profound involvement in the issues of light and rebellion, in a Faustian reference to creation as an at once enlightened and demonic process. Translation is, according to this poet, making something translucent, making light appear in its splendor from one fragment to another, shedding light on the text and the scene, without however omitting the diabolical aspects of creation. Navarro also turns his *transluciferations* into protagonists of the sensible field as a way of conveying a sense of the adventure of the search for life and the encounter with death. The installation, as a translation of desires, is a form of poetry charged with memories.

Known for sculptures and light installations that reinvent everyday objects made of fluorescent lamps, Navarro has exhibited in such illustrious galleries and museums as the Guggenheim, in New York, the Daniel Templon Gallery, in Paris and the Hayward Gallery in London, among others. In 2009, his career reached its height, when he represented Chile at the Venice Biennale. However, it is in his political/social/human works that he transcends the boundaries of the merely visual or commercial field.

LEONOR AMARANTE



RELAY, 2011. VIDEO (TIME TDB). EDIÇÃO: 6. 12'19".



CARA METADE, 2010. CONJUNTO DE 6 MESAS, OBJETOS, LUZES FLUORESCENTES, ESPELHOS E ENERGIA ELÉTRICA. EDIÇÃO: 3 + P/A. 102 X 101 X 70 CM (CADA).



RELAY: PAUSE, 2011. JAQUETA, LED, PORTA PALETO ANTIGO E ENERGIA ELÉTRICA. 130 X 50 X 40 CM APROX.



CERCA, 2011. LÂMPADA DE NEON, ENERGIA ELÉTRICA. EDIÇÃO: 3 + P/A. 148 X 285 X 2 CM (4 PEÇAS).

PERFORMANCES

PERFORMANCES

CURADORIA: FERNANDO RIBEIRO



A LUZ DA PERFORMANCE

THE LIGHT OF PERFORMANCE

A Bienal Internacional de Curitiba 2015 tem como tema "Luzes do Mundo" definido pelo curador geral Teixeira Coelho. Em seu texto ele menciona a proposta desta bienal em proporcionar uma experiência direta com a arte, à parte de conceitualizações prévias.



Deste modo, a performance art por si só já se relaciona diretamente a essa proposta, por ser uma arte que se direciona a experiência viva, no tempo e espaço presente. No entanto, uma questão sobressai: como relacionar a performance a um tema específico sem lhe talhar uma de suas principais características, a sua rica e ampla abordagem da vida e do mundo?

As luzes que guiam essa curadoria não são um assunto, um objeto ou mesmo um material do fazer artístico. Não são luzes abstratas, conceituais. As luzes são do mundo e cada artista é um mundo. Um mundo de referências, vivências, reflexões, pensamentos etc. Portanto, esta é uma curadoria de artistas – mais do que obras – e estes foram convidados a trazerem suas luzes individuais – seus pensamentos, suas reflexões, suas impressões – a coletividade de Curitiba.

Oito artistas foram convidados. A eles foram oferecidos espaços públicos para o desenvolvimento de seus trabalhos. A maioria dos artistas nunca esteve em Curitiba antes o que demandou uma pesquisa de meses e amplo diálogo entre

The theme of the 2015 Curitiba International Biennial, as devised by the general curator Teixeira Coelho, is "World Light." The curator's text mentions the aim of this exhibition being one of providing a direct experience of art based on prior concepts.

Performance art is thus per se already directly related to this proposal, as it is an art form that involves lived experience in the present time and space. However, one question stands out: how to relate performance to a specific theme without curtailing one of its principal features—its rich and wide-ranging approach to life and the world?

The lights that guide this exhibition are not subject matter, objects or even the raw material used by the artist. They are not abstract conceptual lights. The lights come from the world and each artist is his or her own world. A world of references, lived experiences, reflections, thoughts and so forth. This is, therefore, an exhibition of artists rather than works and these artists were invited to bring their individual lights—their thoughts, their reflections and impressions to the collective community of Curitiba.

curadoria, artistas e organização da Bienal. Ou seja, mesmo antes de desenvolverem suas ações na cidade já estavam a projetar suas luzes.

A jovem artista Lidia Ueta, residente em Curitiba tem desenvolvido seus trabalhos utilizando diversos meios como a fotografia, o vídeo e a performance. Em muitos deles aparecem elementos relacionado a sua ascendência japonesa. Na ocasião da Bienal, a artista apresenta a performance "Esfera". Um trabalho íntimo em homenagem a sua mãe.

A artista brasileira Polyanna Morgana, atualmente residente em Curitiba, traz a questão da linguagem para o centro de sua performance "Cê tá pensando que eu sou L.H.Q.O.K.". Partindo do diálogo entre Arnaldo Bastista e Marcel Duchamp, seu trabalho explora os jogos de linguagens, sentidos e possíveis – ou impossíveis – traduções.

De Belo Horizonte, a artista Ana Luisa Santos une duas de suas linhas poéticas: o corpo e a roupa e o corpo e a cidade. Sua ampla pesquisa relacionados a transgressão do uso, do tempo e do gênero da roupa em relação ao corpo encontram

em Curitiba o diálogo com a cidade, com o urbano. A sua performance "ROTA" permeia a escultura, a instalação e a intervenção urbana e se instala no efêmero de sua ação, na tensão que se cria a partir de seu corpo, sua roupa e o espaço. O artista baiano Ayrson Heráclito traz a Curitiba a reflexão sobre a cultura afro-brasileira que permeia toda sua obra. Suas ações possuem como forte característica o ritual e para a Bienal o artista desenvolveu um projeto específico intitulado "A fogueira: Que luz é essa?". Um ritual de oferenda de comidas sagradas ao fogo que envolve as pessoas presentes e a comunidade local.

De Columbus – Estados Unidos da América, cidade-irmã de Curitiba, a artista Alison Crocetta desenvolveu uma pesquisa relacionada a feminilidade. Procurando compreender quais as possíveis relações entre sua realidade com a de Curitiba, encontrou nas questões referentes a condição histórica e sócio-política da mulher uma certa similaridade entre ambos contextos. Com a performance "Songs for My Sisters", a artista propõe uma caminhada meditativa relacionada a ícones femininos de Curitiba.

Eight artists were invited. They were offered public spaces in which to develop their works. Most of the artists had never visited Curitiba before and this necessitated months of research and broad-ranging dialogue between the curators, artists and organizers of the Biennial. In other words, even before they started producing work in the city, they were already projecting their light. The young artist Lidia Ueta, who lives in Curitiba, has produced work using various media, including photography, vídeo and performance. Many of them contain elements stemming from her Japanese ancestry. For this Biennial, she presents her performance "Sphere". An intimate work that pays tribute to the artist's own mother.

The Brasília artist Polyanna Morgana, who currently lives in Curitiba, raises the question of language as a central feature of her performance "Ya thinking that I am L.H.Q.O.K.". Based on the dialogue between Arnaldo Bastista and Marcel Duchamp, her work explores plays on words and meanings and possible—or impossible—translations.

Ana Luisa Santos, from Belo Horizonte, combines

two of the main themes of her work: the body and clothes and the body and the city. Her broad research into transgression in the use, timing and gendering of clothes in relation to the body enters into dialogue with the urban fabric of the city of Curitiba. Her performance "ROTA" involves sculpture, installation and urban intervention and is based on the ephemerality of her acts and tension created between her body, her clothes and the surrounding space.

Ayrson Heráclito, from Bahia, brings to Curitiba the reflection on African-Brazilian culture that pervades his work. His performances have a powerfully ritualistic component and, for this Biennial, he has produced a specific project entitled "The Bonfire: What light is this?" A ritual involving offering sacred food to the fire that surrounds the people present and the local community as a whole.

Alison Crocetta, from Columbus in the United States, a twin city of Curitiba, produces work related to femininity. Seeking possible connections between her world and that of Curitiba, she has found a certain similarity in issues relating to the historical and socio-political condition of wo-

O artista polonês Arti Grabowski, da Cracóvia – cidade-irmã de Curitiba, é um dos expoentes de sua geração. Com um forte impacto visual e uma certa dose de humor, suas ações exploram o caótico e o absurdo do comportamento humano. Para Curitiba, o artista traz uma performance da série “Wrong Way, Good Direction?”.

Residente na Alemanha, o artista português Márcio Carvalho traz a Curitiba a sua pesquisa sobre memória autobiográfica e coletiva. Ao pesquisar sobre a cidade, sobre espaço público e urbano, propõe por meio de seu trabalho “Linha Negra” uma nova vivência sobre a cidade, um outro olhar que revela novos sítios, novos lugares, para além do que é comumente conhecido ou divulgado.

Por fim, o artista sul coreano Gim Gwang Cheol apresenta o seu trabalho “Memory Loading: Babel”. Esta performance é composta por quatro partes e explora por diversos meios a condição atual humana.

Estes são os mundos que hão de propiciar um largo espectro de luzes sobre os mais diversos aspectos de Curitiba.

men. In her performance “Songs for My Sisters”, she presents a meditative procession involving the female icons of Curitiba.

The Polish artist Arti Grabowski, from Cracow—a twin city of Curitiba—is a leading light of his generation. With a powerful visual impact and a touch of humor, his work explores the chaotic and the absurd in human behavior. He brings to Curitiba a performance from his “Wrong Way, Good Direction?” series.

The Portuguese artist, Márcio Carvalho, who lives in Germany, brings to Curitiba his work on autobiographical and collective memory. His research on the city and public urban space gave rise to “Black Line,” which explores a new way of experiencing the city, a different perspective revealing new settings and places beyond those that are already well known.

Finally the South Korean artist Gim Gwang Cheol presents “Memory Loading: Babel,” a performance in four parts that uses multiple media to explore the contemporary human condition. These are the worlds that will provide a broad spectrum to shed light on the most diverse aspects of the city of Curitiba.



LIDIA UETA, “ESFERA”, 2015. LOCAL: PRAÇA RUI BARBOSA. FOTO: GUILHERME ARTIGAS.









POLYANNA MORGANA, "CÊ TÁ PENSANDO QUE EU SOU L.H.O.O.K.", 2015. LOCAL: PRAÇA OZÓRIO. FOTO: RODRIGO CARDOSO







ANA LUISA SANTOS, "ROTA", 2015. LOCAL: PARQUE TANGUÁ. FOTO: GUILHERME ARTIGAS.









ALISON CROCETTA, MÚSICAS PARA MINHAS IRMÃS, 2015. CRÉDITOS: LAURO BORGES.



ALISON CROSETTA, MÚSICAS PARA MINHAS IRMÃS, 2015. LOCAL: PRAÇA TIRADENTES. CRÉDITOS: LAURO BORGES



ALISON CROSETTA, MÚSICAS PARA MINHAS IRMÃS, 2015. LOCAL: PRAÇA DEZENOVE DE DEZEMBRO E O MONUMENTO DA JUSTIÇA CRÉDITOS: LAURO BORGES.

[PÁGINA DUPLA]
ALISON CROSETTA, MÚSICAS PARA MINHAS IRMÃS, 2015. LOCAL: PRAÇA BORGES DE MACEDO. CRÉDITOS: LAURO BORGES.







MÁRCIO CARVALHO, "LINHA NEGRA", 2015. LOCAL: PRAÇA DE BOLSO DO CICLISTA. FOTO: GUILHERME ARTIGAS



P. ZUMBI DOS PALMARES

P. ZUMBI DOS PALMARES

P. ZUMBI DOS PALMARES

I ❤️ CURITIBA

NOITE
SOU CRIOL
SOU CHAVE
E ELAS
ASSIM
OZ NH
TEM V
DINTIN

SNO
GHO







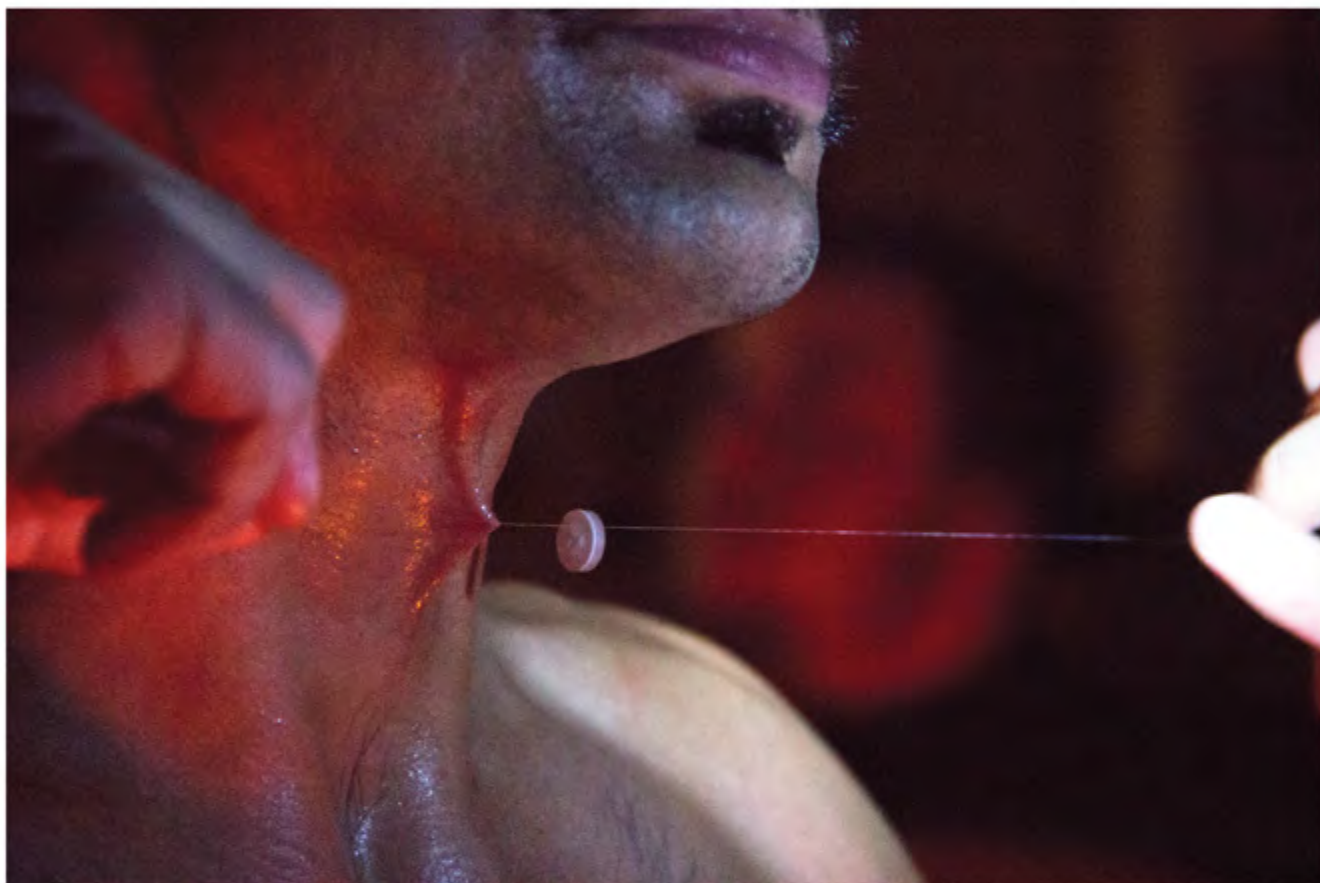
GIM GWANG CHEOL, "MEMORY LOADING: BABEL", 2015. LOCAL: RUA XV DE NOVEMBRO. FOTO: GUILHERME ARTIGAS





BIENAL DE CURITIBA
3/10 - 6/12 | 2015

10



ARTI GRABOWSKI, SÉRIE "WRONG WAY, GOOD DIRECTION?" , 2015. LOCAL: BICICLETARIA CULTURAL. CRÉDITOS: LAURO BORGES







ESCOLA DE SAMBA EMBAIXADORES DA ALEGRIA

José Arnaldo C Nascimento, Patrick Martins, Valdemir Campos, Francine Carvalho, Poliane Cassimiro, Poliana Razzilini, Tiago Cruz, Edson Dávila, Luana Silva, João Paulo Ferreira, Henderson Christo, Duke, Vitor A. Veloso, Ricardo G. Filho, Irajá Carvalho, Wellington Marcio dos Santos, Lucas Rodrigo de Jesus, Rafael Alencar Furtado e Sandra Furtado.

ASSOCIAÇÃO ANGOLA DOBRADA

Caetano Pires Tossulino, Gisele Ferreira, Desirée F. dos Santos, Franco Caldas, Bruna Fernandes, Julia Mysco, Judá Laiter e Laura de Souza.



AYRSON HERÁCLITO, "A FOGUEIRA: QUE LUZ É ESSA?", 2015. LOCAL: BOCA MALDITA. FOTOS: GUILHERME ARTIGAS E GIM GWANG CHEOL







MUSEU MUNICIPAL DE ARTE

MUNICIPAL ART MUSEUM

CURADORIA: DANIEL RANGEL



QUE LUZ É ESSA?

WHAT LIGHT IS THAT?

O tema da edição de 2015 da Bienal Internacional de Curitiba, “Luz do mundo”, proposto pelo curador geral Teixeira Coelho, é o ponto de partida da presente proposta curatorial intitulada: **Que luz é essa?**

A temática sugerida faz alusão ao Ano Internacional da Luz, proclamado em 2015 pela UNESCO, e à cidade de Curitiba, que é conhecida nacionalmente como “cidade-luz”.

Teixeira também cita Goethe e refere-se àquela que teria sido a última sentença pronunciada pelo escritor alemão em seu leito de morte: “Luz, mais luz” (“Licht, Mehr Licht”). E foi justamente a partir desta frase que surgiu a ideia do eixo de abordagem aqui apresentado.

The theme of the eighth edition of the International Biennial of Curitiba - “World Light” - proposed by the general curator Teixeira Coelho is the starting point of this curatorial proposal, which is entitled: **What light is that?**

The theme suggested by him alludes to the International Year of Light, as proclaimed in 2015 by UNESCO, and to the city of Curitiba, which is known nationally as the “City of Light”.

Teixeira also cites Goethe and refers to that which would have been the last sentence pronounced by the German writer on his deathbed: “Light, more light” (“Licht, Mehr Licht”). This was precisely the sentence that inspired the approach presented herein.

Goethe certainly referred to an idyllic light, which is “non-physical” and possibly invisible. Light that is related to awareness, inspiration and spirit, often called *inner light* and that is present in people’s everyday lives.

According to the Hindu physicist Amit Goswami: “Plato’s allegory of the cave clarifies it. Plato thought of human experience as a show of shadows: we are in a cave tied to chairs and we see a wall, on which the outside light casts shadows of ideal archetypal shapes. We think that shadow is reality but its source is behind



Goethe seguramente referia-se a uma luz idílica, "não-física" e possivelmente invisível. Uma luz que se relaciona com a consciência, a inspiração e o espírito, chamada frequentemente de *luz interior* e que está presente no dia a dia e na vida das pessoas.

De acordo com o físico indiano Amit Goswami: "A alegoria da caverna de Platão deixa a situação clara. Platão imaginou que a experiência humana era um espetáculo de sombras: estamos em uma caverna atados a cadeiras, por isso enxergamos sempre uma parede, sobre a qual a luz de fora projeta sombras de formas arquetípicas ideais. Acharmos que as sombras são a realidade, mas sua fonte está atrás de nós, nos arquétipos. No final de contas, a luz é a única realidade, pois tudo o que vemos é luz."¹

"*Que luz é essa?*", é também uma canção de Raul Seixas², cuja letra em si explica de forma direta e simplista o significado de luz tratado na mostra.

¹ Goswami, Amit, em "A física da alma", pag.23. Ed. Aleph
² Música de Raul Seixas e Cláudio Roberto, do disco "O dia em que a Terra parou", de Raul Seixas (1977). Gravadora WEA.

us, in the archetypes. In the end, light is the only reality, for light is all we see."¹

"*What light is that?*" is also a song by Raul Seixas², of which the lyrics explains in a direct and simple way the meaning that light has in this exhibition. An approach that permeates the physical field of lighting and finds its mainstay in metaphysics, spirituality and arts.

The question, therefore, is not a challenge to the central theme, but a complementary glance at the amplitude of meanings of the rich thematic proposed.

The exhibition "*What light is that?*" brings together artists of different styles and generations to work with multiple media. A heterogeneous selection intended to reveal an "energy art" and highlight the spiritual strength as a component of creation and the recurring presence of the divine in artistic production.

Art history confirms this long relationship between arts and spirituality. The representation

Uma abordagem que perpassa o campo físico da iluminação e que encontra esteio mais próximo na metafísica, na espiritualidade e até mesmo nas artes.

A indagação, portanto, não é um questionamento ao tema central e sim uma mirada complementar sobre a amplitude de sentidos acerca da rica temática proposta.

A mostra "*Que luz é essa?*" reúne artistas de diferentes estilos e gerações com trabalhos em múltiplos suportes. Uma seleção heterogênea que busca revelar uma "arte energética" e ressaltar a força da espiritualidade na criação e a presença recorrente do divino na produção artística.

A história da arte comprova esta longa relação que existe entre artes e espiritualidade. A representação do sagrado, sobretudo a religiosa, vem sendo a temática de artistas ao longo de muitos séculos.

A escolha das obras buscou nos pormenores agregar elementos que se relacionam com a luz, as sombras, o sagrado e o imaginário. Velas, lâm-

of the sacred, especially the religious, has been an artistic theme over many centuries.

The choice of artworks sought in the details the light-related elements to be added. Candles, lamps, eyes, the white color and the solar light are recurring scenes in the works exhibited.

The artworks are distributed across three cores, "Eykons", "Magus" and "Reflexum", according to conceptual, aesthetic and thematic aspects.

The three words mean "image" in Greek, Persian and Latin, respectively. These ancient languages are in the etymology of Western languages, including Portuguese.

The "Eykons" core, in the main exhibition room upstairs, brings together works that represent different religious iconography developed between the seventeenth century and the present. "Magus", in the smaller room upstairs, brings together works by artists who create or have created specific, magic universes through their works.

"Reflexum" consists of site-specific projects spread over different museum spaces, which were especially designed to engage with the

¹ Goswami, Amit, in "Physics of the Soul", pg.23. Ed. Aleph
² Raul Seixas and Cláudio Roberto song, from the album "O dia em que a Terra parou", by Raul Seixas (1977). WEA Records.

padas, olhos, a cor branca e a luminosidade solar são cenas recorrentes nos trabalhos expostos. Composta por três núcleos; "Eykons", "Magus" e "Reflexum", as obras estão distribuídas de acordo com aspectos conceituais, estéticos e temáticos.

As três palavras podem significar "Imagem", respectivamente em grego, persa e latim. Idiomas da antiguidade que são raízes etimológicas das línguas ocidentais, inclusive do português.

O núcleo "Eykons", na sala expositiva principal do andar superior, reúne obras que representam diferentes iconografias religiosas realizadas entre o século XVII até o presente.

"Magus", na sala superior menor, congrega trabalhos de artistas que criam ou criaram universos particulares e mágicos com suas obras. "Reflexum" é formada por projetos de site-specific distribuídos por diferentes espaços do museu, que foram especialmente pensados para dialogar com o conceito da mostra, a arquitetura e o entorno do MuMA.

"Que luz é essa?" pretende revelar a imagem do invisível.

A exposição busca criar no espaço um tempo energético expandido que permita uma mudança de dimensão e uma alteração de consciência do público a partir da relação com a mostra.

Uma jornada pela história da arte que pinça obras de artistas que seguramente um dia refletiram sobre: **"Que luz é essa?"**.

DANIEL RANGEL

Para meu pai Sergio Souto

concept of the exhibition, the architecture and the surroundings of MuMa.

"What light is that?" intends to reveal the image of the invisible.

The exhibition intends to create space in an expanded energy time to enable a change in dimension and public awareness from the relation between the audience and the exhibition. A journey through the history of art and selected works made by artists who, one day, certainly reflected on: **"What light is that?"**

DANIEL RANGEL

For my father Sergio Souto

QUE LUZ É ESSA?

(Raul Seixas / Claudio Roberto)

Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Que luz é essa?

Que vem chegando lá do céu?

Mas que luz é essa?

Que vem regando lá do céu?

Que luz é essa que vem vindo lá do céu?
Brilha mais que a luz do sol
Vem trazendo a esperança
Pra essa terra tão escura

Ou quem sabe a profecia das divinas escrituras
Quem é que sabe o que é que vem trazendo
essa clarão

Se é chuva ou ventania, tempestade ou furacão
Ou talvez alguma coisa que não é nem Sim
nem Não

Que luz é essa, gente?

Que vem chegando lá do céu

Que luz é essa?

Que vem chegando lá do céu

Que luz é essa que vem vindo lá do céu?

Que luz é essa que vem vindo lá do céu?

Que luz é essa?

Que vem chegando lá do céu?

Mas que luz é essa, gente?

Que vem chegando lá do céu?

Que luz é essa que vem vindo lá do céu?

Brilha mais que a luz do sol

É a chave que abre a porta

Lá do quarto dos segredos

Vem mostrar que nunca é tarde

Vem provar que é sempre cedo

E que pra cada pecado

sempre existe um perdão

Não tem certo nem errado

Todo mundo tem razão

E que o ponto de vista

É que é o ponto da questão

Mas que luz é essa?

Que vem chegando lá do céu?

Me diga lá

Que luz é essa, minha gente?

Que vem chegando lá do céu

WHAT LIGHT IS THAT?

(Raul Seixas / Claudio Roberto)

What is this light that comes from the sky?

What is this light that comes from the sky?

What light is that?

That is coming from the sky?

What light is that?

That is watering from the sky?

What is this light that comes from the sky?

Brighter than the sun

Comes bringing us hope

For such dark earth

Or, who knows, the prophecy of divine scrip-
tures

Who would know what such lightning brings

Whether is rain or gale, storm or hurricane

Or yet something else, that is neither Yes nor No

What light is that, folks?

That is coming from the sky?

What light is that?

That is coming from the sky?

What is this light that comes from the sky?

What is this light that comes from the sky?

What light is that?

That is coming from the sky?

But what light is that, folks?

That is coming from the sky?

What is this light that comes from the sky?

Brighter than the sun

The key that opens the door

Of the room of secrets

It comes to show that it's never too late

It comes to prove that it's always too soon

And for each of the sins

There's always forgiveness

There's no right or wrong

Everybody has a reason

And the point of view

Is the point in question

What light is that?

That is coming from the sky?

Tell me

What light is that, folks?

That is coming from the sky?

"Eykon", do grego, significa "imagem" e também está relacionado com a etimologia da palavra "Iconografia", que traduzido de forma literal é a escrita ou representação (Grafia) da imagem (Eykon). Os artistas, e principalmente as obras selecionadas para compor o núcleo "Eykon", estão diretamente conectados com uma imagética sagrada de diferentes religiões.

Uma iconografia religiosa que apresenta cultos, cerimônias, rituais, imagens e histórias sacras por meio das pinturas, fotografias, esculturas, instalações e vídeos.

A religião, além de temática central destes registros artísticos e documentais, é também elemento que influencia a estética e o conceito dos trabalhos.

O caráter heterogêneo é marcado não somente pela pluralidade de suportes e crenças representados, mas também pelos distintos estilos e períodos em que foram produzidas as obras.

A própria história da arte testemunha esta longa relação existente entre a espiritualidade e a produção artística. A representação escultórica dos deuses do Olimpo, por exemplo, vem desde a Grécia antiga, muito antes de Cristo.

Contudo, foi na católica Itália, com o Renascentismo que dominou a estética entre o século XV e começo do XVII e o Barroco que floresceu entre o final do século XVI e meados do XVIII, que esta associação intensificou-se a ponto de se tornar a principal temática entre os artistas.

As obras mais antigas que compõem a mostra **Que luz é essa?** são três pinturas italianas que fazem parte do acervo do Museu Nacional de Belas Artes e retratam momentos bíblicos.

"Êxtase de Santa Maria Madalena", datada de 1634, exibe uma bela mulher subindo em direção à luz sendo guiada por anjos. Pintada por Francesco Albani (1578 – 1660), italiano mestre do barroco, cuja obra está totalmente conectada com a temática da religião católica. Albani realizou inúmeras pinturas com cenas alegóricas e paisagens pitorescas que são consideradas obras-primas e que estão espalhadas

"Eykon", from Greek, means "image" and is also related to the etymology of the word "Iconography" which, literally translated, means the writing or representation (Graphy) of image (Eykon).

The artists, particularly the works selected for the "Eykon" core, are directly connected to sacred imagery in different religions.

A religious iconography that represents worship, ceremonies, rituals, images and sacred stories through painting, photography, sculpture, installations and videos.

Religion, in addition to being the core theme of these artistic and documentary records, is also an element that influences aesthetics and the artworks' concept.

Its heterogeneous character is expressed not only by the plurality of media and beliefs represented, but also by the different styles and periods in which the works were produced.

Art history itself witnesses this long relationship between spirituality and artistic production. The sculptural representation of the Olympian gods, for example, comes from ancient Greece, long before Christ.

However, it was in Catholic Italy during Renaissance, which dominated the aesthetics of the fifteenth century and early seventeenth centuries, and the Baroque, which flourished from the late sixteenth century and the mid-eighteenth, that this association was enhanced and became the main theme among artists.

The oldest works that integrate the exhibition **What light is that?** are three Italian paintings that belong to the collection of the National Museum of Fine Arts and portray biblical moments.

"Saint Mary Magdalen", dated 1634, shows a beautiful woman ascending towards light while guided by angels. Painted by Francesco Albani (1578 – 1660), Italian Baroque painter, whose work is fully connected to the theme of the catholic religion. Albani made numerous paintings portraying cheerful and picturesque scenery that are considered masterpieces exhibited at the main museums world-

pelos principais museus do mundo, como o Louvre, e grandes afrescos, como o que ornamenta o oratório da Igreja de São Columbano, em Bolonha sua cidade natal.

Ciro Ferri (1634 – 1689) nasceu em Roma, na Itália, no mesmo ano e cidade onde foi executada a referida obra de Albani. As coincidências não terminam aí, uma vez que a pintura de Ferri, “Madalena na gruta”, possui os mesmos personagens que o quadro de seu antecessor. Santa Maria Madalena, uma legião de anjos e um céu com uma luz amarelada são os protagonistas do quadro barroco datado entre 1655 e 1665.

Agostino Masucci (1691 – 1758) também nasceu em Roma, apenas dois após a morte de Ferri. Pintor do período tardio do barroco, o chamado rococó, teve uma forte relação com a academia que o aproximou do neoclassicismo. Seu trabalho, “A santíssima trindade, com a virgem e os santos”, foi pintado entre 1745 e 1760 e retrata as três principais figuras da igreja católica: o pai, o próprio o Deus, a mãe, que é Maria, e Jesus, o filho.

Contudo as imagens mais antigas da mostra são três dos dez afrescos pintados entre 1425 e 1428,

por *Fra Angelico*. Mestre dos mestres acima citados, os afrescos foram apropriados pelo olhar autoral do paulista **Mauro Restife** (1970). As fotografias granuladas e sem cor, capturadas de forma subversiva dentro das celas onde viviam os frades do mosteiro de San Marco, em Florença, utilizam sempre um mesmo enquadramento lateral que se torna ferramenta da composição visual e do diálogo entre o tema e a arquitetura do espaço, questão recorrente em seus trabalhos.

Outro fotógrafo de São Paulo, da mesma geração de Restife, que também busca o diálogo com a arquitetura de templos e igrejas foi **Caio Reisewitz** (1967). Suas grandes imagens coloridas possuem uma forte relação com a pintura e abordam principalmente temáticas relacionadas à paisagem exterior, à ocupação do espaço e à arquitetura. Aqui, Reisewitz apresenta duas imagens da igreja de Santa Catarina de Alexandrina, de Cartagena, na Colômbia, que fazem parte de uma grande série em que o artista explora o interior de templos católicos de vários países.

A produção visual da carioca **Adriana Varejão** (1964) possui uma forte relação imagética com

wide such as Louvre, and large frescoes such as the piece that decorates the oratory of the Church of Columbano, in Bologna, his homeland.

Ciro Ferri (1634 – 1689) was born in Rome, Italy, in the same year and city in which Albani's work referred to was completed. Coincidences do not stop there, as Ferri's painting “Mary Magdalen in the Cave”, has the same characters portrayed in his predecessor's picture. Saint Mary Magdalen, a legion of angels and a yellowish light sky are the protagonists of this Baroque picture (between 1655 and 1665).

Agostino Masucci (1691 – 1758) was also born in Rome, after only two years Ferri's death. Painter of the late Baroque, or Rococo, he was strongly connected to the academy, which led him to neoclassicism. His work “Holy Trinity, with Virgin and Saints” was painted between 1745 and 1760, and portrays the three central characters of Catholic Church; the Father, Who is God Himself, the Mother, who is Mary and Jesus, who is the Son.

However, the exhibition's oldest images are the three frescoes painted between 1425 and 1428

by *Fra Angelico*, master of the above mentioned masters, incorporated through the authoring eye of **Mauro Restife** (1970). The grainy and discolored photographs, subversively captured inside the cells where the San Marco monastery's friars lived, in Florence, always use the same lateral framing that has become a tool of visual composition and dialogue between the theme and the architecture of space, which is recurrent in his work.

Caio Reisewitz (1967) is another photographer of São Paulo, from Restife's generation, who also sought dialogue with the architecture of temples and churches. His large, colorful images have a strong relationship with painting and primarily explore themes related to outdoor landscape, spatial occupation and architecture. Here, Reisewitz presents two images of the church of Santa Catarina of Alexandrina in Cartagena, Colombia, that are part of a large series in which the artist explores the inside of Catholic churches in many countries.

The visual production of **Adriana Varejão** (1964), from Rio de Janeiro, has a strong relationship

as referências artísticas do movimento barroco e com temas religiosos em geral. As pinturas de Varejão são arraigadas de volumes, curvas, rachaduras e elementos visuais que estão presentes no interior de igrejas e catedrais. "Altar" e "Terceiro Cálice", obras aqui apresentadas, são bastante representativas de sua trajetória, pois apesar de terem sido pintadas no mesmo período e possuírem a temática religiosa em comum, são distintas na técnica e na visualidade.

O barroco é uma das bases estéticas da arte contemporânea brasileira e sem dúvidas a principal influência do mineiro **Iuri Sarmiento** (1969). Eternamente mergulhado neste universo visual, nasceu em Belo Horizonte e vive atualmente em Salvador, bastiões do barroco brasileiro. Sarmiento frequentemente aborda a religião em suas pinturas e instalações. Imagens que transitam entre o católico e o sincrético tipicamente baiano, seu traço possui influência moderna, sem deixar de ser *naif*. Na obra "O oratório", especialmente pintada para a Bienal de Curitiba, a luminosidade pictórica é ressaltada pela utilização do ouro, matéria-prima recorrente em seus trabalhos.

with the artistic imagery of the baroque movement and with religious themes in general. Varejão's paintings are full of volumes, curves, cracks and visual elements that are present inside churches and cathedrals. "Altar" and "Terceiro Cálice", which are exhibited here, are quite representative of her career, as although they were painted in the same period and have the religious themes in common, they are different in technique and visuality.

Baroque is one of the aesthetic foundations of the Brazilian contemporary art, and is doubtless the main influence on **Iuri Sarmiento** (1969), from Minas Gerais. He was born in Belo Horizonte and currently lives in Salvador, both of which staged the Brazilian baroque. Sarmiento often tackles religion in his paintings and installations. His images stand between the catholic and the syncretic from Bahia, and his drawing is, at the same time, modern and *naif*. In his work "O oratório", which was especially painted for the Curitiba Biennial, the pictorial light is highlighted in gold, which is a recurring raw material in his works.

Certamente, uma pintora brasileira que influenciou Iuri, foi a paulista **Djanira Motta e Silva** (1914-1979). "Nossa Senhora da Conceição", do acervo do MON, de Curitiba, é um trabalho bem representativo de sua produção. Djanira foi uma artista que se identificou com o imaginário brasileiro da metade do século passado, pintou cenas populares, profanas e religiosas; católicas, indígenas e com orixás do candomblé. Um trânsito ecumênico e sincrético tipicamente brasileiro.

O pernambucano Gilvan **Samico** (1928-2013) foi pintor, desenhista e um dos maiores gravuristas do país, que frequentemente abordava cenas bíblicas e outras lendas do imaginário popular brasileiro em suas obras. As xilogravuras de Samico possuem uma forte ligação com a literatura de cordel nordestina, sendo ao mesmo tempo, ricas em detalhes e econômicas em cores e texturas. A sutileza e perfeccionismo de seu traço fez com que se tornasse (inter)nacionalmente (re)conhecido no meio das artes em geral, mesmo considerado um artista popular.

A obra de **Mestre Didi** (1917-2013) possui uma relação visual com o trabalho de Samico. Apesar de

A Brazilian painter who influenced Iuri was **Djanira Motta e Silva** (1914-1979), from São Paulo. "Nossa Senhora da Conceição", from MON's collection in Curitiba, is very representative of her production. Djanira was an artist who identified herself with Brazilian imagery of the past half century; she painted popular, secular and religious scenes; Catholic, indigenous and Candomblé deities. An ecumenic and syncretic movement, which is typically Brazilian.

Gilvan **Samico** (1928-2013), from Pernambuco, was a painter, illustrator and one of the country's greatest engravers, who often portrayed biblical scenes and myths of the Brazilian folk lore in his works. Samico's wood engravings had a strong connection with the so-called "string literature" [literatura de cordel] of northeastern Brazil, which is rich in details despite employing few colors and textures. The subtlety and perfectionism of his drawing made him a nationally and internationally renowned artist, besides being considered a folk artist.

The work of **Mestre Didi** (1917-2013) has visual connection with Samico's work. Although

seu trabalho ser tridimensional, a utilização das finas linhas de madeira e a singela composição de cores fazem com que suas esculturas pareçam "matrizes" das xilogravuras lineares do mestre pernambucano. Contudo a temática de Didi era totalmente conectada à estética e aos conceitos do candomblé. Além de um importante pai-de-santo, era filho natural de *Mãe Senhora*, uma das mais respeitadas mãe-de-santo da Bahia de todos os tempos, que por muitos anos esteve à frente do centenário terreiro do Ilê Axé Opô Ofunjá. Carybé e Pierre Verger, estrangeiros radicados em Salvador, foram iniciados no candomblé por Mãe Senhora, sendo confirmados Ogã do terreiro, portanto irmãos-de-santo de Didi. O francês **Pierre Verger** (1902-1996) viveu a maior parte de sua vida no Brasil e em viagens pelo mundo, sobretudo para o continente africano. Verger é talvez o principal antropólogo, etnólogo e fotógrafo que se dedicou à difusão e salvaguarda da cultura africana, incluindo o candomblé da Bahia. Publicou livros com lendas e histórias sagradas e registrou em milhares de fotos o resultado de décadas de pesquisas

entre o Brasil e a África, como as fotografias históricas aqui apresentadas.

As coincidências entre Verger e **Carybé** (1911-1997) são as mais variadas; além da irmandade religiosa, ambos possuíam este olhar estrangeiro, que enxerga de fora para dentro, e que com a permanência e o talento conseguem revelar para os próprios baianos, e também para brasileiros e estrangeiros, a cultura existente na Bahia. O traço minimalista e sutil de Carybé é a mais conhecida representação imagética do candomblé, sendo sua estética uma referência visual baiana. Outro artista baiano que fez uso dos símbolos, ferramentas e signos sagrados do candomblé em sua obra foi o pintor, gravador e muralista **Rubem Valentim** (1922-1991). O rigor estético como combinava as formas e cores, fazem do seu trabalho uma importante referência relacionada à arte geométrica e construtivista brasileira. Indo muito além da questão religiosa afro-brasileira que era sua fonte de inspiração principal.

O fotógrafo baiano **Mario Cravo Neto** (1947-2009) também buscou e expandiu a estética existente no candomblé em suas imagens.

his work is three-dimensional, the use of thin wood lines and simple color composition make his sculptures resemble "matrices" of the linear woodcuts of the master from Pernambuco. Nevertheless, Didi's theme was deeply connected to the aesthetics and concepts of Candomblé. In addition to being an important "pai-de-santo" (holy father, male priest in Candomblé), he was the biological son of *Mãe Senhora*, one of the most important "mães-de-santo" (holy mothers, female priests) of Bahia of all time, who was for many years the central religious authority of the terreiro (sacred cult yard) Ilê Axé Opô Ofunjá. Carybé and Pierre Verger, who were foreigners living in Salvador, were introduced to Candomblé by Mãe Senhora, and both were confirmed "Ogã do terreiro", which made them Didi's "irmãos-de-santo" (holy brothers). French artist **Pierre Verger** (1902-1996) spent most of his life in Brazil and traveling around the world, especially across the African continent. Verger is perhaps the main anthropologist, ethnologist and photographer who devoted himself to spreading and safeguarding

the African culture, including Candomblé of Bahia. He published books with legends and sacred stories, and recorded in thousands of photos the result of decades of research on both Brazil and Africa, such as the stories presented here.

There are many meeting points between Verger and **Carybé** (1911-1997); besides the religious brotherhood, both had the foreign view that enables to see from the outside and which, through their choice of living in Bahia and their unique talent, revealed to local population their own culture, as well as to other Brazilians and foreigners. Carybé's minimalist, subtle drawings is the best known image representation of Candomblé, and his aesthetics stands out as a visual reference to Bahia.

Another artist from Bahia who made use of sacred signs, symbols and tools of Candomblé was the painter, engraver and muralist **Rubem Valentim** (1922-1991). Through the aesthetic rigor employed to combine shapes and colors, his work stood out in the scene of the Brazilian geometric and constructivist art, going far beyond

As fotografias aqui apresentadas ressaltam a relação escultórica e pictórica de suas fotos com o constante jogo de claros e escuros. A sequência faz parte da última série realizada por Cravo Neto, que certamente foi o primeiro a inserir a temática do candomblé no circuito da arte contemporânea brasileira, ganhando enorme projeção internacional.

A religião afro-brasileira é também o principal suporte imagético, conceitual e material do artista baiano **Ayrson Heráclito** (1968). Suas fotografias, instalações, vídeos e performances recorrem frequentemente aos rituais, à estética, aos significados e conceitos presentes no candomblé. A instalação *Bipolar* tem o azeite de dendê como elemento chave "esquentado e iluminado" por uma lâmpada incandescente que o "cozinha" lentamente. O óleo modifica a coloração no entorno do clarão da luz que emana o cheiro das lembranças das cozinhas sagradas dos terreiros. Heráclito apresenta ainda um vídeo mais recente, chamado "Uma vela para o anjo da guarda" onde digitalmente consome o fogo de uma vela, parte de uma oferenda.

the African-Brazilian religious issue, which was his main source of inspiration.

Mario Cravo Neto (1947-2009), a photographer from Bahia, also explored and expanded the aesthetics of Candomblé through his images. The pictures on display here highlight the sculptural and pictorial relation of his works with the constant play of light and dark oppositions. The sequence is part of the last series by Cravo Neto, who was certainly the first to include the theme of Candomblé in the circuit of Brazilian contemporary art, which received huge international acknowledgment.

The African-Brazilian religion is also the imagery, conceptual and material mainstay of Bahian artist **Ayrson Heráclito** (1968). His photographs, installations, videos and performances often turn to rituals, aesthetics, meanings and concepts from Candomblé. The installation entitled *Bipolar* has "azeite de dendê" (palm oil) as its key element, which is "kindled and lit" by an incandescent lamp bulb that slowly "cooks" it. The oil color changes around the glare of light emanating the smell of memories of the

Velas, fogo, oferendas e a luz das mais diversas celebrações religiosas são imagens recorrentes na produção fotográfica de **Marcelo Buainani** (1962). O mato-grossense é um especialista no registro dos rituais sagrados; do santo daime amazonense ao hinduísmo da Índia, Buainani registrou cristãos, católicos, indígenas, hindus, budistas, evangélicos e povos de santo em suas andanças pelo Brasil e pelo mundo da espiritualidade.

Outro fotógrafo que tem a viagem como destino imagético é o baiano **Christian Cravo** (1974). O nordeste brasileiro, a savana africana e as grutas do Haiti são alguns dos cenários já explorados por ele. Na mostra, Christian apresenta duas fotos de rituais do Vodou haitiano, país que vem recentemente aproximando-se do Brasil. As cenas são estranhas e ao mesmo tempo conhecidas de nosso universo visual e religioso, exibem uma forte aproximação na raiz cultural africana dos dois países.

Contudo, a herança portuguesa e europeia segue como dominante entre as culturas que influenciam a rica e variada formação identitária brasileira. O português **Orlando Azevedo**

sacred kitchens of terreiros³. Heráclito will also be screening a more recent video entitled "Uma vela para o anjo da guarda" ("A candle to the guardian angel") in which the candle flame is digitally extinguished as part of a sacred offering.

Candles, fire, offerings and the light of various religious celebrations are recurrent images in the photos produced by **Marcelo Buainani** (1962). This photographer from Mato Grosso is an expert in recording sacred rituals. From the "santo daime" in the Amazon to India's Hindu rites, Buainani has recorded christian, catholic, indigenous, hindi, buddhist, evangelical and "povos de santo" during his journey across Brazil and the world of spirituality.

Another photographer who explores his destinations' imagery is Bahian **Christian Cravo** (1974). The Brazilian northeast, the African savanna and the Haitian caves are some of the settings that he explored. In this exhibition, Christian has two pictures on voodoo rituals in Haiti, which is a

³ Sacred cult yard in Candomblé.

(1949), radicado há anos em Curitiba, é provavelmente um dos principais fotógrafos que registra a variedade cultural existente em nosso país. Viajante por natureza, Orlando adora fotografar pessoas, sobretudo em momentos de fé durante as festas, rituais e celebrações religiosas e populares do Brasil.

Uma destas celebrações religiosas, o Círio de Nazaré, é o pano de fundo para o vídeo *Corda*, do mineiro **Pablo Lobato** (1976). Uma poderosa sequência de imagens exhibe a tensão do ritual e a disputa em torno de um objeto comum, que se torna sagrado, quando colocado no contexto do ritual. A elevação deste objeto, inicialmente comum ao status de sagrado e nobre, é prática recorrente nas artes visuais contemporâneas desde "Roda de Bicicleta", de Duchamp.

Fazem ainda parte do núcleo "Eykon", três artistas curitibanos selecionados a partir do programa *jovens curadores* da presente edição da Bienal de Curitiba.

O processo de trabalho em conjunto com os dois participantes do programa, Ana Rocha e Goura Nataraj, teve como foco central realizar

uma seleção de artistas locais e trabalhos que pudessem integrar a mostra **Que luz é essa?** a partir dos conceitos propostos na curadoria. Os artistas incluídos neste núcleo, no âmbito desta pesquisa, foram: Theodoro de Bonna, Vilma Slomp e Lina Faria.

Theodoro de Bonna (1904-1990), pintor paranaense que nasceu em Morretes (PR), estudou na Real Academia de Belas Artes de Veneza e foi um importante professor da Universidade Estadual, tendo sido inclusive diretor da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. De Bonna participou de importantes exposições no Brasil e na Europa, a exemplo do Salão Nacional de Belas Artes, onde foi duas vezes premiado (1939 e 1959) e da XVII Bienal de Veneza. Aqui apresenta duas pinturas com temática sagrada, sendo que uma delas retrata a catedral da cidade de Curitiba.

A catedral é recorrente entre os artistas locais e a relação da arquitetura e seus vitrais internos com a luz externa é explorada pela fotografia selecionada de **Vilma Slomp** (1952). Mais uma fotografa viajante que registra a cultura e a arquitetura das cidades por onde passa. Suas

country that has been developing a closer relationship with Brazil lately. Scenes are, at the same time, strange and familiar to our religious and visual universe, as they disclose our strong connection through the African cultural roots of both countries.

However, the heritage from Europe and Portugal continues to prevail among the cultures that influence the rich and varied Brazilian identity formation. Portuguese **Orlando Azevedo** (1949), who's settled in Curitiba for many years, is probably one of the leading photographers who record the existing cultural diversity in our country. Orlando considers himself a traveler who loves photographing people, especially moments of faith during festivals, rituals and religious and popular celebrations in Brazil.

One of these religious celebrations, the "Círio de Nazaré", is the backdrop for the video *Corda*, by **Pablo Lobato** (1976), from Minas Gerais. A powerful sequence of images reveals the tension involved in the ritual and the competition for a common object that becomes sacred when placed in that context. Raising an initially com-

mon object to the status of noble and sacred has been recurrent in contemporary visual arts since Duchamp's "Bicycle Wheel".

Three artists from Curitiba also take part in the "Eykon" core. They were selected through the *young curators* program of the present edition of the Curitiba Biennial.

The joint work process involving the two program participants, Ana Rocha and Goura Nataraj, focused primarily on selecting works that could take part in the **What light is that?** exhibition based on the concepts proposed by curators.

According to the research conducted, the artists included in this core were Theodoro de Bonna, Vilma Slomp and Lina Faria.

Theodoro de Bonna (1904-1990), born in Morretes, Paraná, was a painter who studied at the Royal Academy of Fine Arts in Venice. He was a senior lecturer at the State University and also the dean of the School of Music and Fine Arts of Paraná. De Bonna took part in important exhibitions in Brazil and Europa, as for example, the National Salon of Fine Arts, winning two awards (1939 and 1959) and XVII Venice Biennial. Here,

fotos possuem uma pacata luz fria que revela tons pastéis com muita sutileza e feminilidade. **Lina Faria** (1955), curitibana que também apresenta uma foto da catedral de Curitiba e outra de um terreiro de candomblé localizado nos arredores da cidade. O surpreendente sincretismo religioso existente na região sul do país é revelado por uma especialista em registrar a dinâmica sociocultural e a paisagem da cidade onde vive e trabalha.

DANIEL RANGEL

two of his pictures are on display with sacred themes, one of them portraying the cathedral of Curitiba.

This cathedral is a recurrent theme among local artists. The relation between architecture, internal stained glass windows and outside light is explored by the selected picture produced by **Vilma Slomp** (1952). She is also a traveling photographer, who records the architecture and culture of the cities that she visits. Her photos have a quiet cold light that reveals pastels with great subtlety and femininity.

Lina Faria (1955) is another photographer from Curitiba. One of her photos on display is also a picture of the city's cathedral, and the other is a Candomblé terreiro in the city's outskirts. The surprising religious syncretism that is present in the country's southern region is revealed by an expert in covering the socio-cultural dynamics and landscape of the city where she lives and works.

DANIEL RANGEL



A SANTÍSSIMA TRINDADE COM A VIRGEM E SANTOS, 1745-1760.
OLÉO SOBRE TELA, 100X51CM. MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - MNBA.



MADALENA NA GRUTA, 1655 - 1665. ÓLEO SOBRE TELA, 96X74,5CM,
MUSEU NACIONAL DE BELAS ARTES - MNBA.



SAN MARCO #3, 2013. FOTOGRAFIA EM EMULSÃO DE PRATA. COLEÇÃO GALERIA FORTES VILAÇA. 96 X 136 CM.



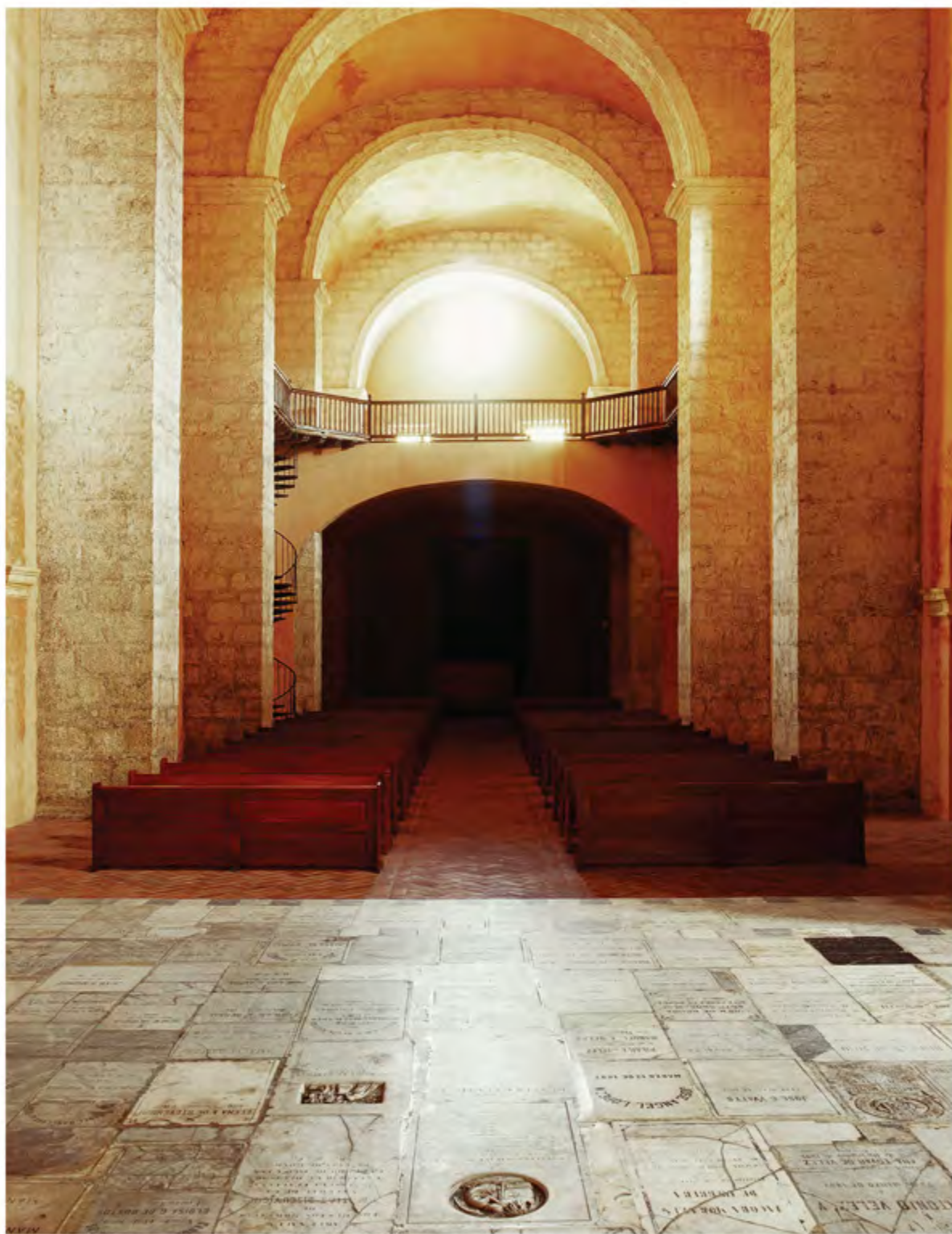
SAN MARCO #12, 2013. FOTOGRAFIA EM EMULSÃO DE PRATA. COLEÇÃO GALERIA FORTES VILAÇA. 96 X 136 CM.



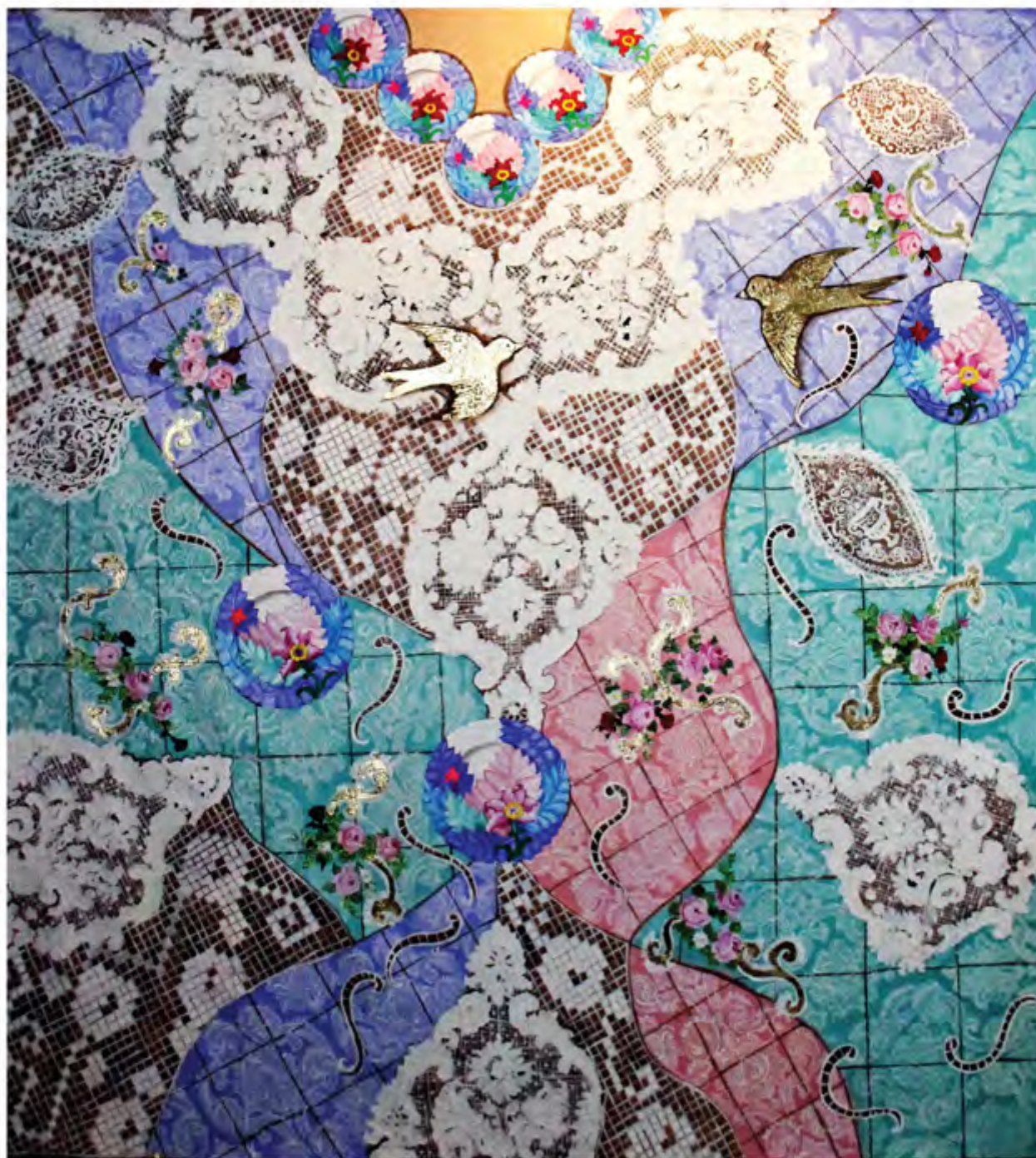
SAN MARCO #9, 2013. FOTOGRAFIA EM EMULSÃO DE PRATA. COLEÇÃO GALERIA FORTES VILAÇA. 96 X 136 CM.



CATEDRAL SANTA CATARINA DE ALEXANDRIA II, CARTAGENA DE INDIAS, 2007. C-PRINT EM METACRILATO. 200 X 150 CM.
COLEÇÃO LUCIANA BRITO GALERIA.



CATEDRAL SANTA CATARINA DE ALEXANDRIA I, CARTAGENA DE INDIAS, 2007. C-PRINT EM METACRILATO. 200 X 150 CM.
COLEÇÃO LUCIANA BRITO GALERIA.



5/ TÍTULO, 2015. TÉCNICA MISTA.



S/ TÍTULO, 2015. TÉCNICA MISTA.



AZUL, 1987. TINTA ACRÍLICA E ÓLEO SOBRE TELA, 185,5x175cm. CCL. GILBERTO COUTEIRO/RSBAND, RIO DE JANEIRO, BRASIL.



TARCISO CÁLICE, 1990. ÓLEO E GESSO SOBRE TELA, 195x230cm. COL. GILBERTO CHATEAUBRAND, RUA, RIO DE JANEIRO, BRASIL.



Nossa Senhora da Conceição, 1962. Óleo sobre tela 81 x 65 cm.



O RETORNO, 1995. KILOGRAVURA SOBRE PAPEL, 65,5 x 98,3 CM, ACERVO MUSEU OSCAR NIEMEYER.



SAMICO 1992

40.51



O SAGRADO, 1997. XILOGRAVURA SOBRE PAPEL. 56 X 80,2 CM (ÁREA IMPRESSA); 62,5 X 92,5 CM (SUORTE). ACERVO MUSEU OSCAR NIEMEYER.

EMBLEMA AFRICANO, 1976. ESCULTURA EM PALHA, COURO PINTADO E CONTAS COLORIDAS. 175 X 48 X 25 CM.



IWIN IGI N'LA - GRANDE ESPÍRITO DA ÁRVORE, 1979. ESCULTURA EM PALHA, COURO PINTADO E CONTAS COLORIDAS. 248 X 46 X 22 CM.



EYLÉ N'LA - POMBA MÍTICA, 1985. ESCULTURA EM PALHA, COURO PINTADO E CONTAS COLORIDAS. 170 X 60 CM.



BICHO MÍTICO – GRANDE CAROCHA, 1987.
ESCULTURA EM PALHA, COURO PINTADO E
CONTAS COLORIDAS. 142 X 76 X 22 CM.



CANDOMBLÉ COSME, SALVADOR, BRASIL, 1946-53. FOTOGRAFIA ANALÓGICA, 40 CM X 40 CM. FOTO PIERRE VERGER © FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.



CANDOMBLÉ RUFINO, SALVADOR, BRASIL. ANOS 50. FOTOGRAFIA ANALÓGICA 40X40CM. FOTO PIERRE VERGER © FUNDAÇÃO PIERRE VERGER.



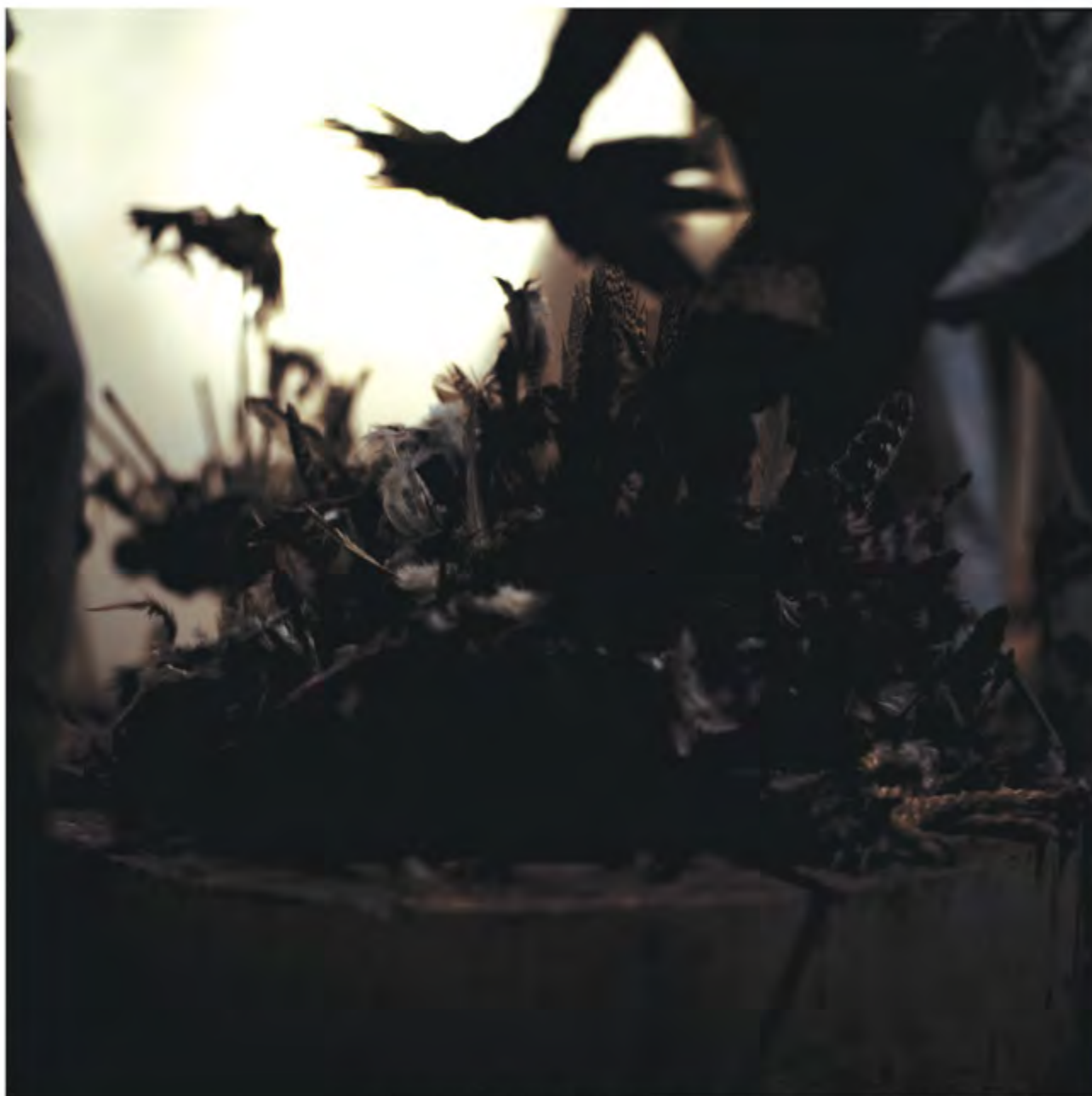




EMBLEMA 90, 1990. ACRÍLICA SOBRE TELA. 50 X 35 CM.
COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÉ.

[PRÓXIMA PÁGINA]
EMBLEMA - 89, 1989. ACRÍLICO SOBRE TELA. 40 X 30 CM.
COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÉ.





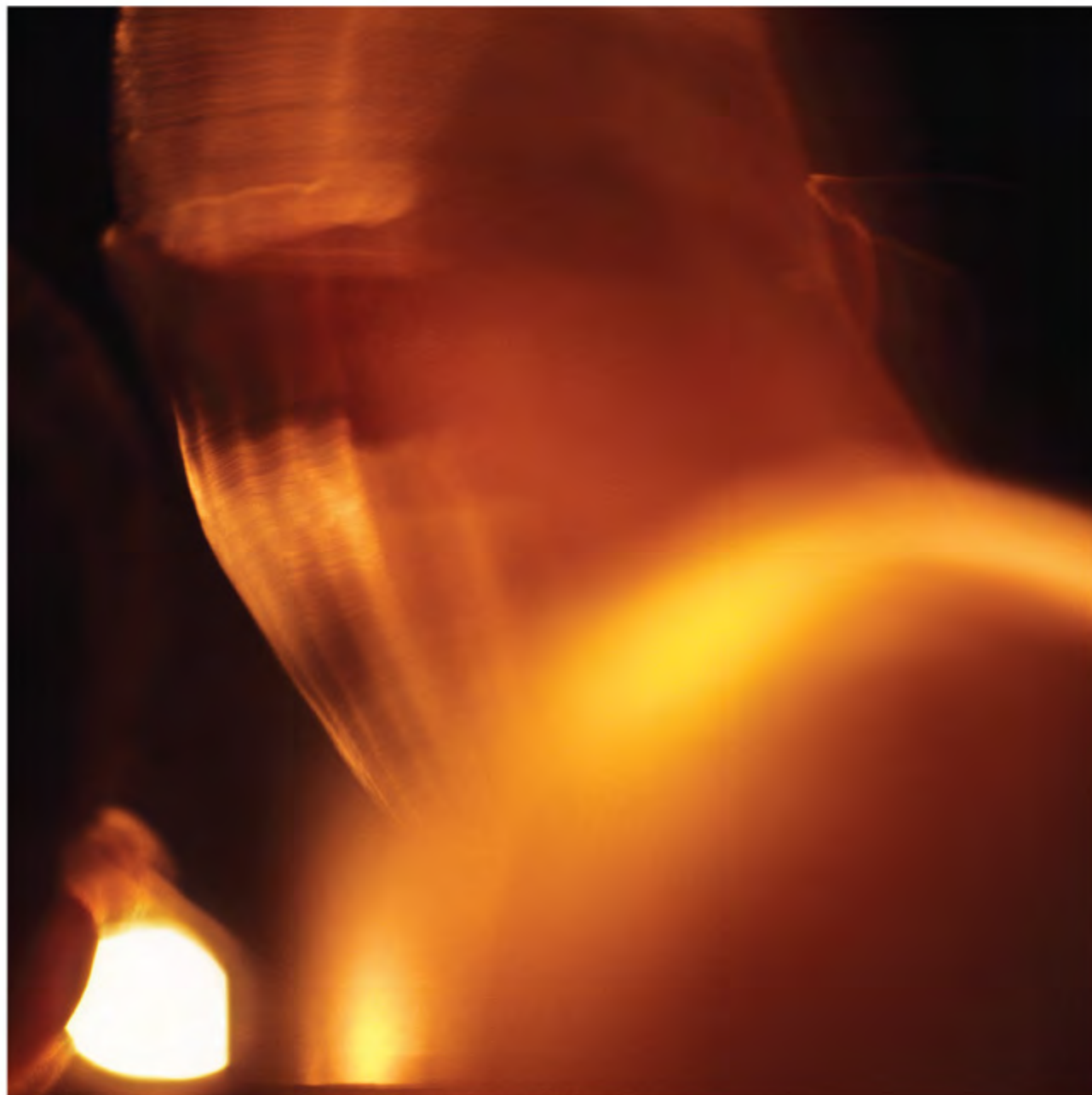
TRANSE TERRITÓRIOS - ED1 1/15, 1998/2003. FOTOGRAFIA. 120 X 120 CM. COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÉ.



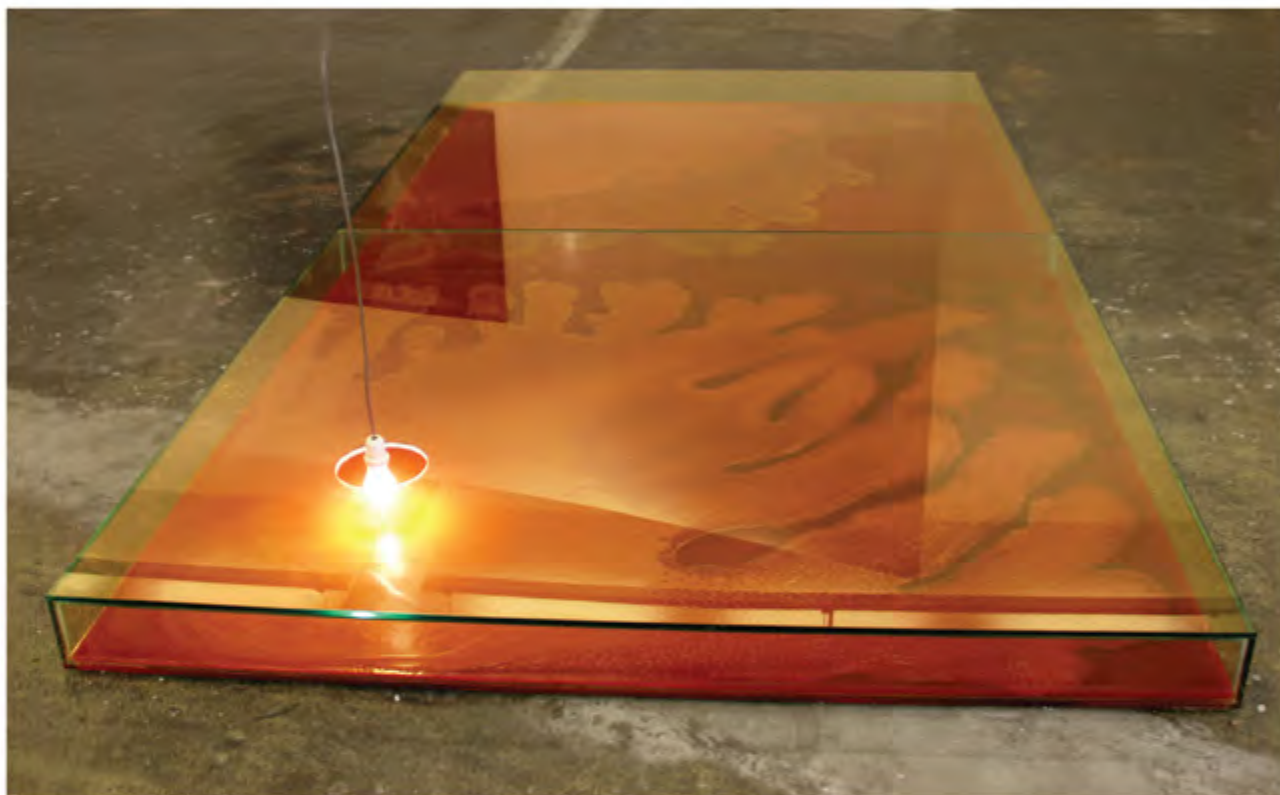
TRANSE TERRITÓRIOS 044- OLOKUN ED 2/15, 2003. FOTOGRAFIA. 120 X 120 CM. COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÉ.



ILÊ AXÊ OPÔ AGANJU, 1988. FOTOGRAFIA. 95 X 95 CM. COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÊ.



SEM TÍTULO, SEM DATA. IMAGEM DIGITALIZADA. 110 X 110 CM. COLEÇÃO GALERIA PAULO DARZÉ.



BIPOLAR, 2002/2003. VIDRO, AZEITE DE DENDÊ E LÂMPADA. 170X150X13 CM COLEÇÃO ARTE FUNDAMENTAL.

UMA VELA PARA O ANJO DA GUARDA, 2011. VÍDEO 5"14"





[PRÓXIMA PÁGINA]
TEMPLO HINDU, 2001. SUPORTE ANALÓGICO
(NEGATIVO) SOBRE PAPEL ALGODÃO COM
PIGMENTO MINERAL. 0,48x0,73 CM.

GRUTA DA LAPA, 1987. SUPORTE ANALÓGICO
(NEGATIVO) SOBRE PAPEL ALGODÃO COM
PIGMENTO MINERAL. 0,48x0,73 CM.



CONGÃ DA BARQUINHA, 2002. SUPORTE ANALÓGICO (NEGATIVO) SOBRE PAPEL ALGODÃO COM PIGMENTO MINERAL. 110x0,73 CM.









HAITI #III, 2007, PIGMENTO NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 110x165CM.



HAITI #II, 2009, PIGMENTO NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 110x165CM.



HAITI #I, 2009, PIGMENTO NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 110x165CM.



HAITI #IV, 2007, PIGMENTO NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO, 110x165CM.

[PÁGINA DUPLA]
CANINDÉ #I, 1999, PIGMENTO NATURAL SOBRE PAPEL DE
ALGODÃO, 110x165CM. ACERVO DO AUTOR.



JUAZEIRO DO NORTE #III, 2000, PIGMENTO
NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO,
110X165CM. ACERVO DO AUTOR.



JUAZEIRO DO NORTE #II, 2001, PIGMENTO
NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO,
110X165CM. ACERVO DO AUTOR.



JUAZEIRO DO NORTE #I, 2000, PIGMENTO
NATURAL SOBRE PAPEL DE ALGODÃO,
110X165CM. ACERVO DO AUTOR.





BAPTISMO, 2006. FOTOGRAFIA ANALÓGICA. REALIZADA COM CÂMERA LEICA R8 LENTE 60MM FILME ILFORD HP5. 90X60CM.



BEATITUDE, 2013. FOTOGRAFIA DIGITAL, 40x50CM.



SARAVÁ, 2013. FOTOGRAFIA DIGITAL, CAMERA CANON 60D, 30x40CM.

[PÁGINA DUPLA]
FÉ CEGA, 2001. FOTOGRAFIA ANALÓGICA, 60x90CM.





CORDA. VÍDEO. UM CANAL, 7"15", LOOP, COR, STEREO, 16:9, HD.







ECCE HOMO, 1969. ÓLEO SOBRE TELA. 65 X 54 CM. COLEÇÃO ARIO TABORDA DERGINT.



SEM TÍTULO, SEM DATA. ÓLEO SOBRE TELA. 19 X 27 CM.
COLEÇÃO ARIO TABORDA DERGINT.

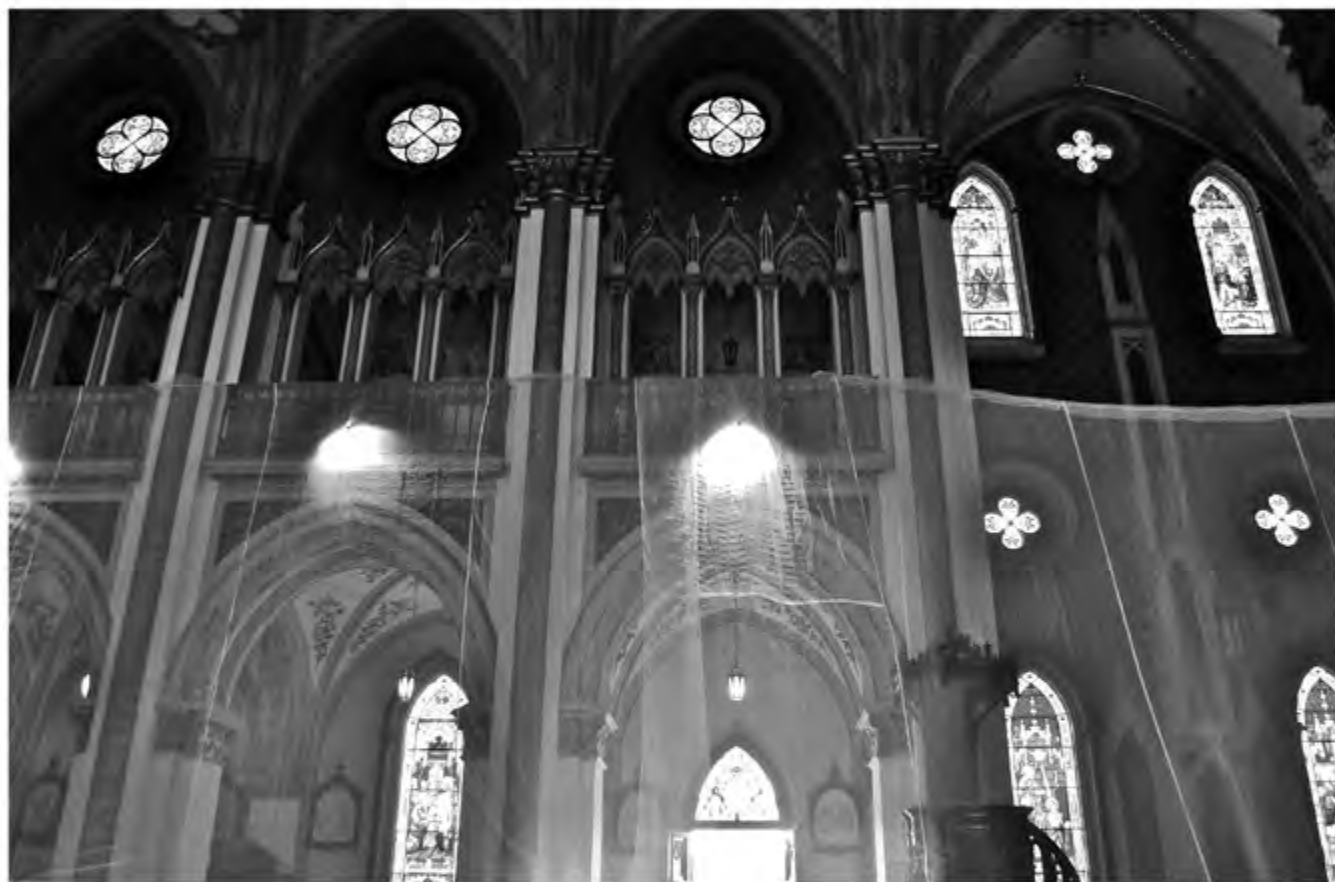


SEM TÍTULO, 1967. ÓLEO SOBRE TELA. 51 X 60 CM. COLEÇÃO ARIO TABORDA DERGINT.





2012. FOTOGRAFIA. PRAÇA TIRADENTES, CATEDRAL BASÍLICA MENOR DE NOSSA SENHORA DA LUZ.



FÊ VELADA, CATEDRAL DE CURITIBA, 2012. FOTOGRAFIA. 90 X 60 CM.



FEIJOADA PARA OGUN, ILÉ ÀSÉ IGBA ONIN ODÉ AKUERAN, 2015. FOTOGRAFIA. 90 X 60 CM.

"Magus" também pode significar imagem ou homem sábio, palavra de origem persa, esta relacionada com a etimologia de "magia".

Na antiguidade, a magia era considerada pelos magos como a "grande ciência sagrada". Os artistas que compõem este núcleo poderiam também ser cientistas ou magos, xamãs, alquimistas, missionários e até mesmo mestres espirituais.

Agrupados na sala menor do andar superior do MuMA, estes artistas possuem em comum o fato de terem construído uma trajetória com estéticas e conceitos muito pessoais e relacionados às experiências espirituais e conhecimentos filosóficos de cada um.

Produzem uma arte energética com trabalhos que poderiam ser facilmente confundidos com oferendas sagradas de possíveis seitas secretas.

Obras que não representam diretamente uma religião em si, contudo que carregam a força dos elementos e conceitos com as quais estão impregnados. São peças artísticas quase sacras e com grande poder no meio das artes.

Tunga (1952) é um dos mais respeitados e aclamados artistas brasileiros no mundo. Possui uma carreira marcada pela construção de um repertório pessoal em que utiliza elementos, signos e conceitos próprios com o qual realiza uma infinidade de desdobramentos poéticos e visuais. Tunga transita fluidamente entre quase todos os suportes artísticos; instalações e esculturas nascem de desenhos, que podem se transformar em pinturas ou textos ou ainda virarem performances. Um entrelaçado infinito típico de sua obra. Para a Bienal, ele apresenta a série de desenhos que deu origem as últimas grandes esculturas e instalações – formas ou seres alquímicos feitos de barro, ferro, cristais e outros elementos energéticos de um provável mundo "tunguiano".

A sueca **Hilma Af Klint**, (1862 – 1944), foi provavelmente a primeira artista que assumiu a influência espiritual em seu trabalho. Relativamente desconhecida do *mainstream* das artes, sobretudo

"Magus" could also mean image or wise man. It is a word of Persian origin and is etymologically related to "magic".

In ancient times, magic was regarded by magicians as the "great sacred science". The artists who take part in this core could also be scientists, magicians, shamans, alchemists, missionaries or even spiritual masters.

They are grouped in the smaller room of MuMa's upper floor and have in common the fact that their careers were built out of individual aesthetics and concepts, as a result of their personal spiritual experiences and philosophical knowledge.

They produce energy artworks that could easily be mistaken for sacred offerings of possibly secret sects.

These are works that do not directly represent a religion in themselves; however, they convey the strength of concepts and elements with which they are impregnated. They are artistic, almost sacred pieces with great power amidst the arts.

Tunga (1952) is one of the most nationally and internationally acclaimed Brazilian artists. His career is marked by a personal repertory that makes use of his own elements, signs and concepts, which are poetically and visually unfolded. Tunga moves fluidly between almost all artistic media; Installations and sculptures are born of designs, which can turn into paintings, texts or performances. An infinite intertwining that is typical of his work. Here he presents the series of drawings that gave rise to the artist's last great sculptures and installations - alchemical beings and shapes made of clay, iron, crystals and other energy elements of a possible "Tunguian" world.

Swedish artist **Hilma Af Klint** (1862 – 1944), was likely to be the first artist to acknowledge the spiritual on her work. Relatively unknown to mainstream art, especially in Brazil, Hilma "soul-painted"

no Brasil, Hilma "psicopintava" suas imagens geométricas, coloridas e parcialmente abstratas de um mundo invisível enxergado apenas por ela. As obras aqui expostas pertencem a Fundação Hilma Af Klint de Estocolmo e comprovam o pioneirismo dela em relação ao movimento abstrato de Kandinsky, Malevich e Mondrian. Em verdade, todos os quatro artistas eram inspirados pela Sociedade Teosófica fundada por Madame Helena Blavatsky que estudava e difundia conhecimentos de diversas religiões, correntes filosóficas e científicas.

Walter Smetak (1913-1984) nasceu na Suíça, porém viveu a maior parte da vida em Salvador e também era seguidor dos ideais teosóficos "blavatskyanos". Músico, compositor e lutier de formação clássica europeia, encontrou na cultura popular da Bahia um terreno fértil para transformar sua produção artística. Nesta fusão referencial criou inúmeros instrumentos microtonais de grande potência visual, denominados *Plásticas Sonoras*, que possuíam diversas influências teosóficas agregadas. Sme-

tak foi um genial professor da Universidade Federal da Bahia e formou gerações de músicos, a exemplo de Tom Zé, Gilberto Gil e Caetano Veloso. Os bons alunos seguiram a cartilha de fusões do mestre para criarem as bases musicais e poéticas do Tropicalismo.

Apesar do artista plástico e curador paraense **Bené Fonteles** (1953) pertencer a uma geração posterior a dos tropicalistas citados, sua personalidade e trajetória multifacetada encontra grande ressonância no movimento da tropicália. Além das artes visuais, Bené é jornalista, editor, escritor, poeta e compositor, e também ativista ecológico e xamã espiritual. Seus trabalhos artísticos utilizam e ressignificam elementos da natureza e da cultura popular, sendo um artista estudioso e mensageiro cuja pesquisa atravessa várias disciplinas e a obra de outros pensadores e artistas.

Artur Bispo do Rosário (1911-1989) é também um artista-mensageiro, no caso dele de forma exacerbada, sendo uma espécie de "mediador sobrenatural" de mensagens espirituais em

her geometric, colorful and partially abstract images, of an invisible world that only she was able to see. The works on display here belong to the Hilma Af Klint Foundation of Stockholm and witness her pioneering spirit relatively to the abstract movement of Kandinsky, Malevich and Mondrian. Actually, these four artists were inspired by the Theosophical Society founded by Madame Helena Blavatsky, who was studying and disseminating various religious, philosophical and scientific theories at that time.

Walter Smetak (1913-1984), was born in Hilma's neighboring Switzerland. However, he lived most of his life in Salvador, and was himself also a follower of the "Blavatskyan" theosophical ideas. Musician, composer and luthier with European classical education, he found in the popular culture of Bahia a fertile ground to transform his artistic production. This merger enabled the creation of numerous microtonal instruments with great visual power, which he called *Sound Sculptures*, under theosophical

influence. Smetak was also a brilliant professor at Universidade Federal da Bahia and formed generations of musicians, such as Tom Zé, Gilberto Gil and Caetano Veloso. The good students followed the master's mergers and established the musical and poetic foundations of Tropicalism.

Artist and curator **Bené Fonteles** (1953) from Pará belongs to the subsequent generation, but his multifaceted personality and trajectory finds great resonance among the Tropicalistas. Besides being a visual artist, Bené is also a writer, journalist, editor, poet, composer, ecological activist and spiritual shaman. His artistic works employ and re-signify elements of nature and popular culture. He is an artist devoted to study and message, and his research intersects various subject-matters and works by others artists and thinkers.

Artur Bispo do Rosário (1911-1989) is also an artist-messenger, in his case in enhanced ways. He is almost like a "supernatural mediator" of

forma de arte. Sua obra está totalmente conectada às questões religiosas, ou como afirmava: "realizo tudo isso para o dia do juízo final". Um trabalho marcado por uma obsessão compulsiva e psicótica que utilizou e ressignificou materiais comuns com grande habilidade manual. Bispo criou seu próprio mundo dentro do nosso mundo, um espaço e tempo paralelos, mas conectados com as mesmas questões. Seus escritos, capas, inventários de coisas diversas e toda sua produção plástica estão atualmente reunidos em um museu onde antes funcionava o hospital psiquiátrico em que vivia o Bispo. O argentino **Xul Solar (1887-1963)** teve sua última residência, em Buenos Aires, transformada em museu, que atualmente abriga boa parte de sua icônica e particular produção. Xul era pintor, astrólogo, escritor, músico, filósofo e segundo ele um "recriador" e não um inventor. Amigo do escritor Jorge Luís Borges, um dos mais conhecidos criadores de mundos paralelos, que descreveu as pinturas de Xul como "documentos de um mundo ultraterrestre, de

um mundo metafísico onde Deus toma a forma da imaginação do sonho de uma pessoa". Realmente, Xul pode até ser considerado um surrealista, contudo seu trabalho revela uma verdade universal ainda não conhecida ou compreendida pelas pessoas, ou como disse ele: "... sou campeão mundial de um jogo que ninguém sabe jogar (...) escritor de textos que ninguém consegue ler (...) criador de uma língua universal que ninguém compreende ainda... mas que um dia irá construir um melhor entendimento entre as nações...". Xul propõe em seus trabalhos a união das culturas e das nações, das ciências e das religiões.

O jovem paulista **Stephan Doitschinof (1977)** propõe uma fusão iconográfica de imagens religiosas que beiram o surrealismo em seus trabalhos. Um contador de histórias por meio de pinturas carregadas de símbolos sagrados e elementos que vão do catolicismo à umbanda, com outras referências xamânicas e indígenas, como o santo daime. O trânsito entre universos religiosos é uma das características

spiritual messages in the form of art. His work is fully connected to religious issues, or as he said of his art, "it's for the Day of Judgement". A work marked by a compulsive and psychotic obsession, which employed and re-signified common materials with great dexterity. Bispo created his own world within our world; a parallel space and time though connected with the same issues. His writings, cloaks and inventories of different things, and all his plastic production, are currently gathered in a museum that used to be the psychiatric hospital where he lived.

Argentinian artist **Xul Solar (1887-1963)** also had his last residence in Buenos Aires turned into a museum. It currently houses most of its iconic and singular production. Xul was a painter, astrologer, writer, musician, philosopher and, according to himself, a "re-creator" – not an inventor. Jorge Luís Borges, who was one of the most notable creators of parallel worlds, was his friend and described Xul's paintings as "documents of an outer, metaphysical world, in which God takes up the shape of a person's dream and imagination". In fact, Xul can even

be considered a surrealist, as his work reveals a universal truth not yet known or understood by people, or as he said: "... I am a world champion of a game that nobody yet knows how to play (...) master of a script that nobody yet reads (...) creator of a universal language that nobody understands yet...but that one day will enable better understanding between nations...". Xul proposes, in his work, the union of cultures and nations, sciences and religions. The young artist **Stephan Doitschinof (1977)** from São Paulo also proposes an iconographic fusion of religious images that is on the verge of surrealism in his works. A storyteller through paintings charged with sacred symbols and elements that range from catholicism and umbanda to other shamanic and indigenous references, such as the santo daime. Moving between religious universes is one of the characteristics of his work and life. His current aesthetic and conceptual research revolves around the development project of an alleged artistic-religious sect called by him the Church of FVTVRV.

do trabalho e da vida de Doitschinof, cuja atual pesquisa estética e conceitual gira em torno do projeto de desenvolvimento de uma suposta seita artístico-religiosa denominada por ele de Igreja do FVTVRV.

Ricardo Carioba (1976) é o artista da mostra que trabalha mais frequentemente com recursos tecnológicos e digitais de um presente-futuro. Aliás, provocar a transcendência do espectador a partir da exploração de conceitos físicos relacionados com o tempo, o espaço, a ótica, a luz e o som é uma das características de seu trabalho. Para a Bienal, Carioba exhibe três instalações audiovisuais, ora gráficas, ora pictóricas, em um mesmo espaço contudo exibidas em tempos diferentes e alternados, cada uma com seu momento expandido e exclusivo de fruição.

DANIEL RANGEL

Ricardo Carioba (1976) is the artist - in this exhibition - who works more often with technological and digital resources of a present-future. In fact, leading the viewer to experience transcendence through the exploration of physical concepts related to time, space, optics, light and sound is one of the characteristics of his work. Here, Carioba has on display three audiovisual installations; some are graphic, some are pictorial. They are exhibited in the same space, although in alternately different times, and each one at his expanded and exclusive moment of fruition.

DANIEL RANGEL

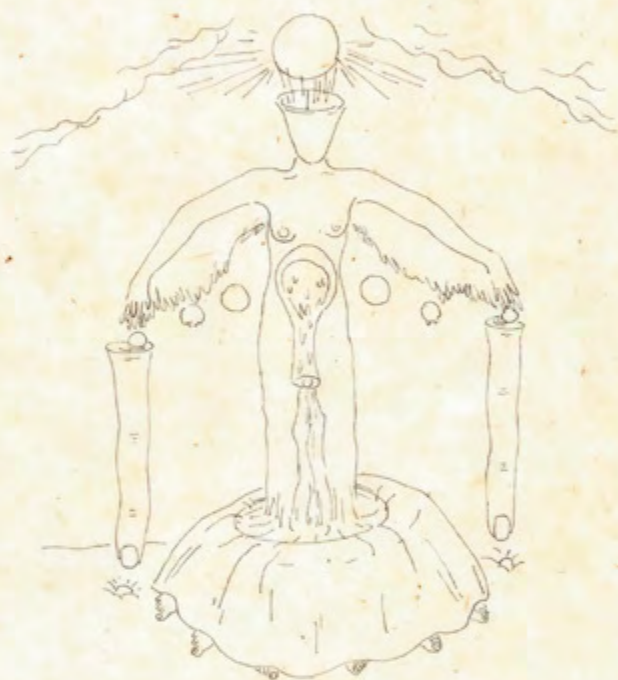


SEM TÍTULO, 2014. TINTA SOBRE PAPEL DO HIMALAIA. 87 X 61,5 CM.





SEM TÍTULO, 2014. TINTA SOBRE PAPEL DO HIMALAIA. 87 X 61,5 CM.



SEM TÍTULO, 2014. TINTA SOBRE PAPEL DO HIMALAIA. 87 X 61,5 CM.



SEM TÍTULO, 2014, TINTA SOBRE PAPEL DO HIMALAIA. 87 X 61,5 CM.



SEM TÍTULO, 2014. TINTA SOBRE PAPEL DO HIMALAIA. 87 X 61,5 CM.

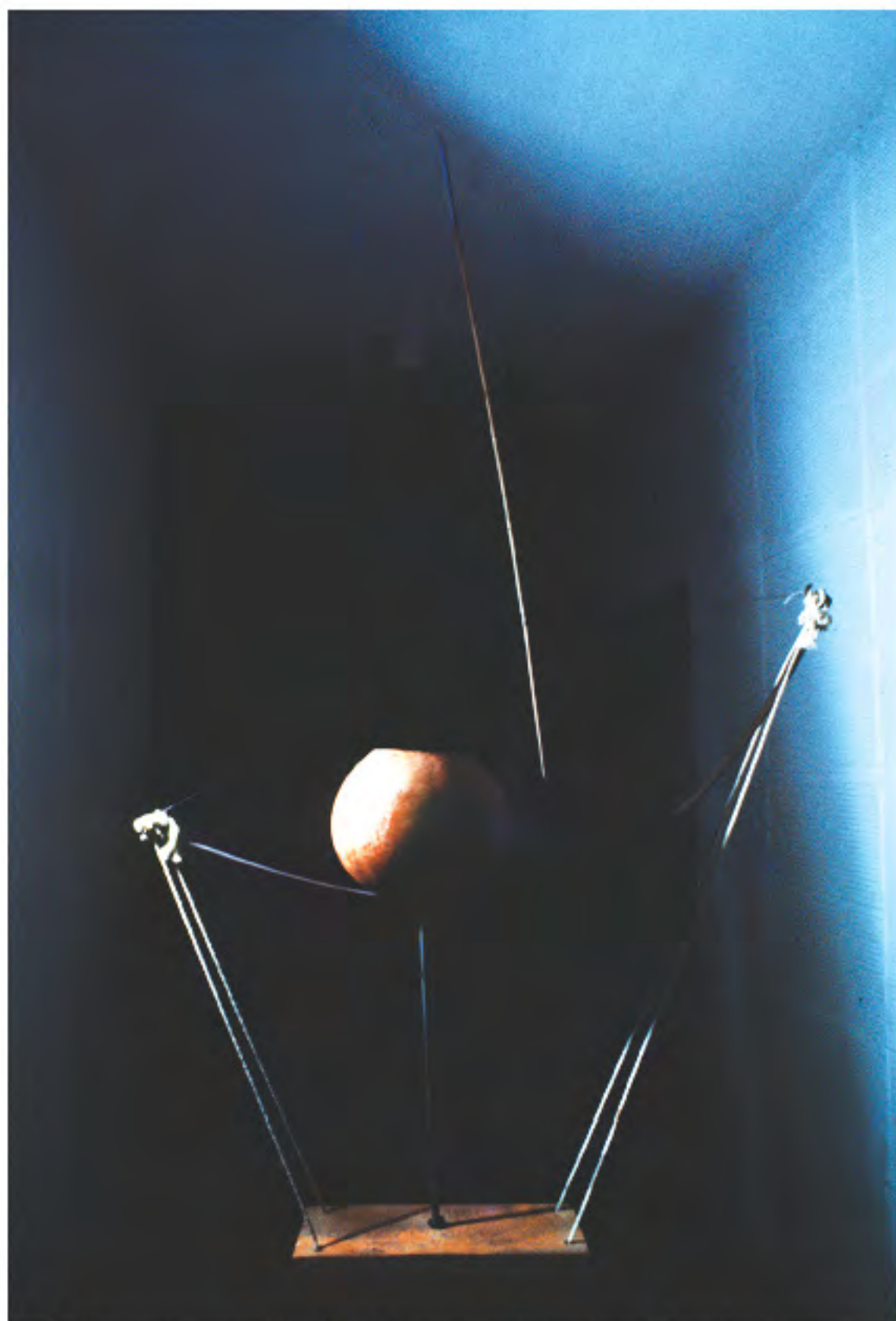




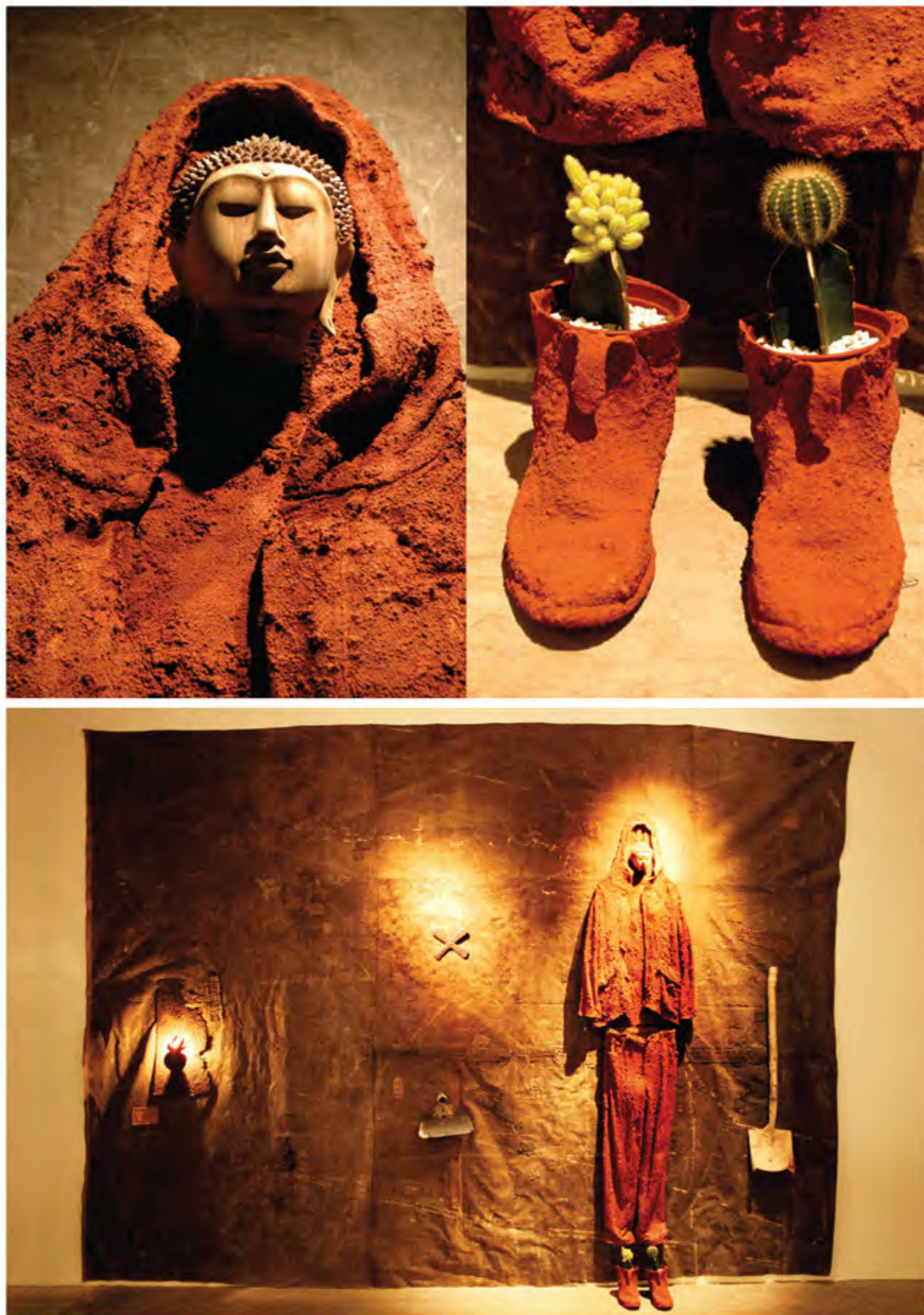
THE DOVE, NO 11, 1915. ÓLEO SOBRE TELA. 161X133CM. COLEÇÃO FUNDAÇÃO HILMA AF KLINT.



TRÊS SÓIS, 1971. MADEIRA, METAL, ISOPOR E PVC. 115X 125X 76 CM.
APOIO IPAC - INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO CULTURAL DA BAHIA.



AMÉN, 1969. MADEIRA, METAL, CARRIÇA E CORDÃO. 107X73X17 CM. AFCHS IPAC - INSTITUTO DO PATRIMÓNIO E ARTÍSTICO-CULTURAL DO BRASIL.





O POETA/XAMÃ, 1999 - 2004. INSTALAÇÃO. 350x700CM.



CAPA DE EXU. COSTURA E BORDADO. TECIDO TAFETÁ PRETO COM INTERIOR VERMELHO, COLETE COM BORDADO, ADEREÇO DE CABEÇA BORDADO EM PAETÊS E MIÇANGAS. 95x150CM.



MACUMBA. MADEIRA, METAL, METAL, TECIDO, PLÁSTICO, LINHA, NYLON, VIDRO, FERRO, GESSO E PAPEL. MONTAGEM EM PAPELÃO COM MOLDURA EM MADEIRA E DIVERSOS MATERIAIS FIXADOS POR LINHA, BARBANTE E ARAME. 193 X 75 X 15 CM.



BAINHA. METAL, SEM DATA. PLÁSTICO E LINHA. BAINHA DE FACÃO COBERTA POR FIO AZUL E BORDADO. 26X6X4,5CM.



PAN ALTAR MUNDI, 1954. AQUARELA SOBRE MADEIRA. 65 X 46 CM. COLEÇÃO MUSEO XUL SOLAR.



GRAFIA TEO PAI, 1962. TEMPERA EM AQUARELA. 21,7 X 16 CM. COLEÇÃO MUSEO XUL SOLAR.



OCHO FIGURAS, 1960. AQUARELA SOBRE PAPEL. 16,8 X 21,9 CM. COLEÇÃO MUSEO XUL SOLAR.





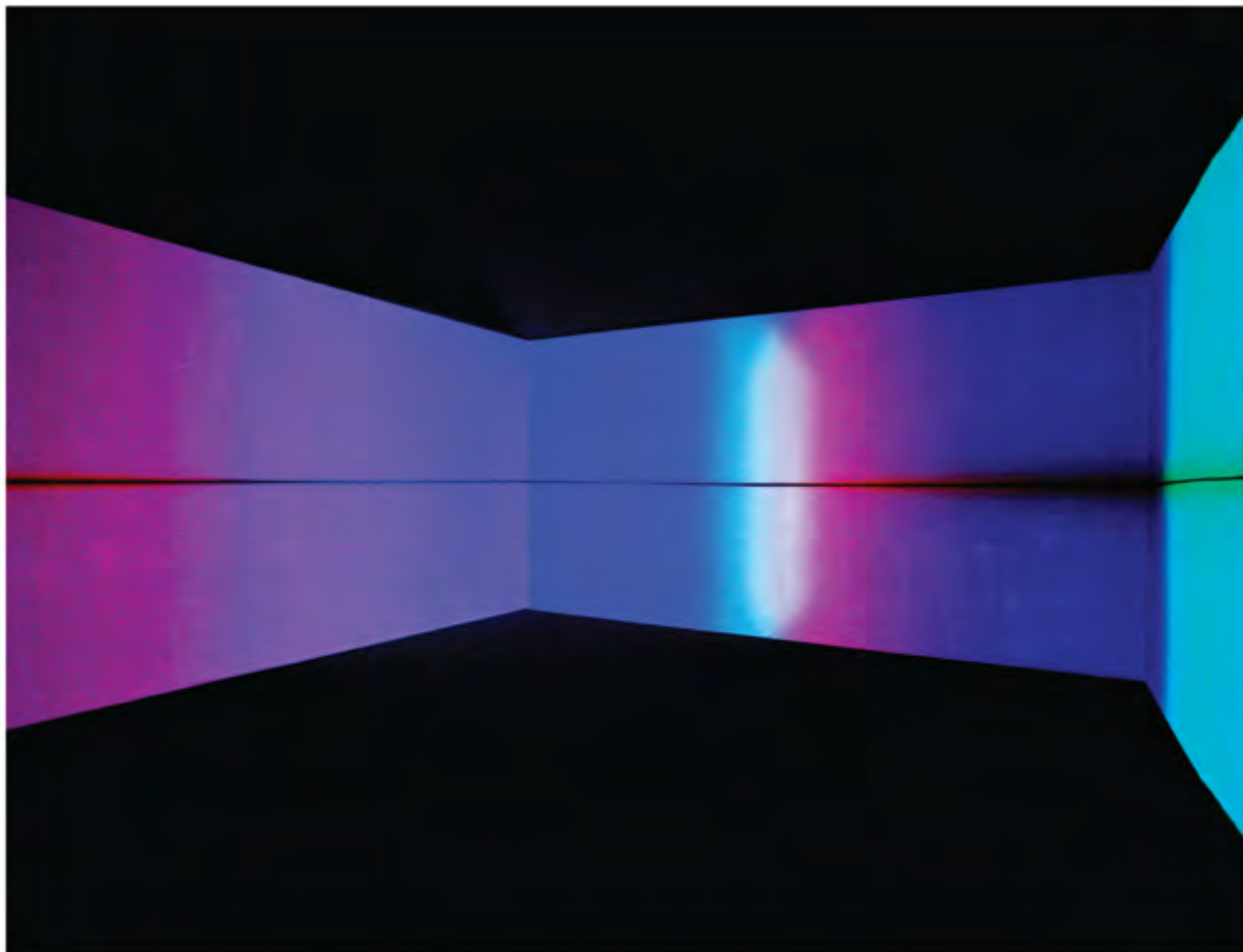


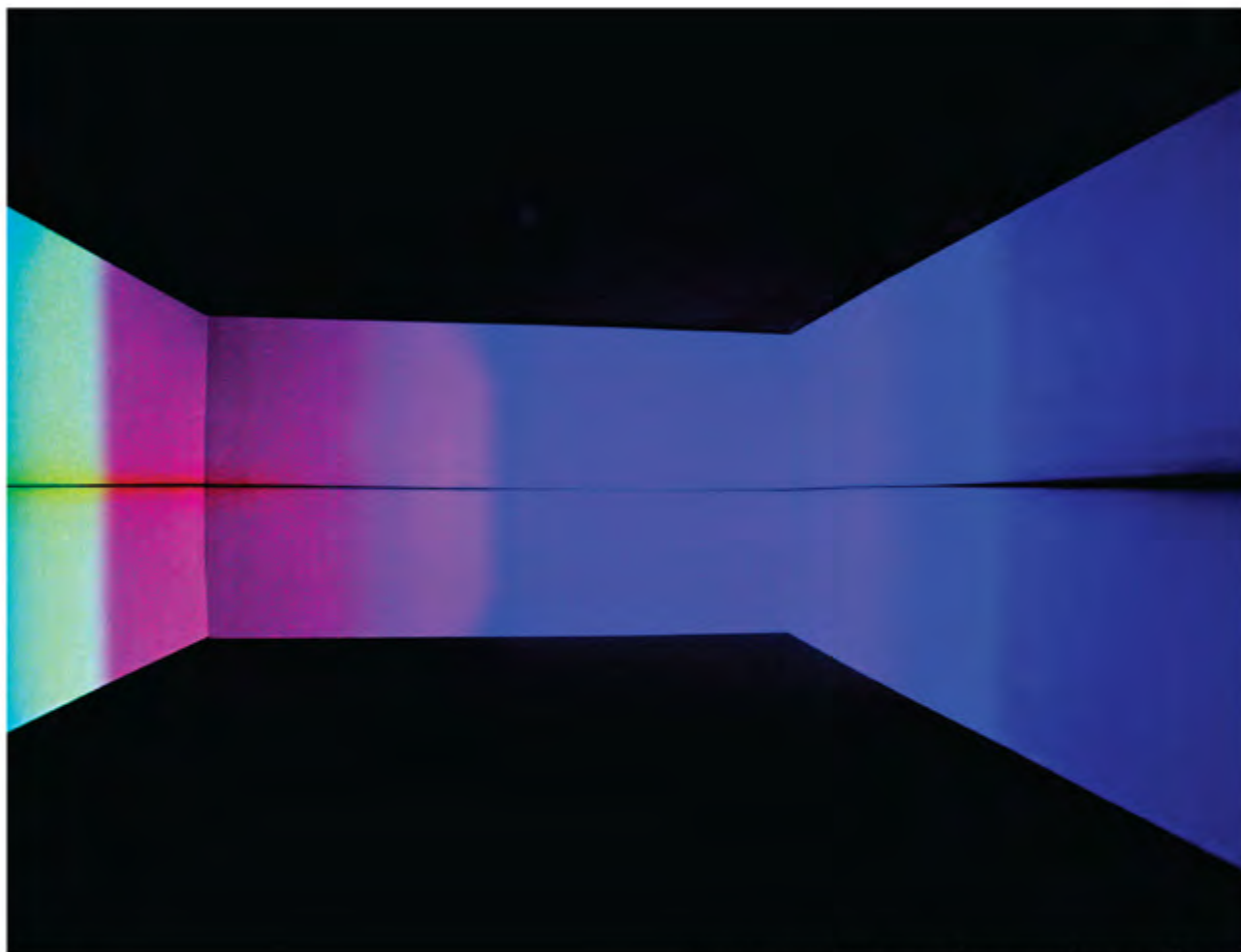


NOVA APARECIDA, 2014. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA. 230 X 195 CM.

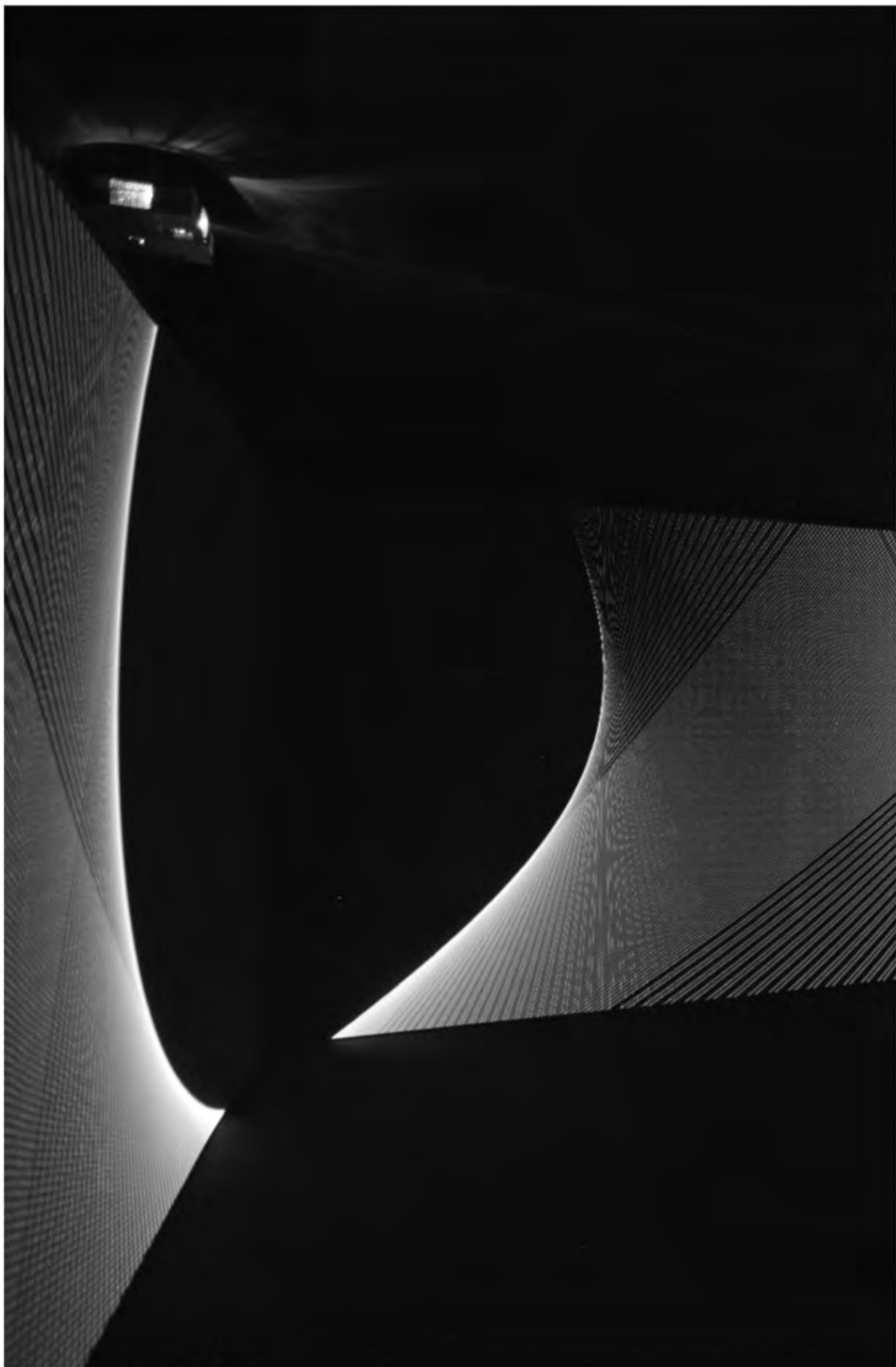
[PRÓXIMA PÁGINA]
MYN GLASS LOOPT RAS, 2015. TINTA ACRÍLICA SOBRE TELA. 230 X 195 CM.



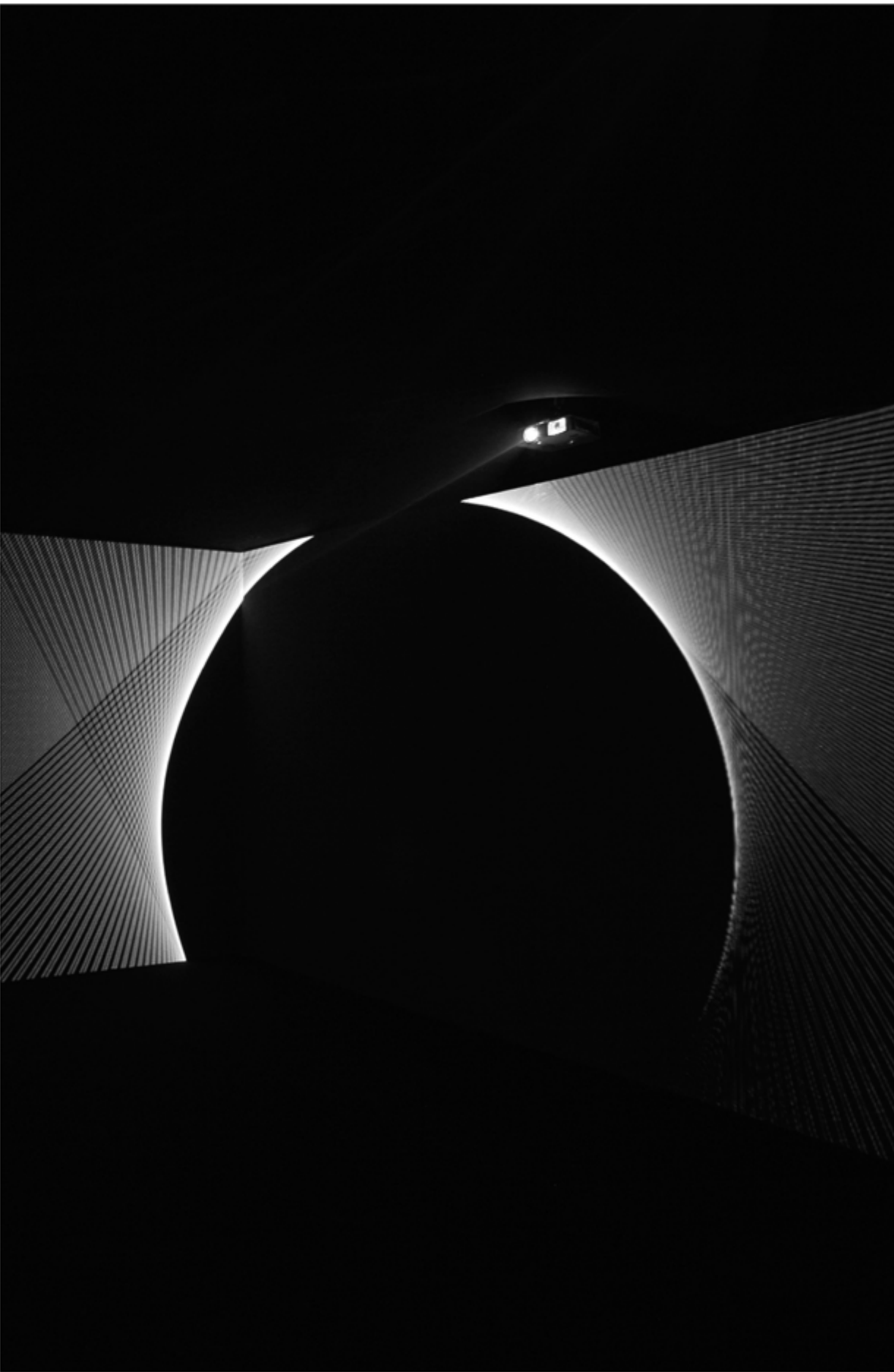




HORIZONTE NEGRO, 2013. INSTALAÇÃO DE SOM E VÍDEO. DURAÇÃO DE 15'.



ESCOPO, 2013. INSTALAÇÃO. DURAÇÃO 15'.



"Reflexus", do latim, significa reflexo e é uma palavra que está também relacionada com a imagem, como em um espelho, ou com a consciência, quando pensamos/refletimos profundamente acerca de algo.

A proposta do núcleo "Reflexus" utilizou ambos os conceitos existentes na palavra como eixo delimitador. Os artistas criaram obras específicas (site-specific) pensadas para dialogar diretamente com o espaço, a temática e a proposta da exposição.

O primeiro trabalho, que de certa forma recebe e atrai o público para a mostra como um todo, é uma música ou um som – uma áudio-instalação – do coletivo **O Grivo** formado nos anos 1990 pelos mineiros **Marcos Moreira** (1967) e **Nelson Soares** (1967). Doze caixas de som instaladas nas cúpulas externas da marquise do MuMA misturam instrumentos sagrados com estranhos ruídos e áudios do próprio local onde está inserido o trabalho. Uma mescla que cria uma paisagem sonora que aguça a atenção dos passantes e prepara o espírito de cada um para adentrar o espaço do museu.

Ao entrar no MuMA, ou tentar entrar, os visitantes irão se deparar com uma grande instalação de **Carlito Carvalho** (1961). A obra composta por tecidos brancos e muita luz fria foi desenhada especialmente para ocupar integralmente os espaços vazios do vão central de entrada do museu. Presente em ambos os andares onde está instalada a mostra, o trabalho cria uma conexão entre todos os outros espaços e obras existentes na exposição. A instalação funciona como um elo energético entre os núcleos, uma pausa entre o respiro e o suspiro da intensidade visual e temática que existe em volta. "Outro dia" dialoga diretamente com outros projetos já realizados pelo artista, sobretudo "Apagador" no MAM Bahia e a instalação "Soma dos Dias" que teve versões expostas na Pinacoteca em São Paulo, na Bienal de Havana e no MOMA em Nova York.

Antoni Miralda (1942) está em constante trânsito entre os Estados Unidos e a Espanha. Catalão de grande projeção internacional, Miralda vive e trabalha atualmente em Barcelona, sede de

"Reflexus", from Latin, means reflection, and is a word that is also connected to image, such as in mirror, or with awareness, when we think/reflect profoundly on something.

The "Reflexus" core's proposal used both concepts in the word as outlining axis. The artists created site-specific works conceived to directly dialog with this exhibition's space, theme and proposal.

The first work, which in a certain way introduces the exhibit to the public, is a song or a sound – an audio-installation – of collective **O Grivo**, created in the 1990s by artists **Marcos Moreira** (1967) and **Nelson Soares** (1967) from Minas Gerais. Twelve speakers installed in the outer domes of MuMa's marquise mix sacred instruments with strange noises and sounds from the place where the work is displayed. A mixture that creates a soundscape that sharpens the attention of passersby and prepares each of the visitors' spirit to enter the museum space.

Upon entering the MuMa, or in the attempt to enter it, visitors will come across a large installation by **Carlito Carvalho** (1961). The work consists of white fabrics and cold light, which were especially designed to fully occupy the empty central span of the museum entrance. The work is present on both floors where the exhibition is installed and creates a connection between all other spaces and existing works. The installation works as an energy link between cores, as a pause between breath and sigh of the visual and thematic intensity around. "Another day" dialogs directly with other projects performed by the artist, particularly *Apagador*, at MAM Bahia, and the installation *Soma dos Dias*, with versions exhibited at the Pinacoteca of São Paulo, Havana Biennial and MOMA, New York.

Antoni Miralda (1942) is an artist who is constantly working between the United States and Spain. Miralda is an internationally acknowledged Catalan artist, who currently lives and works in Barcelona, which headquarters his main ongoing project: the Food Culture Museum. As an artist, food

seu principal projeto em curso: o Food Culture Museum. Artista que tem a comida e a cultura da comida como elementos-chave de sua extensa pesquisa, realiza grandes instalações, performances, fotografias, vídeos, desenhos e ações presentes nos principais eventos de arte do mundo, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza e atualmente ocupam sozinhos o pavilhão espanhol da prestigiada EXPO Milan. Miralda propõe para a Bienal de Curitiba a instalação provisória de um café/bar no MuMA com um inusitado cardápio ecumênico criado por ele a partir de uma pesquisa local. Com visual pop e conceitos provindos da fast food, o espaço tem o layout totalmente assinado pelo artista que contou com a colaboração do artista e chef local Washington Silvera. Washington também foi selecionado no âmbito do programa de *jovens curadores*, assim como os demais artistas que integram o núcleo "Reflexum".

São eles: Cleverson Antunes de Oliveira, Sara

Bonfim e Rafael Berteli, que formam uma dupla de artistas e o diretor teatral Octavio Camargo, criador e mentor da Cia Iliadahomero de Curitiba.

Octavio Camargo (.....) criou a Cia Iliadahomero de Teatro, em 1999, na cidade de Curitiba com o objetivo de encenar integralmente os 24 cantos da *Iliada* de Homero. Com uma encenação que tem a luz como elemento cênico central, realizada pelo premiado iluminador **Beto Bruel**, a Cia preparou para a Bienal uma maratona especial de apresentações com várias *iliadas* no Teatro Londrina e no Memorial Curitiba. Serão encenadas ao longo do dia diferentes *iliadas* que culminarão em uma apresentação noturna, exclusiva e performática da *Iliada 22* no espaço público na Rua São Francisco, com a participação da atriz **Patrícia Reis Braga**.

Sara Bonfim (1982) e **Rafael Berteli** (1982) apresentam uma videoinstalação montada exclusivamente para ocupar o espaço e aproveitar as condições técnicas existentes na sala de arte

and food culture are key elements to his extensive research. He works with large installations, performances, photography, video, drawings and actions that have already taken part in major art events worldwide such as the São Paulo Biennial and the Venice Biennial. Currently, they occupy the Spanish pavilion of the prestigious Milan EXPO. For the Curitiba Biennial, Miralda proposes the temporary installation of a cafe/bar at MuMA, with an unusual, ecumenical menu created by him after a local search. With a pop outlook and concepts that stem from the fast food industry, the layout is fully signed by artist and local chef Washington Silvera.

Washington was also selected through the *young curators* program as well as the other artists who take part in the "Reflexum" core. They are: Cleverson Antunes de Oliveira, Sara Bonfim and Rafael Berteli - who form an artistic duo, and theater director Octavio Camargo, who is the creator and mentor of Cia Iliadahomero de Curitiba.

Octavio Camargo (.....) created Cia Iliadahome-

ro (Theater Company) in 1999, in Curitiba, with the purpose of fully staging the 24 chants of Homer's *Iliad*. With a scenario that has the light as the central scenic element, performed by award-winning lighting designer **Beto Bruel**, the Cia prepared for this Biennial a special marathon with many *Iliads* at the Teatro Londrina, Memorial de Curitiba. Throughout the day, the different *Iliads* will be staged which will culminate in an evening presentation, unique and performative in the public space of Rua São Francisco - the *Iliad 22* - with the participation of actress **Patrícia Reis Braga**.

Sara Bonfim (1982) and **Rafael Berteli** (1982) present a video-installation assembled exclusively to occupy the space available and make use of the existing technical resources of MuMA's digital art room. Four interspersed projectors suggest the creation of an immersive audiovisual environment that comes to life and moves through the Ayahuasca's strong images and sounds, in a video that conveys a message of spiritual awakening.

digital do MuMA. Quatro projetores intercalados sugerem a criação de um ambiente audiovisual imersivo que ganha vida e movimento com as fortes imagens e sons de Ayahuasca, vídeo que transmite uma grande carga de espiritualidade.

A vídeoinstalação "Ouro borus", de **Cleverson de Oliveira** (1972), também foi montada especialmente para ocupar o espaço e as condições técnicas específicas do local de exibição do trabalho. No caso dele, uma sequência de seis monitores paralelos com soundtubes individualizados localizados no Centro de Convivência do MuMA. Artista que residiu em Nova York e transita por várias linguagens, é atualmente um dos principais expoentes da cena local curitibana e apresenta este trabalho onde utiliza a computação gráfica e a forte relação entre edição e música para criar uma obra de grande potência visual.

DANIEL RANGEL

The video-installation "Ouro borus", by **Cleverson de Oliveira** (1972), was also assembled exclusively to occupy the space available and make use of the existing technical resources of work's exhibition place. In this case, a sequence of six parallel monitors with individualized soundtubes, located at the MuMA's Living Center. He is an artist who lived in New York, works with various languages and currently stands out in the local scene of Curitiba. In this work, he makes use of computer graphics and explores the strong connection between editing and music to create a visually powerful work.

DANIEL RANGEL



INSTALAÇÃO SONORA - OBJETO, 2015.

OUTRO DIA, 2015. TNT, ALUMÍNIO, LÂMPADAS FLUORESCENTES, MATERIAIS
DIVERSOS. 835 X 1340 X 1450 CM.

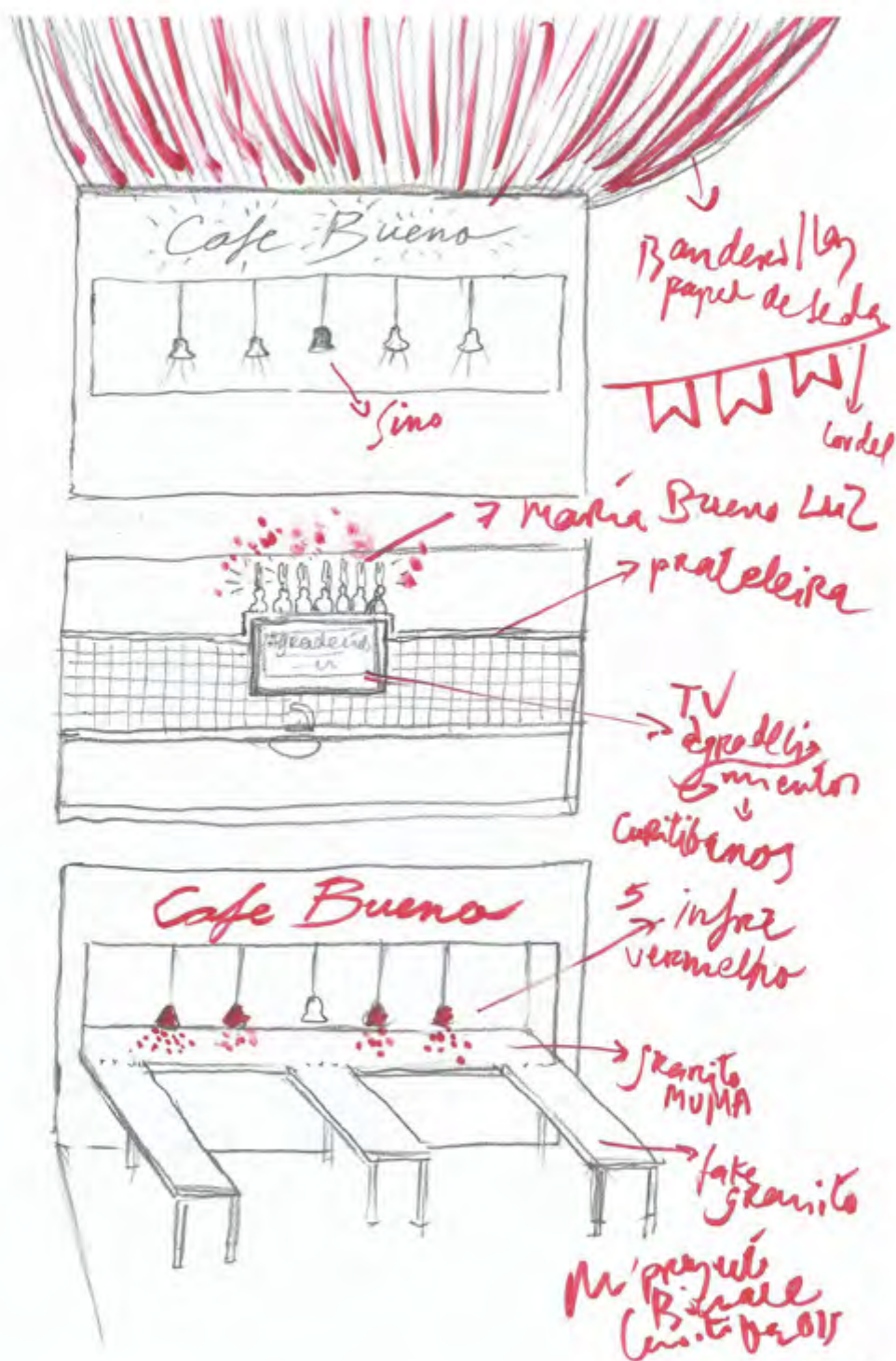






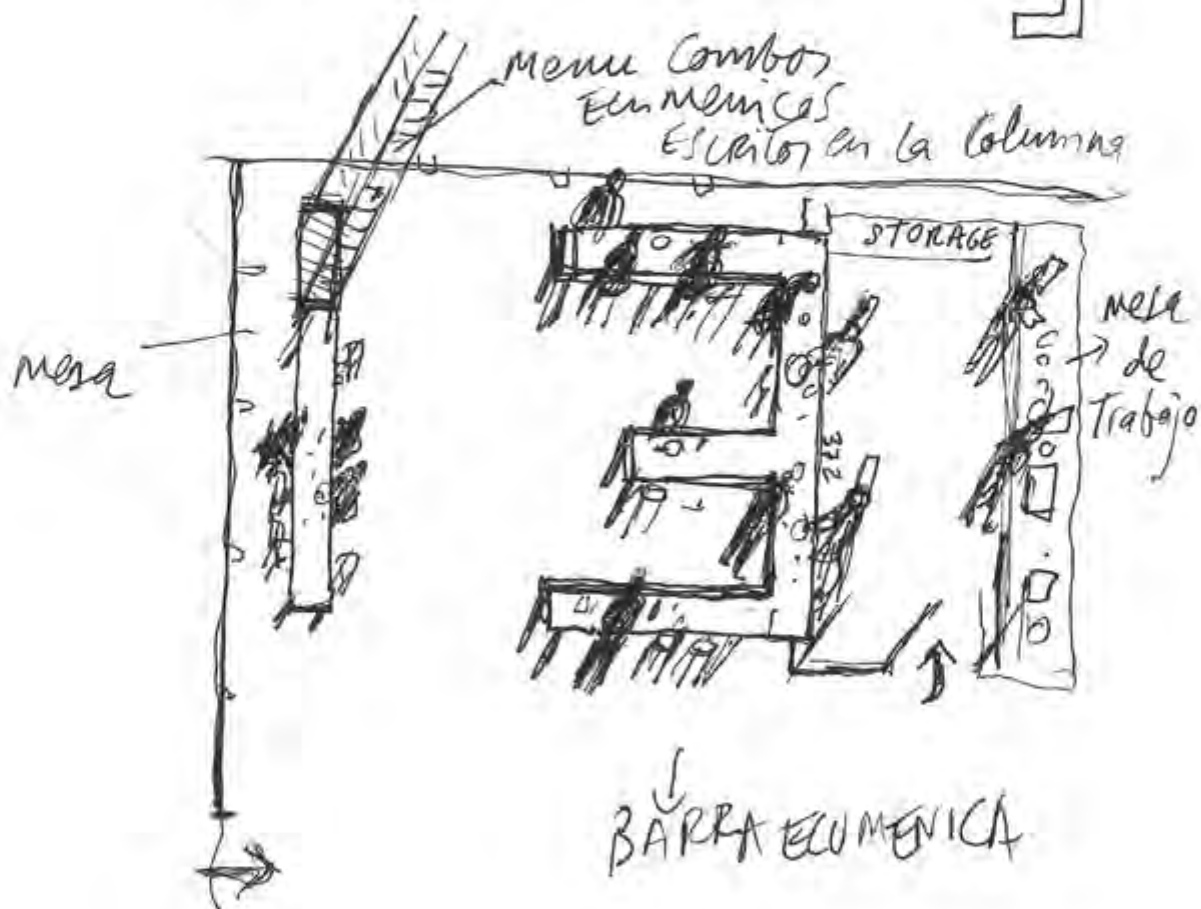






Proyecto
Curitiba

Barra EcuMénica



© 2015 Barra EcuMénica



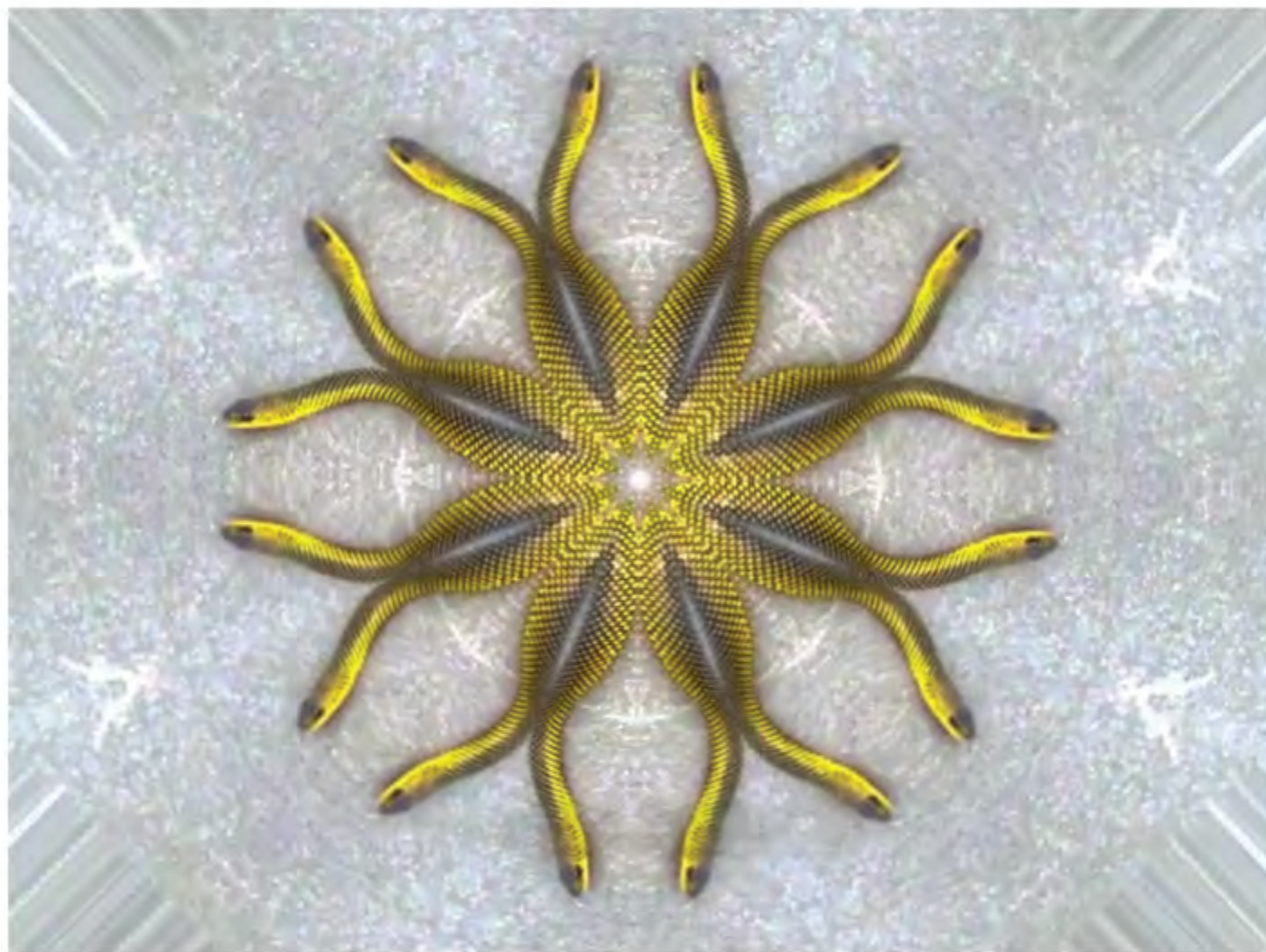
SANTA COMIDA, 2015. COLEÇÃO MACBA. ©MACBA. FOTO RAFAEL VARGAS.

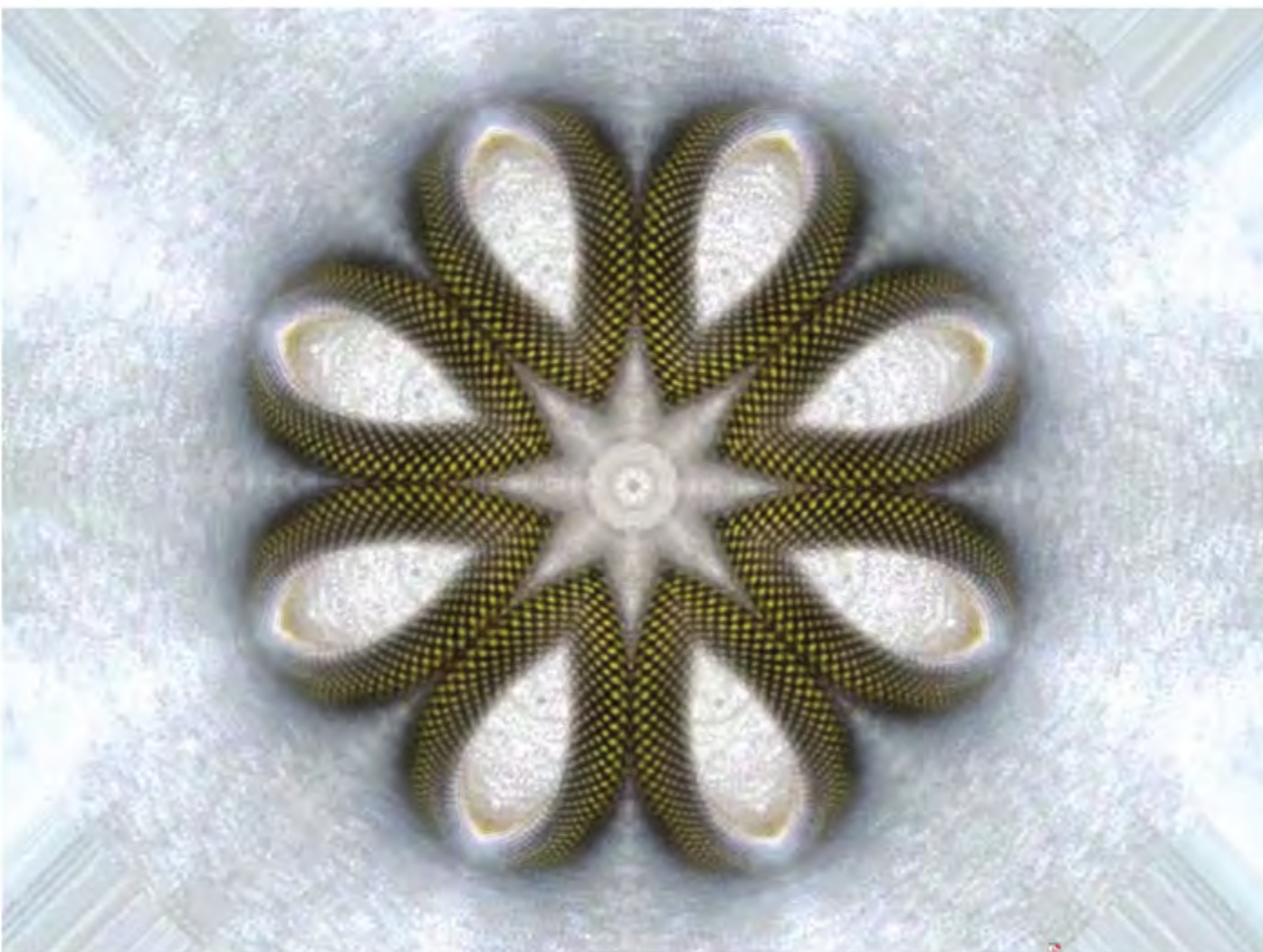




CANTO 22 DA ILÍADA NA RUA DO FOGO. FOTO: GILSON CAMARGO.







OUROBOROS, 2015. VÍDEO, 6 CANAIS E ÁUDIO, 4'.





AYAHUASCA, 2015. VÍDEO DIGITAL, 8'.

PRÊMIO JOVENS CURADORES

YOUNG CURATORS AWARD

CONEXÃO LOCAL

O PROGRAMA DE JOVENS CURADORES

O programa **jovens curadores** da presente edição da Bienal de Curitiba integra o projeto **Que luz é essa?** A principal estratégia de trabalho foi inserir Ana Rocha e Goura Nataraj, participantes do programa, na pesquisa local com relação à exposição e as práticas curatoriais e diferentes etapas necessárias para viabilizar a montagem da mostra.

Discussões conceituais sobre a temática proposta deram início a um diálogo acerca da produção artística e a realidade cultural da cidade. A seleção em conjunto de trabalhos e artistas locais para integrarem a mostra tornou-se uma importante ferramenta de conexão entre a exposição e a cena artística de Curitiba. Elemento essencial para inserir o projeto no contexto local.

Ao todo, seis artistas visuais e uma companhia de teatro residentes na cidade foram escolhidos no âmbito do programa de **jovens curadores**. Esta seleção ressalta o caráter contemporâneo da mostra **Que luz é essa?** que atenta a importância de estabelecer um diálogo entre o espaço e o tempo onde está acontecendo a Bienal.

A segunda fase está relacionada com a ativação da mostra durante o período de exposição por meio de uma proposta de curadoria educativa direcionada aos diferentes grupos religiosos sediados na cidade e no entorno de Curitiba. A programação inclui uma série de visitas mediadas à exposição, seguidas por conversas em grupo e atividades paralelas, sob a coordenação dos "jovens curadores".

DANIEL RANGEL

The **young curators** program of the present edition of the Curitiba Biennial is an integral part of the **"What light is that?"** project.

The central operational strategy was to engage Ana Rocha and Goura Nataraj, program participants, in local research about exhibitions, curatorial practices and the stages involved in the organization of the showcase.

Conceptual discussions about the proposed theme gave birth to a dialogue about the local artistic production and cultural reality. The joint selection of works and local artists for the exhibit became an important tool of connection between the exhibition and the art scene in Curitiba, which was crucial to enable the project's insertion in the local context.

In all, six visual artists and one theater company were selected in the scope of the **young curators program**. The selection highlights the contemporary aspect of the **What light is that?** exhibition, which stresses the importance of establishing dialogue between the space and the time in which the Biennial takes place.

The second stage is related to enhancing the exhibition during the time it is open to the public through an educational curatorship proposal intended to the different religious groups present in the city of Curitiba and its surroundings. The program includes a series of guided visits to the exhibition, which should be followed by group discussions and parallel activities under the coordination of the "young curators".

DANIEL RANGEL

ESCUITA, LEITURA E TROCA DE PRESENTES

A exposição *Que luz é essa?* coloca no mesmo espaço artistas de diferentes tempos e com diferentes referências religiosas, de caráter luminoso e capacidade de elevação do espectador. O processo curatorial que nos foi sugerido trouxe questionamentos e inquietações que não são simples. Em dias de conflito e intolerância tratar da temática religião/arte é um tema arriscado. Para usar a imagem das Upanishads hindus seria tão arriscado quanto 'andar no fio de uma navalha'. Mais do que ressaltar os aspectos do medo, da culpa, do desconhecido e do sofrimento, que acompanham todas as religiões, a proposta se encaminhou pela luminosidade. A experiência religiosa traduzida na arte que enleva, ilumina, esclarece, conforta e alegra. A existência da sombra, da escuridão, é negativa, pois somente existe na ausência da luz. Da mesma forma o medo se traduz na ausência da coragem, o vazio na ausência da plenitude.

A partir da proposta expositiva, da seleção de artistas, iniciamos uma pesquisa sobre as manifestações religiosas que estão presentes em nossa cidade. A quantidade que mapeamos surpreendeu: Candomblé, Umbanda, Espiritismo, Catolicismo, Protestantes/evangélicos, Judaísmo, Islamismo, Hare Krishnas, Zen Budismo, religiões indígenas, Xamanismo, entre outras. Essa pesquisa não esgota o número de manifestações que convivem, muitas vezes sem saber, umas com as outras em Curitiba, mas expressa a diversidade religiosa e cultural local e brasileira. Pensando nas camadas de compreensão dessa exposição, as relações históricas entre suas produções e as relações de cada artista com sua religião a consulta aos religiosos se tornou uma etapa importante de pesquisa sobre as obras e os artistas.

Assim como a filosofia também poderíamos afirmar que a arte e a religião nascem do espanto, do sentimento de ser surpreendido. Surgem da constatação – muitas vezes banal – do milagre

LISTENING, READING AND EXCHANGING GIFTS

The *What Light Is This?* exhibition brings together in the same space artists from different times and different religious backgrounds who work with light and have the capacity to uplift the viewer. The curatorial process suggested to us raised questions and concerns that were not easy to address. In times of conflict and intolerance, dealing with the issue of art and religion is a risky business. To use an image from the Hindu Upanishads, it is as dangerous as 'walking on a razor blade'. However, rather than laying emphasis on the fear, guilt, suffering and the unknown that accompany all religions, this proposal was guided by light. The religious experience translated into art that enchants, enlightens, clarifies, comforts and brings joy. The existence of shadow and darkness is a negative, since it only exists in the absence of light. Likewise, fear can be seen as an absence of courage, the void as an absence of plenitude.

Guided by the exhibition proposal and the selection of artists, we began to investigate the various religions active in our city. The sheer quantity surprised us: Candomblé, Umbanda, Spiritism, Catholicism, Protestants/Evangelicals, Judaism, Islam, Hare Krishna, Zen Buddhism, indigenous religions, Shamanism, among others. This research provides a far from comprehensive list of the number of manifestations of religiosity that coexist, sometimes unknowingly, with one another in Curitiba, but it expresses the religious and cultural diversity that exists locally and throughout Brazil. Given the various layers of understanding of this exhibition and the historical relations between the works and the relation between each artist and his or her religion, consulting religious people was an important stage in the research into the artists and their works.

Like philosophy, art and religion can be seen to be born of awe, of a feeling of being taken aback. They arise from awareness of—the often banal—miracle of existence. This perception of the sublime overwhelms us, from time to time, transporting us into a sphere of understanding and

da existência. Esta percepção do sublime nos arrebatava, de vez em quando, transportando-nos a uma esfera de entendimento, de iluminação, distinta da qual estamos acostumados. Pela própria anestesia dos sentidos provocada pela luta pela subsistência e pela satisfação das necessidades e vontades, é somente quando somos iluminados – recebemos a luz, a graça, a benção, o entendimento – que somos capazes de partilhar da experiência artística genuína. O transe, o místico, a percepção da unidade podem se referir tanto à religião quanto a arte. O relevo desta luz, sua intensidade, se manifesta quando percebemos mais do que normalmente nos é permitido. Quando, por algum motivo, arranhamos a superfície do cosmos e somos capazes de recebermos uma intuição que nos transfere para mais além das limitações do tempo, do espaço e da matéria. A afirmação, o apelo para que haja 'mais luz' é também encontrado nos textos em sânscrito, de milênios atrás: *tamaso ma jyotir gamaya* – saia das trevas, vá para a luz! As obras e os artistas escolhidos fletam com esta proposi-

ção. Os deuses não são apenas formas teóricas do entendimento, mas são encontrados na densidade luminosa da própria matéria. A arte elucida e indica esta compreensão, ou melhor dizendo, esta sensação. Pois seja na arte ou na religião a experiência individual, subjetiva, vale mais do que centenas de teorias. A religião, como a arte, não são processos estritamente racionais.

Essa pesquisa nos levou à proposição de curadoria educativa: um processo de escuta, de leitura e trocas com grupos religiosos, um convite para visitar a exposição e estimular uma espécie de "troca de presentes". Iniciamos com um convite a representantes de manifestações religiosas, feito antes da inauguração, enquanto preparamos a exposição. As visitas acontecerão durante a exposição, onde, diante das obras, o conteúdo artístico e religioso pode ser pensado e sentido, quando também queremos provocar uma reação artística, uma contribuição espontânea para a exposição. O curador é, no sentido mais objetivo da palavra, aquele que cuida, que guarda, que defende, nosso

enlightenment distinct from that to which we are accustomed. Owing to the very anesthesia provoked by the struggle to survive and the satisfaction of desires and needs, it is only when we are enlightened—when we receive the light, grace, benediction, understanding—that we are capable of sharing the experience of true art. The state of trance, the mystical, the perception of unity may occur both in religion and art. The relief of this light, its intensity, manifests itself when we perceive more than we are usually allowed. When, for some reason, we scratch the surface of the cosmos and are able to receive an intuition that transports us beyond the limitations of time, space and matter.

This affirmation, this appeal for 'more light' is also found Sanskrit texts from thousands of years ago: *tamaso ma jyotir gamaya* – leave the darkness, move towards the light! The works and the artists chosen flirt with this proposition. The gods are not only theoretical forms of understanding, but can be found in the dense luminosity of matter itself. Art elucidates and

points to this understanding, or rather sensation. Since, whether in art or in religion, individual subjective experience is worth more than hundreds of theories. Religion and art alike are not strictly rational processes.

This research led us to propose an educational curatorial approach: a process of listening, reading and exchanging knowledge with religious groups, an invitation to visit the exhibition and encourage a kind of "exchange of gifts". We started out with invitations to representatives of religious groups, made before the opening night, while we were preparing the exhibition. The visits will take place during the exhibition, where, when viewing the works, the artistic and religious content can be thought about and sensed, with the added intention of provoking an artistic reaction, a spontaneous contribution to the show. The curator is, in the most objective sense of the word, someone who cares for something, keeps it, protects it, and our process of caring for the exhibition involves a program of visits and artistic events that fill the museum space, like a living brea-

processo de cuidar da exposição consiste em uma programação de visitas e manifestações artísticas que preencham o espaço do museu, como uma exposição viva, que cresce ao longo de todo o período da Bienal.

Esta 'troca de presentes' que pretendemos provocar segue neste sentido. Não é apenas um debate formal sobre o que cada religião sente ou manifesta através da arte, mas uma tentativa de se abrir ao desconhecido. Uma busca do reconhecimento da unidade na diversidade e de uma disposição interior capaz de receber a luz que se manifesta no outro. Talvez, neste esforço desapegado, haja uma saída que nos tire da zona escura do ódio e da intolerância, rumo à ampla vereda da luz, que contém em si todas as cores e entendimentos possíveis.

**ANA ROCHA E GOURA NATARAJ,
INVERNO, 2015**

thing exhibition that grows throughout the duration of the Biennial.

The 'exchange of gifts' that we aim to promote is in line with this. It is not just a formal debate about what each religion feels or expresses in art, but an attempt to open ourselves to the unknown. A quest for awareness of unity in diversity and an inner capacity to receive the light provided by another. This detached effort may suggest a way out of the dark zone of hatred and intolerance, onto the broad path of the light, which contains within it all possible colors and understandings.

**ANA ROCHA AND GOURA NATARAJ,
WINTER 2015**





DE BICICLETA NA BIENAL E NAS ARTES EM CURITIBA

THE BIENNIAL AND THE ARTS IN CURITIBA BY BIKE

"Bicicleta não é a postura calada e alienada, nem procura dar pontapés nos ferros de grades antigas e acadêmicas inconsequentes. Bicicleta não é o novo arrogante e nem sequer se propõe a ser novo, ou a agredir e lutar contra o velho. Ela justamente não quer discutir termos. E se ela tiver um espaço vai ser o lugar que lhe couber O que existe é gente fazendo coisas, sentindo, pensando, produzindo. Bicicleta não é um título sem importância, é um nome sem significado próprio, escorregadio, para que o espectador não se agarre a ele. Bicicleta é a procura do essencial para a sensibilização. A produção e a expressão."

(Bicicleta, 1982)

Vivemos o momento do (re)descobrimento das cidades. Pelos menos daquelas que seguiram o caminho determinado pelo capitalismo do pós-guerra e sua dependência do petróleo. Cidades que foram mutiladas para garantir a fluidez do automóvel. Políticas econômicas que se sustentaram na produção e venda deste que se tornou um dos principais causadores da degradação das cidades. O carro, ironia do destino, inviabilizou a cidade. Tornou as distâncias maiores e mais difíceis de serem

"Bicycle is not a sullen alienated posture, nor an attempt to kick down the old iron railings and inconsequential academies. Bicycle is not an arrogant upstart and does not even aim to be novel or to attack and fight against the old. It just doesn't want to discuss terms. And, if it has a space, it will be the place that suits it.... There are people doing things, feeling, thinking, and producing. Bicycle is not a title of no consequence, it is a name with no meaning of its own, so slippery that the viewer cannot get a hold on it. Bicycle seeks that which is essential for sensitization. Production and expression."

(Bicycle, 1982)

We are living in a time of the (re)discovery of cities. At least of those that have followed the path staked out by postwar capitalism and its dependence on oil—cities that have been mutilated to allow the free flow of motorcars. Economic policies that have sustained the production and sale of the product that has become one of the prime causes of the degradation of cities. The motorcar, by an irony of fate, has made the city impassable. It has increased distances and made them more difficult to travel on foot or by bike. It has transformed quiet streets into race circuits. People used to be afraid of snakes or big cats. Now we tell children, old people and grown adults to mind the road.

In the words of João do Rio:

"And, suddenly, it is the age of the automobile. The transforming monster has burst onto the scene, forcing its way through the rubble of the old city, and, as in fairy tales and nature, a stern teacher, giving everything a completely new appearance and new aspirations. When my eyes were opened to the hardships and also to the pleasures of life, the city, cramped and ill-paved, was bristling with rubble to prepare for the beast of legend, which had just been invented in France."

For it to take hold, the city had to be transfigured. And that transfiguration was achieved: streets were leveled, avenues appeared, the import taxes were reduced, and, swaggering and triumphant, the automobile arrived, bringing with it a swirling unruly flood of cars. We now definitely live in the age of the au-

vencidas a pé ou de bicicleta. Transformou ruas pacatas em autopistas. Antes, temia-se a onça ou a cobra. Hoje em dia aconselhamos a todos, crianças, velhos e adultos a terem cuidado com a rua.

Nas palavras do João do Rio:

"E, subitamente, é a era do Automóvel. O monstro transformador irrompeu, bufando, por entre os escombros da cidade velha, e como nas mágicas e na natureza, aspérrima educadora, tudo transformou com aparências novas e novas aspirações. Quando os meus olhos se abriram para as agruras e também para os prazeres da vida, a cidade, toda estreita e toda de mau piso, eriçava o pedregulho contra o animal de lenda, que acabava de ser inventado em França.

Para que ele se firmasse foi necessária a transfiguração da cidade. E a transfiguração se fez: ruas arrasaram-se, avenidas surgiram, os impostos aduaneiros caíram, e triunfal e desabrido o automóvel entrou, arrastando desvairadamente uma catadupa de automóveis. Agora, nós vivemos positivamente nos momentos do automóvel, em que o chofer é rei, é soberano, é tirano."

Esta (re)descoberta é estimulada por políticas públicas que contemplam as diretrizes da Lei de Mobilidade Urbana, que estipula uma correta hierarquia no planejamento urbano. Primeiro o ser humano, depois o motor. Antes o coletivo e somente depois, o individual. Ou seja, justamente o inverso do que tem sido praticado até então! A bicicleta é individual, mas prescinde do petrô-





tomobile, in which the chauffeur is king, sovereign and tyrant."

This (re)discovery has been encouraged by public policies that are guided by the Urban Mobility Act, which stipulates that the hierarchy of urban planning be ordered correctly. First the human being, then the motor car. The collective before the individual. In other words, precisely the opposite of what has been the practice hitherto! The bicycle is an individual mode of transport, but it does not require oil or combustion and may become a form mass transport, given the right conditions.

Fortunately, Brazilian cities are waking up from the motorized slumber of recent years (who doesn't like taking a nap in a moving car!!) and returning to a more equitable distribution of public space. We are in the midst of this challenge and we need to press forward with the struggle. The age of the automobile will be looked back on in the future as one of insensitivity, a deliberate neglect of the values and virtues that make life in

society something healthy.

The bicycle is no longer just a toy; cycling is no longer a sport or a mode of transport for those who cannot yet afford to buy a car. It is perhaps precisely because of this last detail—money—but not only for that, that artists have always had an intimate relationship with bicycles here in Curitiba. From the bicycles of Denise Roman, which were always present in his work, to the creation of the Bicycle Group in 1982, which had nothing to do with cycling strictly speaking, up to the urban incursions of a whole generation of artists born since then to reclaim the city— with feet on the ground or on pedals—cycling has become a vital component not only in the reconfiguration of a political discourse lacking an aesthetic, but also in an artistic discourse lacking effective political action. The bicycle provides a glimpse of how we might transform the world.

"Furthermore, completely at peace with myself, I cycle on without looking back. The world is

leo ou da combustão e pode vir a ser um veículo de massa, mediante desejável conjuntura. Felizmente as cidades brasileiras estão despertando da sonolência motorizada das últimas décadas (quem nunca gostou de tirar um cochilo num carro em movimento!) e retomando uma distribuição mais equitativa do espaço público. Estamos no meio deste embate e, portanto, é necessário prosseguir na luta. A era do automóvel será lembrada, no futuro, como uma insensatez, uma deliberada negligência dos valores e virtudes que tornam a vida em sociedade algo saudável.

A bicicleta deixou de ser apenas um brinquedo, plataforma de esporte ou meio de transporte de quem ainda não tem dinheiro para adquirir um carro. Talvez justamente por este último detalhe – da grana, mas não apenas por ele – que aqui em Curitiba a relação entre artistas e a bicicleta sempre foi bastante próxima. Desde as bicicletas da Denise Roman, sempre presentes no imaginário de sua obra, à formação do Grupo Bicicleta no ano de 1982, que não tinha nada a ver com bicicleta *ipsis literis*, até as incursões urbanas de toda uma geração de artistas que nasceu dali pra frente,

a retomada da cidade – pelos pés que caminham diretamente sobre o chão ou sobre os pedais – se torna um imperativo para re-significar tanto um discurso político carente de estética, quanto um discurso artístico carente de uma política efetiva. Na bicicleta vislumbramos uma maneira de transformar o mundo. *“E no mais, tudo na santa paz, siga pedalando sem nunca olhar pra trás. Se a cada passo dado o mundo sai do lugar, cada boa pedalada faz ele rodopiar”* (Real Coletivo)

Em 2005 o coletivo interluxartelivre decidiu movimentar a energia das *Critical Mass Rides* em Curitiba. Em novembro daquele ano teve início a Bicicletada de Curitiba. Como forma de intervenção urbana o movimento passou a congrega artistas, ciclistas e ativistas por uma cidade mais humana. Todo último sábado a trupe saía da Reitoria da UFPR para ‘confrontar os carros, espalhar o caos e a reflexão’. Em 2007 o interlux idealiza e realiza o ARTE BICI MOB – festival cívico cultural que torna o mês de setembro o Mês da Bicicleta. Em 2012 o Mês da Bicicleta vira lei estadual. Neste ano de 2015, o festival chega a sua nona edição.

displaced as I move forward, but every good bike ride sets it in motion again” (Real Collective)

In 2005 the interluxartelivre collective decided to harness the energy of the *Critical Mass Rides* in Curitiba. November of that year saw the first Curitiba Cycle Ride. In a form of urban intervention, the movement brought together artists, cyclists and those fighting for a more humane city. Every last Saturday of the month, the group set out from the UFPR Rectory to ‘confront the cars, spread chaos and reflection’. In 2007 interlux developed and staged the ARTE BICI MOB – civic cultural festival which turned the month of September into Cycling Month. In 2012 Cycling Month became State law. In 2015, the festival is in its ninth edition.

Also in 2007, interlux featured in the Curitiba Biennial, occupying one of the rooms of the Museum of Contemporary Art, staging performances on Marechal Deodoro/Marechal Floriano cross-roads and providing those attending with a network of shared bicycles. More artistic and experimental than functional, it is true, but,

once again the bicycle was turned into a work of art, with all the multiple possibilities for discourse and interpretation that that brings.

In 2009 interlux's *Railing upon Railing* also featured in the 5th Biennial. The work involved night-time bike rides on a Monday, when, to paraphrase Nietzsche, the streets are deserted and even the ghosts are afraid of the dark.

In 2011 the MOB011 exhibition brought together 22 cycling artists in the Museum of Photography. Some of the important fruits of this meeting were: the foundation of Ciclotguaçu (Alto Iguaçu Cyclists Association) and the birth of Cultural Cycling, a creative undertaking by Fernando Rosenbaum and Tissa Valverde which materialized, in a physical space, many of the concerns that had hitherto preoccupied them.

In 2013 Cultural Cycling loaned out bicycles for the 6th Biennial. Once again, there was an experimental sharing of bikes, encouraging people to use this mode of transport to visit the museums. In 2014, Curitiba hosted the 3rd World Cycling Forum and artists such as Mona Caron, from

Em 2007 também o interlux participa da Bienal de Curitiba, ocupando uma das salas do Museu de Arte Contemporânea, realizando performances no cruzamento da Mal. Deodoro com Mal. Floriano e colocando à disposição dos frequentadores uma rede de bicicletas compartilhadas. Mais artístico-experimental do que funcional, é verdade, mas ainda assim a bicicleta mais uma vez foi alçada a categoria de obra de arte, com toda multiplicidade de discursos e interpretações possíveis. Em 2009 o trabalho *Grade Sobre Grade*, do interlux, também integrou a V Bienal. O trabalho envolveu pedaladas noturnas numa segunda-feira à noite, quando, parafraseando Nietzsche, até os fantasmas tem medo do escuro e as ruas ficam desertas.

Em 2011 a exposição MOB011 juntou 22 artistas pedalantes no Museu da Fotografia. Alguns frutos bastante significativos saíram deste encontro: a fundação da Cicloguaçu (Associação de Ciclistas do Alto Iguaçu) e o nascimento da Bicicletaria Cultural, empreitada criativa da dupla Fernando Rosenbaum e Tissa Valverde que materializou, num espaço físico, muitos dos anseios e inquietações que nos acompanhavam até então.

Em 2013 a Bicicletaria Cultural foi um dos pontos de empréstimo para bicicletas na VI Bienal. Mais uma vez um compartilhamento experimental de bikes aconteceu, estimulando a ida aos museus por este modal.

Em 2014 Curitiba sediou o III Fórum Mundial da Bicicleta e artistas como a suíça Mona Caron e o carioca Jarbas Lopes estiveram por aqui e marcaram a cidade com seus trabalhos, um mural na Praça de Bolso do Ciclista e a Ciclovia Aérea no Centro Cívico.

A redescoberta das cidades tem a ver com tudo isso. Com a necessidade de 'sair da bolha', andar mais, pedalar mais e experimentar a cidade diretamente. Conhecer melhor as ruas, as árvores, as casas pitorescas, os cantos escondidos e as travessas esquecidas, desprezadas por quem se recusa a sair de dentro do automóvel, seja por medo ou por conveniência. Esta breve genealogia tem por objetivo reafirmar estes pressupostos e as referências que nos trouxeram até aqui. Que a cidade volte a nos encantar, que as forças de resistência criativa se multipliquem e que os processos artísticos se estabeleçam no vigor das panturrilhas!

GOURA NATARAJ
INVERNO 2015

Switzerland, and Jarbas Lopes, from Rio, attended to make their mark of the city with their Works a mural in Bolso do Ciclista Square and the Aerial Cycle Path in the Civic Center.

The rediscovery of cities has a lot to do with this. With the need to 'break out of the bubble', walk more, cycle more and experience the city directly. Become better acquainted with the streets, the trees, the picturesque houses, the hidden corners and forgotten back alleys, viewed with contempt by those who refuse to get out of their cars, be it out of fear or mere convenience. The aim of this brief genealogy is to re-affirm the assumptions and reference points that have brought us where we are today. May the city enchant us again, may the forces of creative resistance multiply and art establish itself with all its might!

GOURA NATARAJ
WINTER 2015



CESAR FERREIRA, BICICLETA - 2015 - 265cm x 425cm x 70cm

EDUCATIVO

EDUCATIONAL

ARTE - A LUZ DO MUNDO (COM OLHAR ATRAVÉS DA EDUCAÇÃO)

"O universo da arte caracteriza um tipo particular de conhecimento que o ser humano produz a partir das perguntas fundamentais que desde sempre se fez com relação ao seu lugar no mundo".

⁽¹⁾ Mas, que tipo de conhecimento caracteriza a arte? Que contribuição traz para a educação do ser humano?"

A arte propicia o desenvolvimento da sensibilidade, da percepção, da reflexão e da imaginação. Não só enaltece a vida de cada indivíduo mas possibilita a existência social autêntica. "A arte não representa ou reflete a realidade, ela é realidade percebida de um outro ponto de vista".⁽²⁾

Cada obra de arte é, ao mesmo tempo, um produto cultural de uma determinada época e uma criação singular da imaginação humana. Por isso é importante que as pessoas tenham acesso a experiências diante dessas obras.

As obras iluminam o espectador e são iluminadas por ele.

Diante das obras de arte, não se faz necessário explicações e orientações descritivas. Basta apenas apreciar. A palavra vem depois. O olhar que vê, que explora, que se emociona, que reflete, torna o ser humano mais próximo do conhecimento, mais aberto ao diferente, mais aceitador do outro.

ART - WORLD LIGHT (FROM AN EDUCATIONAL POINT OF VIEW)

"The art world is characterized by a particular kind of knowledge that human beings produce to address fundamental questions they have always asked about their place in the world".⁽¹⁾ But what kind of knowledge characterizes art? How does it contribute to human education?"

Art helps to develop sensibility, perception, reflection and the imagination. It does not exalt the life of each individual but makes authentic social existence possible. "Art does not represent or reflect reality; it is reality seen from another point of view".⁽²⁾

Each work of art is, at once the cultural product of a specific age and a unique creation of the human imagination. It is thus important that people have access to the experience of these works.

Artworks enlighten the viewers and are enlightened by them.

Before with a work of art, there is no need for explanations or descriptive orientation. It is enough to appreciate it. Words come later. The eye that sees, explores, and is moved to reflection, brings human beings closer to knowledge, makes them more open to difference and accepting of others.

"When we talk too much, we run the risk of destroying the inner vision and reducing it to objective chatter. We have to preserve the capacity for imagination".⁽³⁾

It could be said that art is the world light, through which human beings find a meaning to life, enabling them to live with the feelings and sensations it can provide.

The first consideration to be made when we reflect on light is the source of the energy from which it originates.

"Quando falamos demais corremos o risco de destruir a visão interior e reduzi-la a tagarelice objetiva. Nós temos que preservar a capacidade de admiração".⁽³⁾

Poderia se dizer que a arte é a luz do mundo, por meio da qual o homem encontra um sentido à vida, se permitindo vivenciar as sensações e emoções que ela pode proporcionar.

A primeira consideração a fazer quando refletimos sobre luz é a fonte de energia da qual ela se origina.

*"E Deus disse: — Faça-se a luz!
E a luz se fez.
E Deus viu a luz, que era boa;
e Deus separou a luz das trevas.
E Deus chamou a luz de dia e
as trevas de noite.
E a tarde e a manhã foram do 1º dia."
Gênesis*

Assim feito, quando o homem apareceu se deslumbrou. E continua sempre se deslumbrando. Chegou ao refinamento das maravilhas tecnológicas, mas sempre se emocionando a partir da luz. "Formas, volumes, beleza, dramaticidade, tudo depende da luz."⁽⁵⁾ É ela que dá vida às coisas inanimadas, nos transmitindo emoção.

Desde o início da humanidade, a luz foi importante como fonte de vida. Nos tempos hodiernos a luz artificial une-se à natural para tornar mais fácil e produtiva a permanência do homem na Terra. Segundo Fayga Ostrower, "a presença da luz é significativa para o conteúdo expressivo das obras de um artista e para sua própria personalidade."⁽⁴⁾

*"And God said, Let there be light:
and there was light.
And God saw the light, that it was good:
and God divided the light from the darkness.
And God called the light Day,
and the darkness he called Night.
And the evening and the morning were the first day."
Genesis*

Thus, when human beings appeared, they were dazzled. And continue to be dazzled to this day. Refined technical marvels have been created, but we are always moved by light. "Shapes, volume, beauty, drama, everything depends on light."⁽⁶⁾ It gives life to inanimate things, bringing us emotion. From the early days of humanity, light has been important as a source of life. Nowadays, artificial light has joined natural light to make our time on Earth easier and more productive.

According to Fayga Ostrower, "the presence of light is significant for the expressive content of an artist's works and for his or her own personality."⁽⁴⁾

Light is a notable presence in the works of all artists, even if it is not represented in the form of the sun, the moon, a candle or a lamp, but rather through color, since color is reflected light.

Until the 20th century, light always appeared as a kind of catalyst of art, never its principal element. After this the way was opened for a succession of works made almost exclusively with or by light. Light is one of the materials present in contemporary art. It has become both the subject and the object of creation.

É notável a presença da luz nas obras de todos os artistas, mesmo não sendo representada na forma de sol, lua, lâmpada, vela, mas sim, através da cor, porque a cor é a luz refletida.

Até o século XX, a luz apareceu sempre como uma espécie de instrumento catalisador de obra de arte, nunca seu elemento principal. Depois disto o caminho se abre para uma sucessão de obras feitas quase que exclusivamente com ou pela luz. A luz é um dos materiais presentes na arte contemporânea, isto é, passa a ser ao mesmo tempo sujeito e objeto da criação.

A luz é um meio de ativar diretamente a percepção e ao usar elemento tão rotineiro, as obras permitem a aproximação de um público que não possui familiaridade com a arte, além dos outros sentidos que entram em função na apreciação das obras.

Hoje, estão evidentes as mudanças oferecidas à nossa visão com novas tecnologias e redescoberta de outras possibilidades de visualidade, incluindo o movimento múltiplo do olhar.

A sociedade contemporânea, com isso, traz inúmeras oportunidades no campo das imagens, que às vezes, por mais estranhas que possam parecer, ainda exploram muito dos mesmos temas e ideias que as pinturas sempre abordaram. "Não se pode mais separar completamente os produtos da ciência dos da arte uma vez que eles interagem e se complementam." ⁽⁶⁾

Como mediadores devemos possibilitar experiências com a beleza que nos dá simultaneamente, um sentimento de alegria e um sentimento de paz, tendo o cuidado de não abusar da linguagem discursiva. "É por isso que, quando nos encontramos perante uma imagem da beleza instintivamente permanecemos silenciosos." ⁽⁷⁾

Bibliografia

(1, 2) Parâmetros Curriculares Nacionais. MEC.1997

(3, 7) Minha busca da beleza. Rollo May. Editora Vozes

(4) Universos da Arte. Fayga Ostrower, Editora Campus

(5) Making off - Revelações sobre o dia-a-dia da fotografia. Newton Cesar & Marco Piovan, Editora Futura

(6) Revista Digital Art&

Light is a means of directly activating perception and, by using such an everyday element, such works can reach out to an audience that is not familiar with art, along with the other senses that are brought to bear when appreciating works of art.

Nowadays, there are obvious visual novelties brought about by new technologies and the rediscovery of other visual possibilities, including the multiple movement of the eye.

Contemporary society thus provides numerous opportunities in the field of images, which, sometimes, as strange as they may appear, still explore many of the same themes and ideas that paintings have always addressed. "It is no longer possible to fully separate the products of art and science, since they interact and complement one another." ⁽⁶⁾

As mediators, we must make it possible to experience the beauty that gives us, simultaneously, feelings of joy and peace, taking care not to abuse discursive language. "This is why, when we find ourselves before an image of beauty, we instinctively remain silent." ⁽⁷⁾

Bibliography

(1, 2) Parâmetros Curriculares Nacionais. MEC.1997

(3, 7) Minha busca da beleza. Rollo May. Editora Vozes

(4) Universos da Arte. Fayga Ostrower, Editora Campus

(5) Making off - Revelações sobre o dia-a-dia da fotografia. Newton Cesar & Marco Piovan, Editora Futura

(6) Revista Digital Art&

APRESENTANDO O EDUCATIVO

O Educativo da Bienal de Curitiba é voltado para a interlocução entre a proposta curatorial "Luz do Mundo" e a visitação do público, promovendo ações educativas como conversas, oficinas e visitas mediadas. A Bienal acontece em diversos espaços de arte e cultura importantes para a cidade de Curitiba, e com as visitas guiadas, propõe-se a abrir espaço para o espectador se manifestar diante do que vê e sente. A equipe é formada por estudantes e profissionais de diversas áreas relacionadas à arte, cultura e comunicação, buscando o heterogêneo, a diversidade no pensar. Essa equipe participa de um treinamento intenso de um mês (aberto ao público) que trata das questões relativas ao escopo curatorial (história e crítica da arte e filosofia) e também todos os outros temas pertinentes ao atendimento e ao papel do mediador em si (arte-educação, pedagogia, psicologia, criação de atividades).

Uma Bienal de arte possui um Educativo com características muito próprias, que envolvem uma dedicação maior a uma grande proposição. Os encontros entre os mediadores e Plantões Educativos vão acontecer ao longo do tempo em que a mostra esteja nos espaços, modificando-se conforme as necessidades que cada espaço/grupo identifica. Essa entrega por parte da equipe ao momento do acontecimento da Bienal é muito importante. É esse sentimento coletivo que deve contagiar os visitantes, trazendo um sentido norteador às múltiplas direções que cada artista coloca em seu trabalho. Há um grande contato com curadores e artistas, sendo muitos deles estrangeiros e vindos de uma cultura muito diferente, que se integram pela experiência da arte, possibilitando muitos desdobramentos.

A proposta do educativo é atuar horizontalmente, colocando em evidência as questões dos visitantes que tem ideias, conceitos, vontades e atenções muito específicas. Uma das ações mais importantes é a de ouvir, pensar e desenvolver propostas reflexivas levando em conta opiniões e considerações de visitantes, estudantes, mediadores, artistas, curadores, professores e de toda a comunidade envolvida na proposta de trazer, de outubro a dezembro de 2015, a luz da arte para a cidade de Curitiba.

SHANA LIMA

PRESENTING THE EDUCATIONAL

The Curitiba Biennial Education Department aims to mediating between the curators of "World Light" and the visiting public, providing educational activities such as conversations, workshops and guided tours. The Biennial takes place in various important arts and cultural centers in the city of Curitiba and the guided tours aim to open up space for the viewer to comment on what they see or feel. The team is made up of students and professionals from various fields related to art, culture and communications and strives to think in a diverse, heterogeneous manner. The team attends a month long intensive training course (open to the public) dealing with subjects relevant to curation (history, art criticism and philosophy) and others related to mediation and attending the general public (art education, teaching, psychology, activity production).

An art Biennial has an education department with very specific characteristics that involve greater dedication to a large-scale undertaking. Meetings between the mediators and the education teams will take place during the period in which the show is on display, adapting to the needs that each space/group identifies. This openness of the team to the ongoing progress of the Biennial is very important. It is this collective feeling that should prove infectious to visitors, guiding them in the various directions the artists aim to take them with their work. There is a lot of contact between curators and artists, many of whom are foreigners and come from a different culture, but united by the experience of art. This creates a wide range of possibilities.

The aim of the education department is to operate in a democratic fashion, raising the questions of visitors who have very specific ideas, desires and points of view. One of its most important functions is to listen, reflect and develop proposals that take into account the opinions and considerations of visitors, students, mediators, artists, curators, professor and the whole community involved in bringing the light of art to the city of Curitiba between October and December 2015.

SHANA LIMA





MINISTÉRIO DA CULTURA E UEG ARAUCÁRIA APRESENTAM



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura



CURITIBA BIENNIAL | 2015 | WORLD LIGHT | CONTEMPORARY ART



BIENAL DE CURITIBA

LUZ DO MUNDO | 2015





BIENAL DE CURITIBA
LUZ DO MUNDO | 2015

CIRCUITOS
CIRCUITS

CIRCUITO DE MUSEUS

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF PARANÁ

CURADORIA: ADRIANA ALMADA, FERNANDO BINI E LENORA PEDROSO



LUZ VERSUS LUZ (ALL LIGHTS ARE FIRE)

*luz versus luz
de ilusão em ilusão até a desilusão
é um passo sem solução
um abraço
um abismo...*
Paulo Leminski¹

Basta um vaga-lume para dissipar a escuridão. Demasiada luz produz cegueira. Os olhos jovens agradecem a penumbra e, nas últimas horas de vida, a luz nunca é suficiente ("Luz, mais luz!", pedia Goethe antes de morrer).

Paulo Leminski escreve e vai além da palavra. A palavra é um gesto prático, uma cápsula de emergência através da qual o poeta transmite fragmentos de si mesmo que serão dissolvidos e assimilados por cada organismo que os receber. Sua palavra, como a luz, se derrama sobre os corpos e os revela, sobre as mentes, e as desperta ("Waterrestrela, am I a dayer? / Just a waker writer"). Sim, Leminski, como seu *Papajoyceatwork*, é um "writer mehrlichtsearching"².

Quando diz "de ilusão em ilusão até a desilusão", descreve um trajeto, uma travessia, um itinerário percorrido. A luz, como a palavra, viaja através de nós e em sua passagem nos ilumina, nos torna radiantes – às vezes de luz negra –, nos contorna e nos limita. A vida é um combate perpê-

¹ LEMINSKI, Paulo, "Luz versus luz" em *La vie en close*, v. *Toda poesia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, p. 295. Se é o nº total de páginas do livro é: 2014. p. (em minúscula mesmo) 295; se foi utilizada a p. 295, o ano sempre vem por último: São Paulo, v. *Toda Poesia*, p. 295, 2014.

² Ibid., "Papajoyceatwork" em *Cuentos Semióticos*, op. cit., p. 157.

LIGHT VERSUS LIGHT (ALL LIGHTS ARE FIRE)

*light versus light
from illusion in illusion to disillusion
is a step without solution
an embrace
an abyss...*
Paulo Leminski¹

A firefly is enough to dispel the darkness. Too much light is blinding. Young eyes like the twilight, but, in the final hours of life, there is never light enough ("Light, more light!" Goethe asked on his deathbed).

Paulo Leminski writes and goes beyond words. The word is a practical gesture, an emergency capsule through which the poet transmits fragments of himself that will be dissolved and assimilated by each organism that receives them. His word, like the light, spills out over bodies and reveals them, over minds and awakens them ("Waterrestrela, am I a dayer? / Just a waker writer"). Yes, Leminski, with his *Papajoyceatwork*, is a "writer mehrlichtsearching"².

¹ LEMINSKI, Paulo, "Luz versus luz" in *La vie en close*, v. *Toda poesia*, Companhia das Letras, São Paulo, 2014, p. 295. If the total number of pages in the book is: 2014. p. (in lower case) 295; if p. 295 is used, the year always goes last: São Paulo, v. *Toda Poesia*, p. 295, 2014.

² Ibid., "Papajoyceatwork" in *Cuentos Semióticos*, op. cit., p. 157.

luz e a luz está sempre no campo de batalha: "luz versus luz". Estas três palavras, juntas, são o título de um poema de Leminski escolhido para denominar esta exposição que aborda a luz como imagem, conceito e experiência. A continuação, breves comentários sobre as obras que a integram.

MEMÓRIA

Guíta Soifer exhibe dois objetos domésticos arrebatados de um passado histórico e, ao mesmo tempo, familiar: os cobertores de algodão que sua mãe, de origem judia, conseguiu salvar dos duros tempos de perseguição nazista. A artista soube enriquecê-los com uma intervenção pictórica que enfatiza os sinais de um momento traumático.

Carne, fumaça e água são as três instâncias pelas que passou o papel nas obras de **Daniel Mallorquín**. Tanto o material como os elementos deixam uma marca translúcida, uma luz onde habita a memória.

Por meio de um procedimento de fusão tér-

mica, **André Azevedo** funde e recorta leves capas têxteis/de tecelagem, semitransparentes, pintadas e costuradas, gerando corpos flexíveis, escultóricos quase, que, ao se integrar, dão origem ao terceiro corpo, diferente, com perfurações e partes queimadas. Sem dúvidas, *all lights are fire*.

ESTRANHEZA

Carina Weidle expõe *Casa negra*, resultado de sua experimentação com o material e os elementos. Fraturada, hermética, esta peça de cerâmica, tratada com uma espessa camada de esmalte vulcânico, permite intuir o lar perdido ou uma passagem transida/dominada pela de estranheza. Na imagem fotográfica de **Constance Pinheiro**, uma nuvem cinza, do tamanho de uma grande nave, avança ameaçadora. Assim, uma cena cotidiana de praia se torna carregada de escuros presságios. Entretanto, o vídeo de **Alejandra Mastro** aborda as celebrações familiares forçadas, as luzes fátuas da convivência obrigada, o ritual de iluminar em

When he says, "from illusion in illusion to disillusion", he describes a trajectory, a passage, an itinerary. Light, like the word, travels through us and, in its passage, enlightens us, makes us radiant—sometimes with black light—frames and limits us. Life is a constant struggle and light is always on the battlefield: "light versus light". These three words, taken together, form the title of a poem by Leminski chosen to describe this exhibition that addresses light as image, concept and experience.

Here are some brief remarks on the works included.

MEMORY

Guíta Soifer exhibits two household objects drenched in history and, at the same time, familiar: the cotton blankets that her Jewish mother managed to save during the hardship of Nazi persecution. The artist has been able to enrich them with a pictorial intervention that stresses the marks of a traumatic time.

Flesh, smoke and water are the three stages

through which the paper has passed in the works of **Daniel Mallorquín**. Both the material and its components leave a translucent mark, a light where memory resides.

By fusing them together with heat, **André Azevedo** creates thin, semitransparent, painted and stitched, layers of fabric to produce flexible, almost sculptural, bodies, which, when they combine, produce a third different body, full of holes and burns. Without doubt, *all lights are fire*.

STRANGENESS

Carina Weidle exhibits *Black House*, the result of her experimentation with the material and the components. Fractured, hermetic, this piece of ceramic, treated with a thick layer of volcanic enamel, gives us a sense of a lost home or a journey fraught with strangeness. In **Constance Pinheiro's** photographic image, a gray cloud, the size of a large ship, advances menacingly. An everyday beachscape is thus loaded with dark foreboding. **Alejandra Mas-**

vão, periódica e fugazmente, áreas íntimas devoradas pela sombra.

TESTEMUNHOS/DEPOIMENTOS

Carbono 14, de **Marcelo Moscheta**, é um réquiem. A luz retirou-se e do que está vivo só ficam traços que desfazem os desenhos na frágil escuridão do papel-carbono. Essas linhas, reiteradas, obsessivas, são os fantasmas de um bosque que já não existe, registros apenas perceptíveis de um universo a ponto de desaparecer, recurso poético para assumir o inexorável.

Com extrema delicadeza, **Manuel Chavajay** dissolve na luz a memória do conflito armado que enlutou seu povo desde 1960 até 1996. Originário de San Pedro de la Laguna – comunidade maia localizada sobre o Lago Atitlán, com a maioria da população *Tzutujil* –, o artista processa emocionalmente em um vídeo parte da história recente da Guatemala para refletir, assim, sobre a violência, a traição, o medo e a esperança.

tro's video, meanwhile, addresses forced family gatherings, flashes in the pan of obligatory conviviality, the ritual of, on fleeting yet regular occasions, vainly shedding light on an intimacy consumed by shadow.

TESTIMONIALS

Marcelo Moscheta's *Carbon 14* is a requiem. The light is removed and all that is left of life are traces undoing the drawings in the fragile darkness of carbon paper. These repeated, obsessive lines are the ghosts of a wood that no longer exists, the barely perceptible imprints of a world about to disappear, a poetic device for accepting the inevitable.

With extreme delicacy, **Manuel Chavajay** dissolves in light the memory of the armed conflict that engulfed his people between 1960 and 1996. Hailing from San Pedro de la Laguna—a Maya community on the shores of Lake Atitlán, with a mostly *Tzutujil* population—the artist emotionally processes by way of a video some of the recent history of Guatemala, as

Francis Naranjo deriva em operação artística um fato acontecido em Rabat, em 2011, quando na rua pediu a um calígrafo que escrevesse, traduzido ao árabe, *Mi vida es la luz* (*Minha vida é a luz*). A obra põe em diálogo o manuscrito, guardado em uma caixa de luz violeta, com uma imagem do momento. O significado da frase, literal, é experiência pura. Paralelamente, na pintura de **Carlos Huffmann**, o caos irrompe abruptamente através de imagens que transitam a ficção sem desdenhar uma raiz documental/documental.

ILUMINAÇÕES

Utilizando o *Instagram*, Eduardo Aguiar captura e retém centelhas e resplendores de Curitiba depois de uma grande chuva, enquanto **Claudio Álvarez** fabrica ilusões óticas valendo-se de artefatos mecânicos para criar paisagens em movimento.

Joaquín Sánchez desestabiliza o trajeto da luz solar em um vídeo-foto-performance realizado

a way of reflecting on violence, betrayal, fear and hope.

Francis Naranjo derives his piece from an event that occurred in Rabat, in 2011, when he asked a calligrapher in the street to translate the Spanish words *Mi vida es la luz* (*My life is the light*) into Arabic and write them down. The work juxtaposes the manuscript, kept in a box of violet light, with an image of the moment. The literal meaning of the phrase is pure experience. Meanwhile, in **Carlos Huffmann's** painting, chaos abruptly breaks out of fictional images that, nevertheless, remain faithful to a documentary origin.

ILLUMINATIONS

Using *Instagram*, Eduardo Aguiar captures and stores shining glittering images of Curitiba after a great rainstorm, while **Claudio Álvarez** crafts optical illusions of moving landscapes out of mechanical artifacts.

Joaquín Sánchez disturbs the passage of sunlight in a video-photo-performance piece pro-

no planalto boliviano, muito próximo ao Lago Titicaca. Centenas de bolas de futebol, velhas, estragadas, recolhidas na cidade ou em desagüederos públicos de La Paz, passaram por intervenções artesanais, com pequenos espelhos que brilham intensamente, evocando antigas práticas cerimoniais do lugar.

Em sua série fotográfica *Barroco*, **Rogério Ghomes** apela à ilusão, esse doce atordoamento dos sentidos, nas multiplicadas imagens de luzes que refletem luzes, enquanto as criaturas de **Vilma Slomp** – animais de sangue frio e quente que compõem um *Bestiario* (*Bestiário*) de fábula – aparecem surpresas por uma luz que paralisa.

De cortes incisivos e formas delicadas, a escultura em papel de **Liliana Zapata** cruza o espaço com elegância e lhe concede a virtude do frágil. Feita de substância suave, parece conectar níveis de luz e se desdobra como um objeto de meditação.

A obra de **Alfi Vivern**, em pedra basáltica, re-

mete à luz como aspiração filosófica, experiência de elevação, sucinta, austera, quase como exercício de disciplina espiritual.

UTOPIAS E CONJUIROS

Em sua pintura, **Gonçalo Ivo** celebra a luz através da cor: a explosão vital da primavera em uma de suas obras e, na outra, o percurso luminoso das estrelas.

Nos desenhos e colagens de **Jorge González Lohse**, luz e escuridão enfrentam-se conceitualmente na tensão da forma, nos usos e costumes sociais, na secreta aspiração utópica.

Em um gibi/*cartum* de ação, drama, romance, ciência-ficção e demais gêneros entremesclados, que se desenvolve em 218 desenhos que compõem uma dilatada imagem, **Ramón Esono Ebalé** introduz a ideia de “lâmpadas habitadas”, esferas de luz que entram em contato seguindo o roteiro de uma história sem-fim.

duced on a Bolivian plateau near Lake Titicaca. Hundreds of old worn-out footballs, collected in the city or in public drains in La Paz, are handcrafted with small very shiny mirrors, evoking the ancient ceremonial practices of the locality.

In his *Baroque* series of photographs, **Rogério Ghomes** appeals to illusion, that sweet dizzying of the senses, with multiple images of lights reflecting lights, while the creatures of **Vilma Slomp**—cold- and warm-blooded animals that make up a fabulous *Bestiary*—appear surprised by a paralyzing light.

Using firm delicate cuts, **Liliana Zapata's** paper sculptures elegantly criss-cross the space and confer a certain fragility upon it. Made of such a delicate material, the piece appears to connect different levels of light and produce a kind of object of meditation.

Alfi Vivern's basalt piece refers to light in a philosophical manner, as a succinct, austere experience of elevation, a kind of exercise in spiritual discipline.

UTOPIAS AND INCANTATIONS

Gonçalo Ivo's painting celebrates light through color: the vibrant outburst of spring in one of his works; in another, the light of the stars.

In **Jorge González Lohse's** drawings and collages, the concepts of light and darkness tensely confront one another, in social customs and practices, in secret utopian aspirations.

In a comic strip that mixes action, drama, romance, science fiction and other genres, bringing 218 drawings together into one sprawling image, **Ramón Esono Ebalé** introduces the idea of “Inhabited lamps”, spheres of light that come into contact with one another in a story without end.

Halfway between sculpture and installation, the objects of **José Antonio de Lima**—crafted in various materials, including textiles, natural fibers and metals—can be seen as a magical playful tools for creating splendor and spreading the light.

Not too far is the title of the video that **Matilde Marín** filmed in Cabo Vírgenes from the window

A meio caminho entre a escultura e a instalação, os objetos de **José Antonio de Lima** –realizados em materiais diversos tais como têxteis/tecagens/tecidos, fibras naturais, metais – podem ser imaginados como um instrumental mágico, lúdico, para provocar esplendores e expandir a luz. *No demasiado lejos (Não demasiado longe)* é o título do vídeo que **Matilde Marín** filmou em Cabo Vírgenes, desde o olho/óculo de um farol situado no extremo mais austral do Hemisfério Sul, ali onde se batem, agitam e misturam as águas dos oceanos Atlântico e Pacífico. A câmara instalada por Marín segue por dentro o movimento do farol. O espaço enlouquece, gira sobre si mesmo e deixa ver, finalmente, um céu em calma.

Luz versus luz, ou as forças que se desafiam e se mensuram/avaliam na condição humana.

ADRIANA ALMADA

of a lighthouse situated at the southernmost point of the Southern Hemisphere, where the waters of the Atlantic and Pacific oceans meet, crash into one another, and mix. The camera installed by Marín follows the movement of the lighthouse from the inside. The space spins maddeningly on itself, finally revealing a calm sky.

Light versus light, or the forces that contend with one another and are the measure of the human condition.

ADRIANA ALMADA

luz versus luz
de ilusão em ilusão
até a desilusão
é um passo sem solução
um abraço
um abismo
um
solução
adeus a tudo o que é bom
quem parece são não é
e os que não parecem são

PAULO LEMINSKI, 1998 POESIA, LIMPAREIA DAS LETRAS, SÃO PAULO, 2016, P. 198

PAPAJOYCEATWORK

(Noite. Joyce começa a escrever)
Madmanam eye! Light gone out!
(Cai no papel)
(Falls over the sheet)
Mustmakesomething! Reverythming!
(Morde os lábios e gargalha)
(Bites his lips and laughs out loud)
A poorirish is a writer mehrlichtsearching, Yesternighteternidades!
(Troveja. Relâmpagos iluminam o quarto. Joyce prossegue)
(It thunders. Lightnings brighten up the room. Joyce goes on)
Thomasmorrows? Horrriver!
Nice and sweet – the speech of England, damnyou! Dont?
Must destroy it, just like a destroyer would do it yourself!
[Como um verme. Yes, I no.
Done to Ireland! What have they done? It will do.
Beforeblacksblanco, we are even, this very evening! Think is so.
My vengeance will be as big as say a country as big as say Brazil.
Someday my prince will come. Our prince: Seabastião!
Arrise, Lewisrockandcarrol!
Waterrestrela, am I a dayer?
Just a wakewriter.

PAULO LEMINSKI, TODA POESIA, COMPANHIA DAS LETRAS, SÃO PAULO, 2017, P. 93



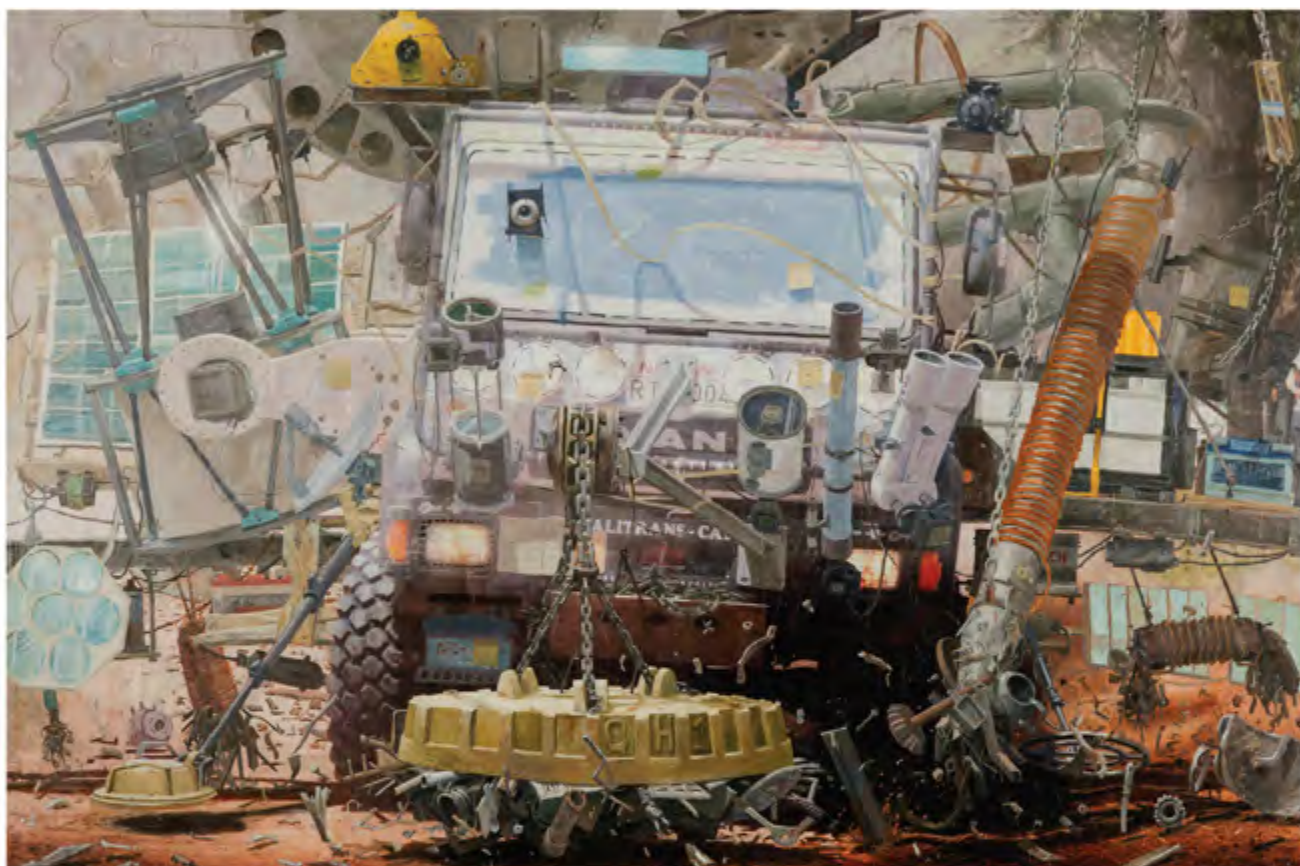
RITUALES VANOS, 2014. VÍDEO HD, COR, SOM, 1: 51 MIN. EDICIÓN: ARAPY YEGROS.



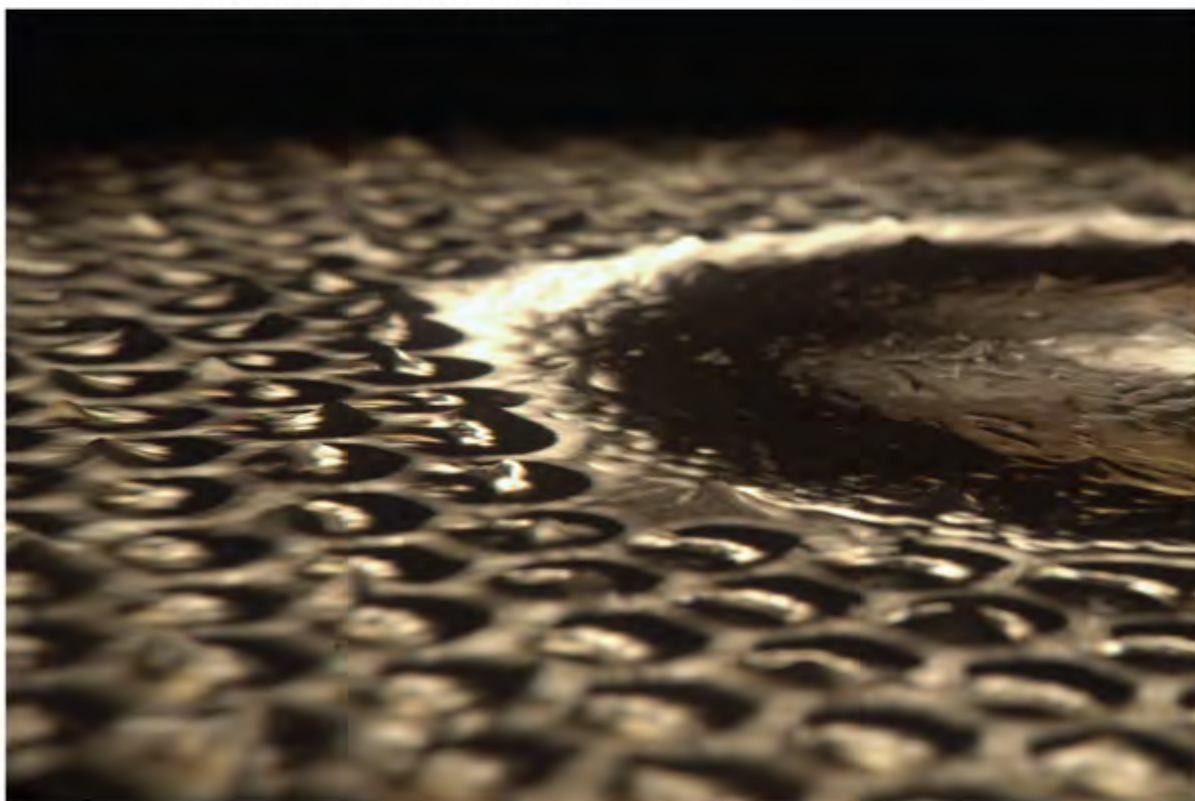
VISTAS AO DORMIR, 2014. COLAGEM DE TECIDOS POR FUSÃO TÉRMICA. ACRÍLICA, ÓLEO E VITRAL SOBRE TECIDO VOAL. 180 CM X 130 CM.



CASA NEGRA, 2013. CERÂMICA ESMALTADA. 88 X 52 X 8 CM.



SEM TÍTULO, 2011. ÓLEO E IMPREÇÃO INKJET SOBRE TELA. 200 X 300 CM. CORTESIA SIM GALERIA, CURITIBA.



MERCÚRIO, 2009. INSTALAÇÃO. AÇO CARBONO,
MOTOR ELÉTRICO, REFLETOR. 275 X 70 X 70CM.





GRANDE NAVE, 2014. FOTOGRAFIA. 80 X 200CM.



GRANDE NAVE, 2014. FOTOGRAFIA. 80 X 100CM.

CURITIBA, BRASIL, 1982. VIVE E TRABALHA EM CURITIBA, BRASIL

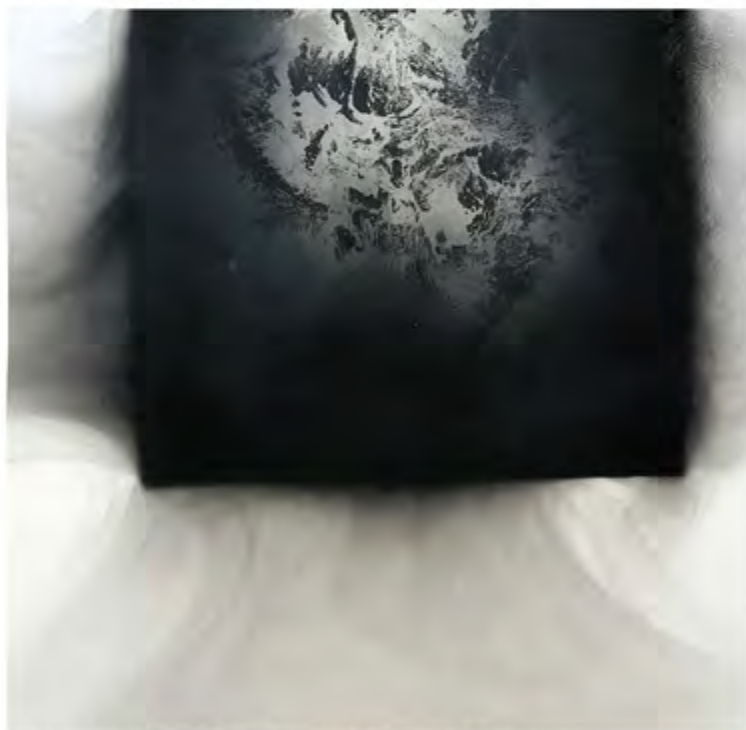
CONSTANCE PINHEIRO



SEM TÍTULO, 2010. PAPEL E FUMO. 42 X 62 CM.



SEM TÍTULO, 2010. PAPEL E FUMO. 42 X 62 CM.



SIN TÍTULO, 2011. PAPEL, FUMO E IMPRESSÃO DIRETA. 35 X 33 CM.



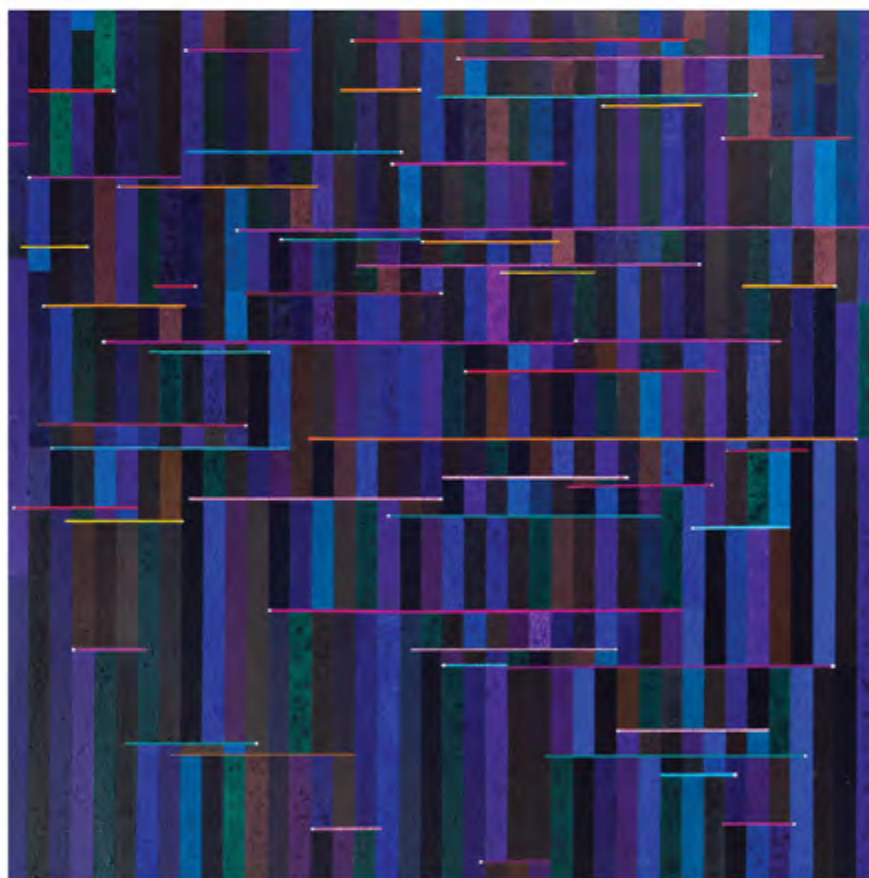
DEPOIS DA CHUVA. FOTOS FEITAS COM SMARTPHONE IPHONE 5s, 2015, 20X20CM.
CHUVA. FOTOS FEITAS COM SMARTPHONE IPHONE 5s, 2015, 20X20CM.



ROSICLER, 2012 (DA SÉRIE "LA COLECCIONISTA DE LUCES").
FOTOGRAFIA EM CAIXA DE LUZ. 100 X 100 CM.



FLORAÇÃO DA PRIMAVERA, 2014. ÓLEO SOBRE TELA. 200 X 200 CM. FOTOGRAFIA: JAIME ACIOLI.



LES ÉTOILES FILANTES, 2014. ÓLEO SOBRE TELA. 200 X 200 CM. FOTOGRAFIA: JAIME ACIOLI.



SIETE NOTAS, 2011. VÍDEO INSTALAÇÃO. 300 BOLAS, ESPELHOS. FOTO: VASSIL ANASTASOV.



NEOROUSSEAU, 2003-2015. TÉCNICA MISTA SOBRE PAPEL. 56 X 37,5 CM.



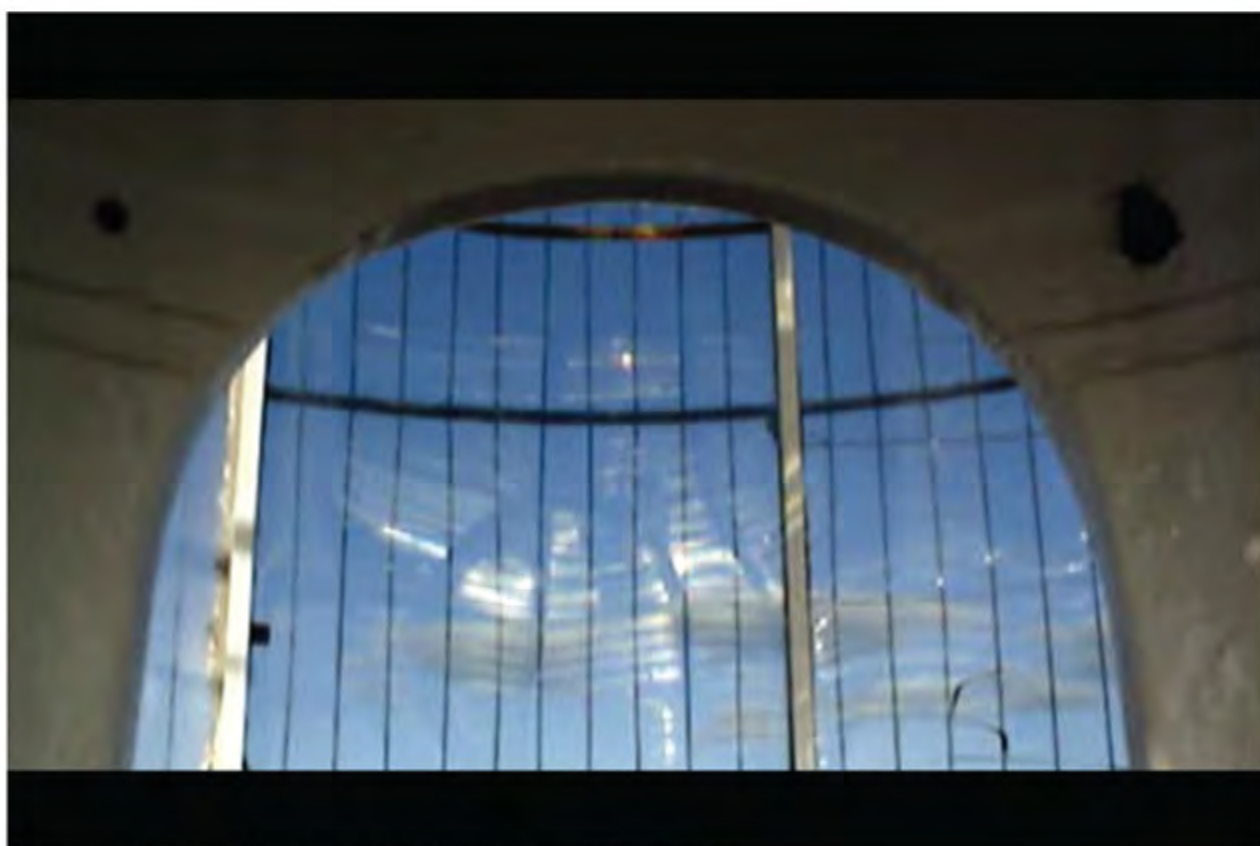
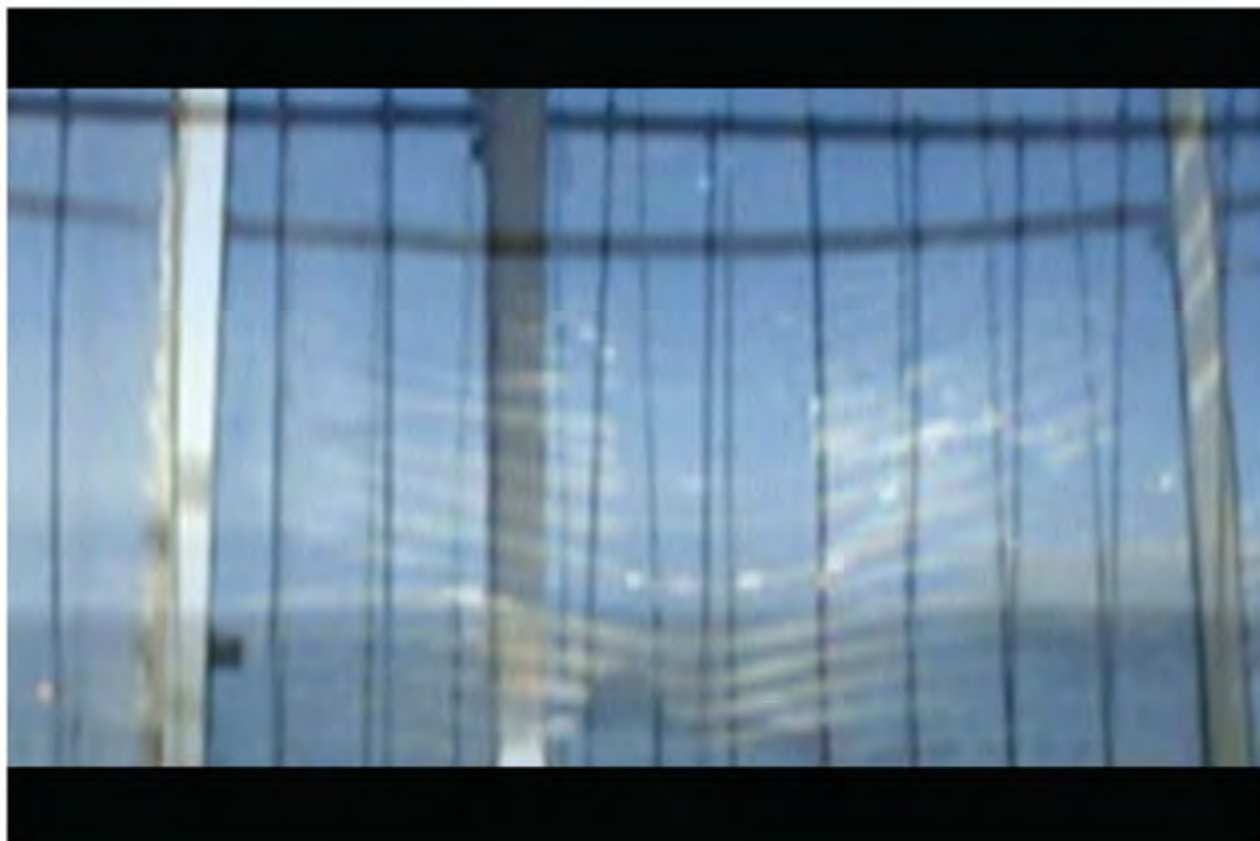
METAMORFOSIS SILENCIOSAS, 2015. ESCULTURA EM PAPEL.



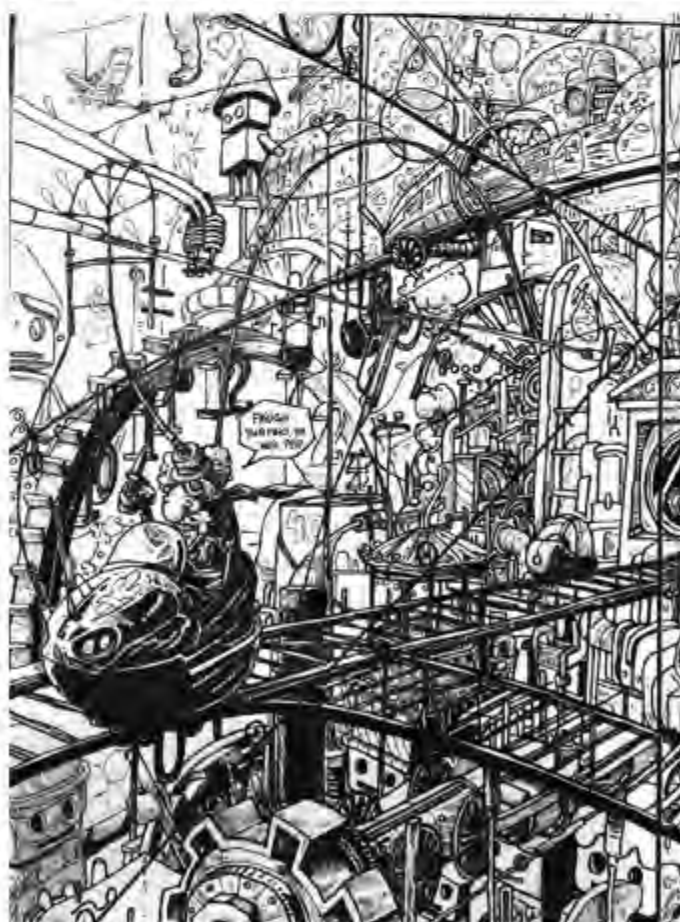
SIK' CH'AOJ (CONFLICTO ARMADO), 2015. VIDEO-PERFORMANCE. 5 MINUTOS.



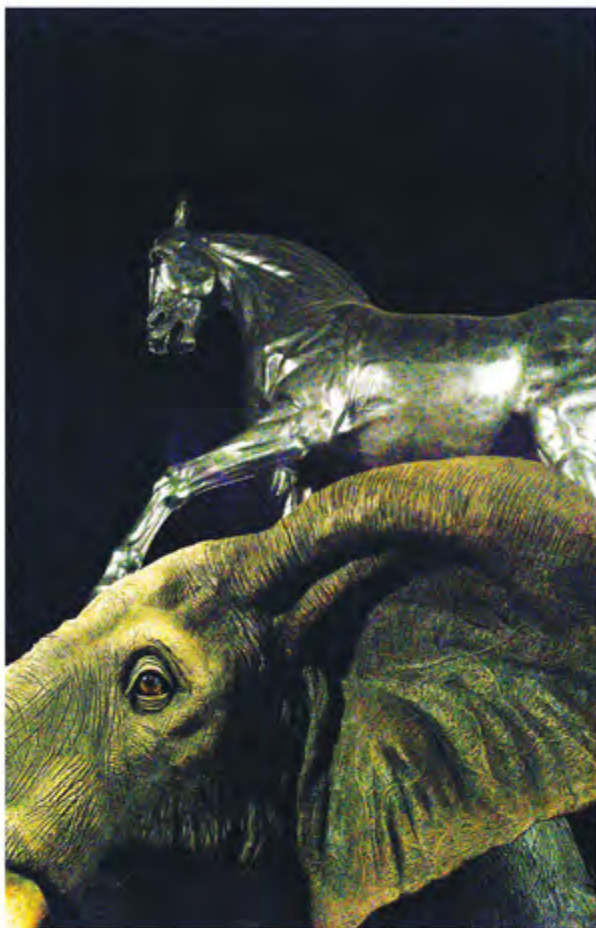
DA SÉRIE CARBONO 14.0001, 2015. DESENHO SOBRE PAPEL CARBONO, ROTULADOR DE METAL SOBRE RÉGUA DE AÇO, MANTA MAGNÉTICA E BANDEIJA DE ALUMÍNIO.



NO DEMASIADO LEJOS, 2005. VÍDEO / DURAÇÃO 4'. (FILMADO NO INTERIOR DE UM FAROL).



212. CATALINA EN-LE PED DE LAS NABAVILLAS, 2017.
ROTILLADOR SOBRE PAPEL.



BESTIARIO I, 2010. FOTOGRAFIA. 1,70M X 1,15M.



BESTIARIO II, 2010. FOTOGRAFIA. 1,70M X 1,15M.



SEM TÍTULO, 2002. BASALTO, TALHA DIRETA NA PEDRA. 24CM X 32CM X 26CM. FOTOS: JOÃO URBAN.



OXIDAÇÃO. 170 x 175 CM.



OXIDAÇÃO. 181 x 185 CM.



OBJETOS EM TÉCNICA MISTA (METAL E TECIDO), 2007-2013. 2,50 x 0,30 x 0,30 CM.



BARROC, 2015. C-PRINT METACRILATO. 100 X 60 CM.

ENTRE O PINCEL E A PENA, ... HÁ TAMBÉM O LÁPIS E A CANETA

PINTURAS E DESENHOS DE IDA HANNEMANN DE CAMPOS

Complementado a exposição inicial realizada no MON em 2013, esta mostra apresentará as pesquisas mais recentes da Ida e os desenhos inéditos da sua coleção.

Na programação haverá o lançamento do livro *Ida Hannemann de Campos, entre o pincel e a pena* de autoria do professor Fernando Bini.

A pintora curitibana Ida Hannemann de Campos, nasceu no dia 16 de junho de 1922 e desde os anos de 1940 frequentou o atelier de Guido Viaro de quem herdou a sua forte tendência figurativa. Em mais de 70 anos de trabalho, permanece ativa e expressa com notável criatividade sua habilidade com o traço e a cor em desenhos, aquarelas, cerâmicas, gravuras, pinturas, tapeçarias e poesias. Suas figuras são leves, coloridas e espontâneas, produzidas pela sua rica imaginação; ela trabalha com os planos transparentes de luz e cor produzindo uma síntese plástica com base na simplicidade e recriando a natureza. Ida é a pintora-poeta do cromatismo primaveril, reinventa a paisagem, principalmente, da sua cidade seja através da sua escrita ou de seus esboços, mas toda a sua obra é a poetização do seu cotidiano.

FERNANDO BINI
CURADOR

BETWEEN THE BRUSH AND THE NIB, ... THERE ARE ALSO THE PENCIL AND THE PEN

PAINTINGS AND DRAWINGS BY IDA HANNEMANN DE CAMPOS

This exhibition complements the initial exhibition held in MON in 2013, and presents Ida's latest research and unpublished drawings.

The program includes the launch of the book *Ida Hannemann de Campos, entre o pincel e a pena* by author Fernando Bini.

Painter Ida Hannemann de Campos was born on June 16, 1922, in Curitiba. In the 1940s, she began to attend the studio of Guido Viaro, from whom she inherited the strong trend towards figurative work. After over 70 years of work, she remains active and expresses her remarkable creativity through skill with trace and color on drawings, watercolors, ceramics, engravings, paintings, tapestries and poetry.

Her figures are light, colorful and spontaneous, produced by her rich imagination; she works with transparent planes of light and color, producing a plastic synthesis based on simplicity and nature re-creation. Ida is the spring chromaticism's painter-poet; she reinvents landscape, especially her city's, either through her writing or her sketches, and her entire work is about poeticizing her everyday life.

FERNANDO BINI
CURATOR



HORTO DAS OLIVEIRAS, 1966. TINTA GRÁFICA S/PAPEL, 48 X 66 CM. ACERVO MAC/PR.

OBJETO DIRETO

ADRIANA TABALIPA, ALEX FLEMMING, ALEXANDRE NÓBREGA, ANNA MARIA COMODOS, ANTONIO ARNEY, BRUNO MORESCHI, CAMILLE KACHANI, CARINA WEIDLE, CARLOS SCLAR, CLAUDIO ALVAREZ, CLAUDIO FONSECA, CLEUSA SALOMÃO, DANIELLE FONSECA, DIDONET THOMAZ, DORA BASÍLIO, EDSON MACHADO, ELIANE PROLIK, ESTELA SANDRINI, FABIANA DE BARROS, FERNANDO CALDERARI, GLAUCO NIENTA, GRUPO A, ISABEL BAKKER, JOÃO GOLDBERG, LUCIANO ZANETTE, LUIZ CARLOS BRUGNERA, MARCELO SCALZO, MARCOS BENTO, MARCOS RÜCK, MARIA IVONE BERGAMINI, MARLENE HORI, MARTA PENNER, MONICA BARKI, PAULO BRUSCKY, PEDRO ESCOSTEGUY, PAULO CHEIDA SANS, RAQUEL DARBELOTTI, RENATE DERTEL, RENATO PEDROSO, RENÉ BITTENCOURT, SÉRGIO NICULITCHEFF, SÔNIA MARIA TOSSATI DA ROSA, ZIMMERMANN.

Em “Objeto Direto – mostra do acervo” reunimos obras que têm em comum o objeto como foco. O objeto simples, banal, da vida cotidiana, solitário e deslocado de seu contexto é apresentado aqui como tema ou matéria para a construção de uma obra, nas mais diversas técnicas. Algumas obras “retratam” o objeto, como temática única. É o caso das obras de Luiz Carlos Brugnara, Calderari, Claudio Fonseca, João Goldberg e Alexandre Nóbrega. Outros artistas se utilizam de objetos prontos e industrializados para construir suas obras, como Ouvir estrelas de Alex Flemming, pintura cujo suporte é uma peça de vestimenta. Marta Penner, com imagens impressas sobre placas de porcelana sobre um fogão à lenha, imprime à sua obra lugares prediletos a sensação de conforto e calor que este objeto nos remete. Camille Kachani, com inúmeros componentes eletrônicos coloridos, retrata Elvis Presley. Em outra obra de Kachani, uma caçamba de pelúcia cria contraste entre o tema e matéria. O mesmo contraste acontece na obra de Anna Maria Comodos: um vestido feito com tela de arame e pregos. As esculturas de Renato Pedroso e Cleusa Salomão são feitas com sucata: objetos diversos em ferro são soldados para criar outras formas. Uma tesoura está representada tanto no desenho de Marcos Rück como na litografia de Sônia Maria Tossati, enquanto Eliane Prolik se utiliza de várias na obra As cruzadas. O mesmo objeto e interpretações diversas. A intenção na escolha dessas 50 obras expostas é estimular o espectador a vislumbrar novos sentidos, estabelecer diálogos e atentar o olhar para o simples e o complexo.

LENORA PEDROSO

DIRECT OBJECT

In “Direct Object – collection show” we bring together works that all focus on the object. The simple, banal, everyday, solitary object, detached from its context, is presented here as the theme or subject matter for creating works using various techniques. Some works “portray” the object as a single theme. This is the case in the works of Luiz Carlos Brugnara, Calderari, Claudio Fonseca, João Goldberg and Alexandre Nóbrega. Other artists use readymade industrialized objects to create their works, such as Alex Flemming’s *Hearing Stars*, a painting whose support is a piece of clothing. Marta Penner uses images printed on porcelain plates on a wood stove to give her piece, *favorite places*, the sense of comfort and warmth that this object calls to mind. Camille Kachani uses numerous colored electrical components to produce a portrait of Elvis Presley. Kachani produces a furry bucket to create a contrast between subject matter and material. A like contrast can be found in the piece by Anna Maria Comodos: a dress made of wire and nails. The sculptures of Renato Pedroso and Cleusa Salomão are made of pieces of scrap metal welded together to create different shapes. Scissors appear both in Marcos Rück’s drawing and in Sônia Maria Tossati’s lithograph, while Eliane Prolik uses several in *The Crusades*. The same object, different interpretations. The aim of choosing to exhibit these 50 artworks is to encourage the viewer to glimpse new meanings, establish dialogue and be visually attentive to the simple and the complex.

LENORA PEDROSO















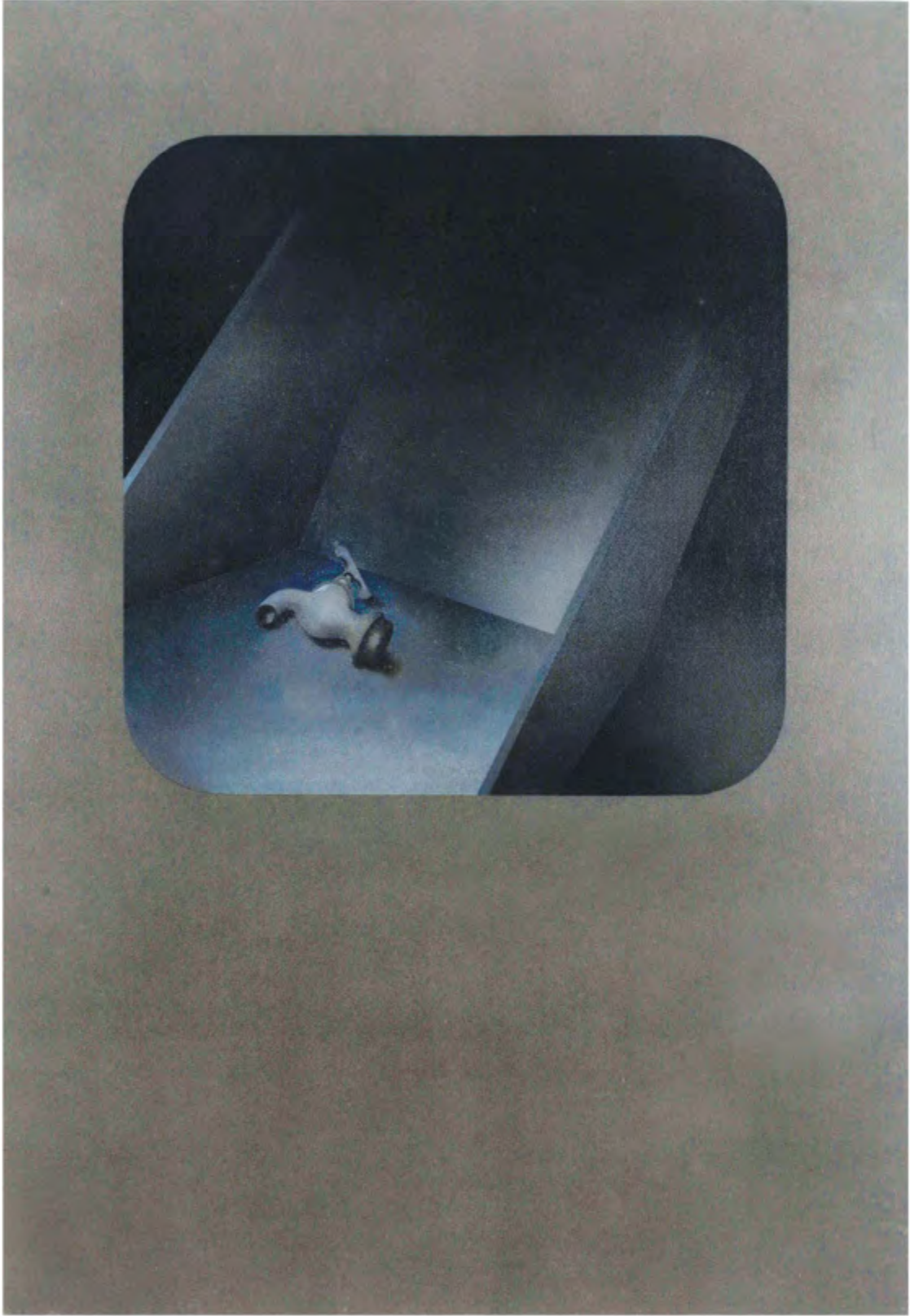








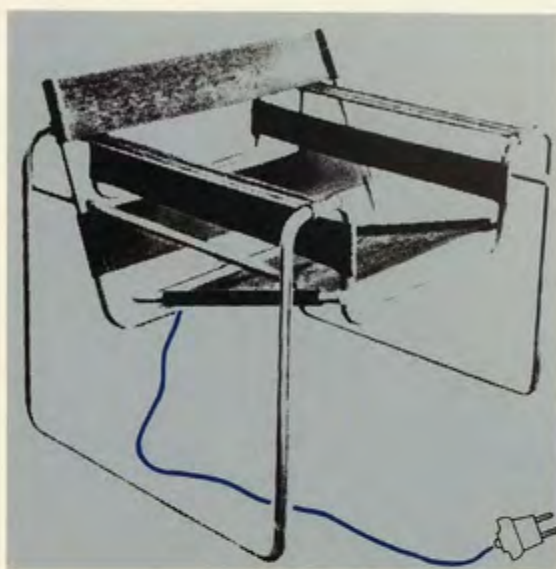
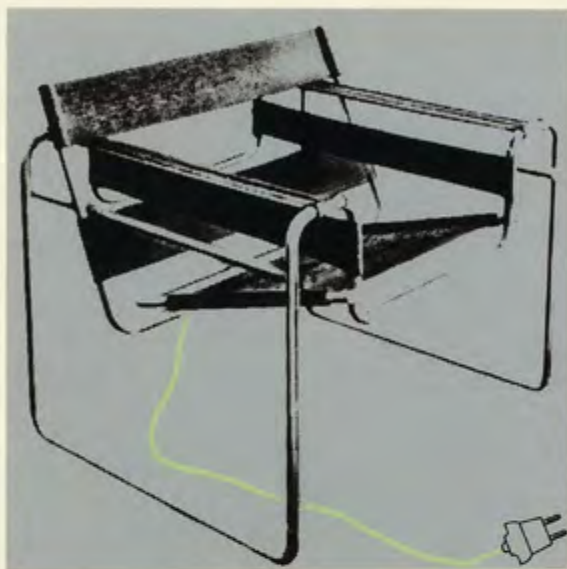
















MUSEU PARANAENSE

MUSEUM OF PARANÁ

CURADORIA: ALFONS HUG





O PAPAGAIO DE HUMBOLDT

Em sua grande viagem às “regiões equinociais do novo continente”, que o levaram à Venezuela, Colômbia, Equador, Peru, Cuba e México, entre 1799-1804, o pesquisador naturalista e sábio universal Alexander von Humboldt adquiriu dos índios caribes, em plena selva do Orinoco, um papagaio que estes haviam trazido como produto de saque depois do ataque a uma tribo vizinha. Humboldt percebeu que o papagaio não falava a língua da tribo que visitava, mas a língua da tribo exterminada, os maipurés. Na verdade, o papagaio era o único falante vivo dessa língua que levava o mesmo nome da tribo extinta.

A população indígena da América Latina soma 28 milhões de pessoas, representando 6% da po-

HUMBOLDT'S PARROT

On his great journey to the “equinoctial regions of the New Continent,” which led him to Venezuela, Colombia, Ecuador, Peru, Cuba and Mexico, between 1799-1804, the scientist and polymath Alexander von Humboldt purchased a parrot in the jungles of the Orinoco from Carib Indians who had attacked and exterminated a neighboring tribe and taken the bird as a prize. Humboldt noticed that the parrot did not speak the language of the tribe he had visited, but that of an extinct ethnic group called Maypore. In fact, the bird was the only surviving speaker of that language.

The indigenous population of Latin America totals 28 million people, i.e. 6% of the total population. Amerindian languages are used in all 20 countries with the exception of Cuba, Haiti and the Dominican Republic. There are 600 altogeth-

pulação total. Em todos os vinte países, com exceção de Cuba, Haiti e República Dominicana, são faladas línguas ameríndias, totalizando seiscentas, o que corresponde a 10% dos idiomas falados em todo o mundo. Cerca de um terço desses idiomas está ameaçado de extinção e outro terço já se encontra em situação crítica. Enquanto os idiomas quéchua (Peru, Equador, Bolívia), guarani (Paraguai), aimará (Bolívia, Chile, Peru) e náuatle (México) contam, cada um, com milhões de falantes, no caso do arara (Brasil), boruga (Costa Rica), pipil (Honduras) ou chorote (Argentina) são menos de mil.

Se, no Brasil, são faladas mais de 160 línguas, em alguns países da América Central é apenas um punhado. Calcula-se que 85% das línguas que estavam vivas no ano de 1500 já foram extintas.

O idioma yámana da Terra do Fogo conta com

apenas uma falante, Cristina Calderón, nascida por volta de 1938, em Puerto Williams (Chile). O artista chileno entrevistou essa senhora no intuito de preservar, ao menos, um vocabulário básico do idioma. A cada língua que se extingue perde-se não apenas um precioso patrimônio linguístico, mas também uma genuína visão de mundo e do ambiente.

Diante de situação tão dramática, é bastante animador observar um novo indigenismo surgindo em diversos países do continente e as formas de vida tradicional sendo discutidas com seriedade. Isso acontece não apenas na Bolívia, Equador ou Venezuela, mas também no Brasil e mesmo na Argentina.

No Brasil, recentemente, foram demarcadas centenas de reservas indígenas, chamadas de "terras indígenas". Na Bolívia, os direitos da natureza foram incluídos na Constituição, expressando o *sumak kawsay*, que

er, 10% of the idioms existing in the world. About a third of them are threatened with extinction, and another third are in a critical situation. The languages Quechua (Peru, Ecuador, Bolivia), Guarani (Paraguay), Aymara (Bolivia, Chile, Peru) and Nahuatl (Mexico) each have several million speakers; in the case of Arara (Brazil), Boruga (Costa Rica), Pipil (Honduras) and Chorote (Argentina) there are fewer than a thousand speakers.

More than 160 languages are spoken in Brazil, compared to only a handful in some Central American countries. 85% of the languages that originally existed in the year 1500 are already extinct.

Only one woman, Cristina Calderón, who was born around 1938 in Puerto Williams (Chile), still speaks the Yámana language in Tierra del Fuego. The Chilean artist interviewed the old woman in order to preserve at least a basic vocabulary of her language. With each language that dies out, not only a valuable lin-

guistic heritage disappears, but also a genuine view of the world and the environment.

Given this dramatic situation, it is a hopeful sign that a new Indigenism can be observed in most countries of the continent, and traditional ways of life are being seriously discussed. This applies not only to Bolivia, Ecuador and Venezuela, but also to Brazil and even Argentina.

Brazil has created several hundred reserves known as *terras indígenas*. In Bolivia, the "rights of nature" have been incorporated into the country's constitution as an expression of "*sumak kawsay*", which means *buen vivir*, good life, or "pure and harmonious life" in the Quechua language. The issue here is a way of life that enables a harmonious coexistence both among human beings and between man and nature.

It is worth noting that contemporary art has increasingly been turning toward the historical heritage in recent years. It seems

significa na língua quéchua *buen vivir*, o bom viver, ou também "vida pura e em harmonia". Trata-se de uma forma de vida que possibilita a convivência harmoniosa com os outros seres humanos e também com a natureza. É notável o quanto a arte contemporânea se voltou para a herança histórica nos últimos anos. A impressão é que a sociedade atual não se considera mais capaz de resolver os problemas urgentes da atualidade. É quase como se houvesse um acordo tácito com os velhos mestres, um eco, cuja força permeia todos os séculos da história. Isso nos garantiria um fiel companheiro de caminhada e não ficaríamos dependentes apenas de nosso raciocínio.

that contemporaries no longer feel capable of solving the pressing problems of the present on their own. It's almost as though there were a secret agreement with the old masters, an echo whose power runs through the centuries. This would give us loyal companion for our journey, and we would not be solely dependent on our thinking.

INSTALAÇÃO SONORA

O destaque da mostra é uma grande instalação sonora composta de 15 línguas indígenas escolhidas na América Latina. Foram selecionados artistas que têm afinidade com o patrimônio linguístico indígena. Na seleção das línguas, foi determinante não apenas a importância histórica e cultural de uma língua e de uma etnia, mas também o grau de ameaça de extinção e seu apelo estético.

Ao adentrar a sala propositadamente dotada de escassa decoração, o visitante primeiro ouve um murmúrio inespecífico e polifônico composto por várias vozes e por um tapete sonoro, que faz lembrar um ambiente sacro; depois se aproxima de cada um dos alto-falantes e ouve distintamente cada uma das línguas. Painéis individuais apresentam textos com o conteúdo das falas e o desenvolvimento histórico de cada uma das línguas. Nas salas haverá uma lista com todas as 559 línguas da América Latina.

O fato de a instalação se restringir exclusivamente ao som exige concentração intensa do visitante, que pode prescindir dos elementos visuais à medida que se dispõe a mergulhar profundamente no cosmo das línguas raras. Além disso, é admirável que todos os artistas participem de uma obra coletiva na qual não exista hegemonia ou hierarquia.

ALFONS HUG

SOUND INSTALLATION

The sound installation consists of 15 indigenous Latin American languages. We selected artists who have an affinity for the indigenous linguistic heritage. The main factors in the choice of languages are not only the historical and cultural importance of the language and ethnic group, but also how close to the brink of extinction they are, and how much esthetic appeal they have.

On entering the room visitors will first hear a vague, polyphonic murmuring of all the voices together, a tapestry of sound reminiscent of a sacred space; they will then approach the individual loudspeakers through which every single language will be clearly audible. Each language has also a transcription with the content of the text. In addition to that there are the names of all 559 languages on the walls of the exhibition.

The radical reduction of the installation to sound only demands intense concentration on the part of the visitors; the more the listeners are willing to immerse themselves in the cosmos of rare languages, the more visual elements can be dispensed with. It is also noteworthy that all the artists are participating in a collective work that knows neither hegemony nor rank.

ALFONS HUG

SATERÉ-MAWÉ

Grupo étnico: Sateré-Mawé Língua: Sateré-Mawé Narrador/Tradutor: Mecias Sateré Localização: Amazônia nas proximidades do Rio Madeira População: Em 1826 eram mais de 35.000 índios, atualmente são menos de 10.000 índios

ADRIANA BARRETO

Nascimento: 1949 Naturalidade: Rio de Janeiro, Brasil Residência: Rio de Janeiro, Brasil e Lisboa, Portugal. Obra: A voz e um corpo que fala, 2014 [instalação sonora]

SATERÉ-MAWÉ

Ethnic group: Sateré-Mawé Language: Sateré-Mawé Narrator/Translator: Mecias Sateré Location: Amazon, near Rio Madeira Population: In 1826 they were 35,000 indians. Presently, they are less than 10,000.

ADRIANA BARRETO

Date of birth: 1949 Place of birth: Rio de Janeiro, Brazil Residing in: Rio de Janeiro, Brazil and Lisbon, Portugal Work: Voice and a body that speaks, 2014 [sound installation]



BAKU E PAJÉ DA ALDEIA SAUAPÉ NO INTERIOR DE SUA FARMÁCIA. FOTO: ELAÍZE FARIAS.

PAITER SURUÍ

Grupo étnico: Paiter Suruí. Língua: Paiter Suruí. Narrador: Uraan Anderson Suruí. Localização: Rondônia, Brasil. Descrição: Extraído da mitologia dos Paiter Suruí "Amõ Anar Segah" (História do contato com os brancos).

ELLEN SLEGERS

Nascimento: 1972. Naturalidade: Frankfurt, Alemanha. Residência: São Paulo, Brasil. Obra: Os encontros com o homem branco em seu tempo, 2014. [instalação sonora]

PAITER SURUÍ

Ethnic Group: Paiter Suruí. Language: Paiter Suruí. Speaker: Uraan Anderson Suruí. Location: State of Rondonia, Brazil. Description: Extract taken from Paiter Suruí mythology "Amõ Anar gah" (A story about contact with white people).

ELLEN SLEGERS

Date of Birth: 1972. Place of Birth: Frankfurt, Germany. Hometown: São Paulo, Brazil. Artwork: Meetings With The White Man In His Time, 2014. [sound installation]



JOAQUIM SURUÍ E URAAN ANDERSON SURUÍ

SANAPANÁ

Grupo étnico: Sa'Pan ou Enenlhit Língua: Sanapaná, família linguística da língua Maskoy Narrador/Tradutor: Civito Montes Transcrição: Erika Meza e Javier López Localização: Paraguai. Região ocidental, Chaco Paraguayo, departamento de Presidente Hayes População: 785 (Censo de 2012)

ERIKA MEZA & JAVIER LÓPEZ

Nascimento: 1968 [Erika Meza], 1974 [Javier López] -Naturalidade: Havana, Cuba [Erika Meza] e San Pedro, Paraguai [Javier López] -Residência: Assunção, Paraguai -Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora]

SANAPANÁ

Ethnic group: Sa'Pan or Enenlhit Language: Sanapaná, linguistic family of the Maskoy Narrator/Translator: Civito Montes Transcription: Erika Meza and Javier López Location: Paraguay. Western region, Chaco Paraguayo, department of Presidente Hayes Population: 785 (Census of 2012)

ERIKA MEZA & JAVIER LÓPEZ

Date of birth: 1968 [Erika Meza], 1974 [Javier López] -Place of birth: Havana, Cuba [Erika Meza] and San Pedro, Paraguay [Javier López] -Residing in: Asunción, Paraguay -Work: No title, 2014 [sound installation]



CIVITO MONTES, LÍDER COMUNITÁRIO E DOCENTE.

SIONA

Grupo étnico: Siona-zio baim -Língua: Siona -Narradores: Taita Humberto Piaguae, Taita Pablo Maniguae, Taita Sandro Piaguae -Tradução: Taita Sandro Piaguae -Mediação: Taita Sandro Oscar Forero e Mayra Estévez Trujillo Localização: Rio Putumayo, Equador e Colômbia; no Brasil recebe o nome de Içá -Gravado no município de Siona-Kichwa de São José de Wisuyá, cantão Putumayo, província de Sucumbios, Equador -População: 400.

FABIANO KUEVA

Nascimento: 1972 Naturalidade: Quito, Equador Residência: Quito, Equador Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora]

SIONA

Ethnic group: Siona-zio baim -Language: Siona -Narrators: Taita Humberto Piaguae, Taita Pablo Maniguae, Taita Sandro Piaguae -Translation: Taita Sandro Piaguae -Mediation: Taita Sandro Oscar Forero and Mayra Estévez Trujillo Location: Putumayo River, Ecuador and Colombia; in Brazil, it is named Içá -Recorded in the municipality of Siona-Kichwa of São José de Wisuyá, Putumayo district, province of Sucumbios, Ecuador -Population: 400.

FABIANO KUEVA

Date of birth: 1972 Place of birth: Quito, Ecuador Residing in: Quito, Ecuador Work: No title, 2014 [sound installation]



DA ESQUERDA PARA A DIREITA: TAITA SANDRO PIAGUAJE, TAITA PABLO MANIGUAJE E TAITA HUMBERTO AGUAJE. PRÓXIMOS À PLANTA SAGRADA DE YAJÉ.

CHARRUA

Grupo étnico: Charrua -Língua: Charrua -Narrador: Nancy Ramos Boerr -Localização: Uruguai, Rio da Prata e sul do Brasil População: Embora se considere extinto, há um grande número, ainda que impreciso, de descendentes de várias tribos habitantes no território uruguaio (charrua, chaná, guenoa, guarani, bohanes, yaros, etc.) que atualmente constituem 4,5% da população, segundo a pesquisa domiciliar do Instituto Nacional de Estatística (2006). Segundo essa pesquisa, 115.118 pessoas se identificaram com ascendência indígena. Um grande número de descendentes charruas também vive nas províncias de Entre Ríos, Santa Fé e Chaco, bem como no Rio Grande do Sul, Brasil. Na Argentina, segundo a ECPI 2004-2005, pesquisa complementar do Censo Nacional de População, Lares e Moradias de 2001, 676 pessoas se reconhecem e/ou descendem em primeira geração do povo charrua na província de Entre Ríos, das quais ninguém reside em comunidades indígenas. Em toda a Argentina, 4.511 pessoas se reconheceram como charruas, mas nenhuma vivendo em comunidades. Atualmente, calcula-se que no Uruguai, Brasil e Argentina haja entre 160.000 e 300.000 descendentes de charruas, todos mestiços. Grau de extinção: Extinto culturalmente.

GUSTAVO TABARES

Nascimento: 1968 -Naturalidade: Montevidéu, Uruguai -Residência: Montevidéu, Uruguai -Obra: Charrua, 2014 [instalação sonora]



NANCY RAMOS BOERR

CHARRUA

Ethnic group: Charrua -Language: Charrua -Narrator: Nancy Ramos Boerr -Location: Uruguay, Rio da Prata and Southern Brazil Population: Despite being considered extinct, there is a large number, even if inaccurate, of descendants from various tribes living in the Uruguayan territory (charrua, chana, guenoa, guarani, bohanes, yaros, etc.) that are currently 4.5% of the population, according to the household survey of the National Statistics Institute (2006). A large number of charrua descendants also live in the provinces of Entre Ríos, Santa Fe and Chaco, and in the State of Rio Grande do Sul, Brazil. In Argentina, according to ECPI 2004-2005, a complementary survey by the National Census of Population, Homes and Houses 2001, 676 people are recognized as and / or are first generation descendants of the charrua people in the province of Entre Ríos, and no one lives in indigenous communities. Throughout Argentina, 4,511 people were recognized as charruas, but none living in communities. Currently, it is estimated that in Uruguay, Brazil and Argentina there are between 160,000 and 300,000 descendants of charruas, all mestizos. Degree of extinction: Culturally extinct.

GUSTAVO TABARES

Date of birth: 1968 -Place of birth: Montevideo, Uruguay -Residing in: Montevideo, Uruguay -Work: Charrua, 2014 [sound installation]

HUACHIPAIRE

Grupo étnico: Huachipaire -Língua: Huachipaire -Narrador: Alberto Manqueripi -Localização: Peru

JOSÉ HUAMÁN TURPO

Nascimento: 1961 Naturalidade: Paucartambo, Peru Residência: Cusco, Peru Obra: O japiim e a minhoca, 2014 [instalação sonora]

HUACHIPAIRE

Ethnic group: Huachipaire -Language: Huachipaire -Narrator: Alberto Manqueripi -Location: Peru

JOSÉ HUAMÁN TURPO

Date of birth: 1961 Place of birth: Paucartambo, Peru Residing in: Cusco, Peru Work: Japiim and the worm, 2014 [sound installation]



RIO PUTUMAYO. FRONTEIRA ENTRE EQUADOR E COLÔMBIA

YANOMAMI

Grupo étnico: yanomami. Língua: Guaica. Narrador: anônimo (texto extraído de vídeo de internet sem crédito do narrador). Tradução: Sheroanawe Hakihiwe, artista yanomami venezuelano, de 43 anos, e transcrita simultaneamente por Muu Blanco. Localização: Brasil e Venezuela. População: 27.000.

MUU BLANCO

Nascimento: 1966. Naturalidade: Caracas, Venezuela. Residência: Caracas, Venezuela. Obra: Evangelização yanomami, 2014. [instalação sonora] **MUU BLANCO**

Nascimento: 1966. Naturalidade: Caracas, Venezuela. Residência: Caracas, Venezuela. Obra: Evangelização yanomami, 2014. [instalação sonora]

YANOMAMI

Ethnic Group: Yanomami. Language: Guaica. Speaker: anonymous (text taken from internet video without speaker mentioned in credits). Translation: Sheroanawe Hakihiwe, Venezuelan Yanomami artist 43 years of age, and transcribed simultaneously by Muu Blanco. Location: Brazil and Venezuela. Population: 27,000.

MUU BLANCO

Date of Birth: 1966 -Place of Birth: Caracas, Venezuela -Hometown: Caracas, Venezuela -Artwork: The conversion of the Yanomami, 2014 [sound installation]



MULHER YANOMAMI, 1999. FOTO: CMACAULEY

DULEGAYA

Grupo étnico: Kuna -Língua: Kuna (Dulegaya) -Narrador: Kati Tupir -Localização: Panamá.

ORGUN WAGUA

Nascimento: 1985. Naturalidade: Comarca Guna yala, Panamá. Residência: Panamá. Obra: Sem título, 2014. [instalação sonora]

DULEGAYA

Ethnic group: Kuna -Language: Kuna (Dulegaya) -Speaker: Kati Tupir -Location: Panama

ORGUN WAGUA

Date of Birth: 1985. Place of Birth: Comarca Guna Yala, Panama. Hometown: Panama. Artwork: Untitled, 2014. [Sound Installation]



MULHER KUNA VENDENDO TECIDOS "MOLA" NA CIDADE DO PANAMÁ, 2008, FOTO: MARKUS LEUPOLD-LÖWFENTHAL

GUARANI – KAIOWÁ

Grupo étnico: Guarani-Kaiowá Língua: Guarani-Kaiowá Localização: Mato Grosso do Sul, Brasil.

PAULO NAZARETH

Nascimento: 1977 Naturalidade: Governador Valadares, Brasil Residência: Minas Gerais, Brasil

Obra: Bureaux de langue Guarani-Kaiowá, 2013 [instalação sonora]

GUARANI – KAIOWÁ

Ethnic group: Guarani-Kaiowá Language: Guarani-Kaiowá Location: State of Mato Grosso do Sul, Brazil.

PAULO NAZARETH

Date of birth: 1977 Place of birth: Governador Valadares, Brazil Residing in: Minas Gerais, Brazil

Work: Bureaux de Langue Guarani-Kaiowá, 2013 [sound installation]



RAP GUARANI E KAIOWÁ GP4. MATO GROSSO DO SUL, BRASIL. FOTO: CORTESIA DO ARTISTA.

MALEKU

Grupo étnico: Maleku -Língua: Maleku (a palavra mal'eku significa "pessoa" e seu plural, maleku marama, "nossas pessoas") -Narradores/tradutores: Lilliam Elizondo [história], Carajacaquijerrisuf, criança de oito anos, que, junto com uma colega de escola, também faz a gravação da oração em Palenque Margarita [oração] e Denia Blanco, professora na escola Maleku do Palenque Margarita [canto] Localização: o grupo indígena Maleku habita fora dos limites do refúgio Caño Negro, na Reserva Indígena Maleku, que tem uma superfície de 2.743 hectares, localizada na província de Alajuela, Cantão de Guatuso e São Carlos, na Costa Rica População: mais de 600 YAGAN Grupo étnico: yagan -Língua: yagan (ou yámana, mencionado também na literatura como háusi kúta, inchikut, tekeenika, yahgan ou yappu) -Narrador: Cristina Calderón -Localização: Puerto Williams, Ilha Navarino, Chile -População: 8 (dado de 2011) -Grau de extinção: considera-se uma língua isolada próxima da extinção.

PRISCILLA MONGE

Nascimento: 1968 Naturalidade: San José, Costa Rica -Residência: San José, Costa Rica -Obra: Carajacaquijerrisuf, 2014 [instalação sonora]

MALEKU

Ethnic group: Maleku -Language: Maleku (the word mal'eku means "person" and the plural form, maleku marama, "our persons") -Narrators/translators: Lilliam Elizondo [history], Carajacaquijerrisuf, eight-year old child who, together with a school mate, also records the prayer in Palenque Margarita [prayer] and Denia Blanco, teacher for the Maleku school of Palenque Margarita [singing] Location: the indigenous group Maleku lives outside the boundaries of the Caño Negro refuge, in the Maleky Indian Reservation, which has an area of 2,743 hectares, located in the province of Alajuela, Cantón of Guatuso and San Carlos, in Costa Rica Population: over 600 YAGAN Ethnic group: yagan -Language: yagan (or yámana, also mentioned in literature as háusi kúta, inchikut, tekeenika, yahgan or yappu) -Narrator: Cristina Calderón -Location: Puerto Williams, Navarino Island, Chile -Population: 8 (data of 2011) -Degree of extinction: considered an isolated language nearing extinction

PRISCILLA MONGE

Date of birth: 1968 Place of birth: San José, Costa Rica -Residing in: San José, Costa Rica -Work: Carajacaquijerrisuf, 2014 [sound installation]



OCRA TRADICIONAL DOS INDÍGENAS MALEKU DA COSTA RICA, 2008.
FOTO: STEVEN G. JOHNSON.

YAGAN

Grupo étnico: yagan -Língua: yagan (ou yámana, mencionado também na literatura como háusi kúta, inchikut, tekeenika, yahgan ou yappu) -Narrador: Cristina Calderón -Localização: Puerto Williams, Ilha Navarino, Chile -População: 8 (dado de 2011) -Grau de extinção: considera-se uma língua isolada próxima da extinção.

RAINER KRAUSE

Nascimento: 1957 -Naturalidade: Hoyerhagen, Alemanha -Residência: Santiago do Chile -Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora]

YAGAN

Ethnic group: yagan -Language: yagan (or yámana, also mentioned in literature as háusi kúta, inchikut, tekeenika, yahgan or yappu) -Narrator: Cristina Calderón -Location: Puerto Williams, Navarino Island, Chile -Population: 8 (data of 2011) -Degree of extinction: considered an isolated language nearing extinction.

RAINER KRAUSE

Date of birth: 1957 Place of birth: Hoyerhagen, Germany -Residing in: Santiago de Chile -Work: No title, 2014 [sound installation]



MISQUITO

Grupo: Mujeres creativas Lapta yula Língua: Misquito Localização: Nicarágua

RAÚL QUINTANILLA ARMIJO

Nascimento: 1954 -Naturalidade: Manágua, Nicarágua -Residência: Manágua, Nicarágua -Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora]

MISQUITO

Group: Mujeres creativas Lapta yula Language: Misquito Location: Nicaragua

RAÚL QUINTANILLA ARMIJO

Date of birth: 1954 Place of birth: Managua, Nicaragua -Residing in: Managua, Nicaragua -Work: No title, 2014 [sound installation]



ÍNDIOS MISKITO, 1894. FONTE: POPULAR SCIENCE MONTHLY, VOL. 45.

MAYA Q'EQCHI

Grupo étnico: Maya Q'eqchi Língua: Maya Q'eqchi Narrador: Sandra Monterroso Localização: Guatemala Cobertura geográfica: 24,622 km2 na zona núcleo e 29,582 km2 com a zona de avanço População: 852.012 habitantes, 428.310 homens e 423.602 mulheres, segundo o XI Censo Nacional, 2002 Tradução: Escrito em maya q'eqchi' por Sandra Monterroso e traduzido para o espanhol pela artista.

SANDRA MONTERROSO

Nascimento: 1974 Nacionalidade: Guatemala Residência: Viena, Áustria Obra: Rokeb'iq / Vento, 2014 [instalação sonora]

MAYA Q'EQCHI

Ethnic group: Maya Q'eqchi Language: Maya Q'eqchi Narrator: Sandra Monterroso Location: Guatemala Geographical coverage: 24,622 km2 core zone and 29,582 km2 fringe zone Population: 852,012 inhabitants, 428,310 men and 423,602 women, according to the XI National Census, 2002 Translation: Written in Maya q'eqchi' by Sandra Monterroso and translated to Spanish by the artist.

SANDRA MONTERROSO

Date of birth: 1974 Place of birth: Guatemala Residing in: Vienna, Austria Work: Rokeb'iq / Wind, 2014 [sound installation]



AA' O INK' A' NOKOXIK' ("NÃO VAMOS EMBORA"). A ARTISTA ESTÁ VESTIDA DE HUÍPIL DE SAN JUAN CHAMELCO, ALTA VERAPAZ.

SELK'NAM

Grupo étnico: Selk'nam ou Onas Língua: Selk'nam (Ona) Narrador: Lola Kiepja Localização: Terra do Fogo População: 0 Grau de extinção: total (exceto mestiços)

SOFIA MEDICI & LAURA KALAUZ

Nascimento: 1974 [Sofia medici] 1975 [Laura Kalauz] -Naturalidade: Buenos Aires, Argentina -Residência: Buenos Aires, Argentina -Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora]

SELK'NAM

Ethnic group: Selk'nam or Onas Language: Selk'nam or Onas Narrator: Lola Kiepja Location: Tierra del Fuego Population: 0 Degree of extinction: total (except for mestizos)

SOFIA MEDICI & LAURA KALAUZ

Date of birth: 1974 [Sofia Medici] 1975 [Laura Kalauz] -Place of birth: Buenos Aires, Argentina -Residing in: Buenos Aires, Argentina -Work: No title, 2014 [sound installation]



ULEN, ESPÍRITU DE LA CERIMONIA DEL HAIN, 1923. FOTO: MARTIN GUSINDE.



ANTÔNIO E ARTURO, 1923. FOTO: MARTIN GUSINDE.

AYMARA

Grupo étnico: Originários da Bolívia -Língua: Aymara -Narrador/Tradutor: José Jesús Laura yapita
-Localização: Peru, Bolívia, Chile e Argentina -População: 2.100.000 -Grau de extinção: Moderado

SONIA FALCONE & JOSÉ LAURA YAPITA

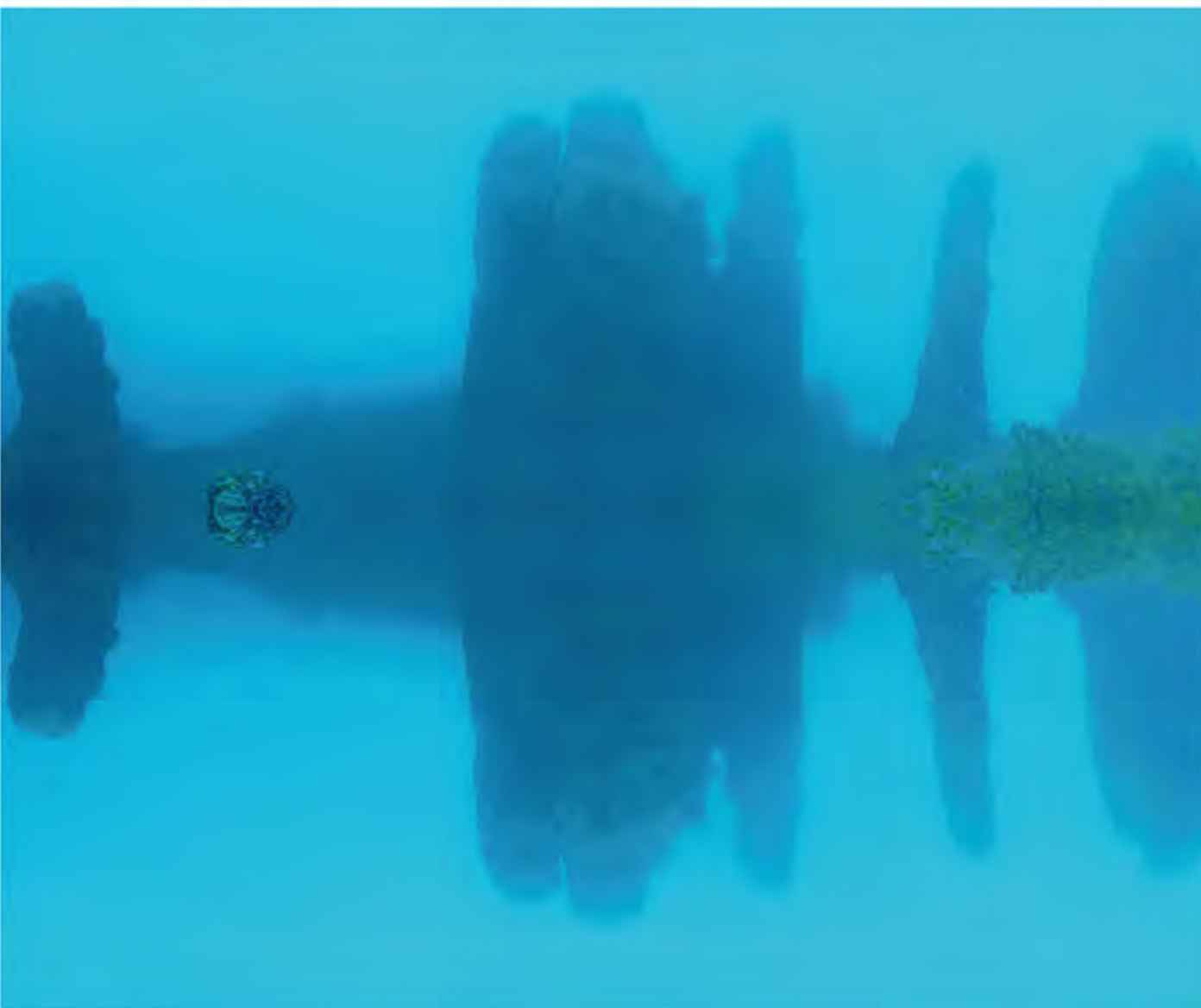
Naturalidade: Santa Cruz de la Sierra, Bolívia -Residência: México -Obra: Sem título, 2014 [instalação sonora] Nascimento: 1965 [Sonia Falcone] 1968 [José Laura yapita] -

AYMARA

Ethnic group: Bolivian - Language: Aymara -Narrator/Translator: José Jesús Laura yapita -Location: Peru, Bolivia, Chile and Argentina -Population: 2,100,000 -Degree of extinction: Moderate

SONIA FALCONE & JOSÉ LAURA YAPITA

Place of birth: Santa Cruz de la Sierra, Bolivia -Residing in: Mexico -Work: No title, 2014 [sound installation] Date of Birth: 1965 [Sonia Falcone] 1968 [José Laura yapita] -



VALE DE TUCAVACA.

MUSEU ALFREDO ANDERSEN

ALFREDO ANDERSEN MUSEUM

CURADORIA: LUIZ CARLOS BRUGNERA



METAFÍSICA DA LUZ

Karla Solano entre a luz e a escuridão eterna. Partindo desse paradoxo é que a artista porto-riquenha apresenta sua obra à Bienal de 2015. Conota em sua arte o plano material, a inércia da vida diante da morte, como também o plano místico, o alento da luz na pós-morte, cuja esperança é acreditada em diversos dogmas. Numa abordagem bastante dissonante, Shay Frish enriquece a exposição com sua obra técnica e objetiva, que embora apresentando uma peça sólida, consegue traduzir desse objeto uma luminescência selvagem e ardente.

A obra de Solano tem um caráter bastante visceral, cujo destaque se dá justamente pelo fato da própria artista se propor a ser parte de um ritual, ou seja, a preparação do seu corpo para o funeral. O corpo desnudado não apenas de roupas, mas também de qualquer pudor, faz com que haja a reflexão da insignificância das imposições sociais, já que, uma vez a aorta silenciada, nada sobra além da dor daqueles que ficam. Em um rito funesto em que a luz parece dissipada, há a possibilidade, mesmo que quimérica, do encontro com fulgor etéreo. A artista ritualiza a morte de forma magnífica, provocando uma antítese entre a existência material e a existência espiritual, ou seja, a necessidade de se crer na utópica vida eterna, àquela em que não haverá lugar para as trevas, apenas para a luz.

Tomado pela era tecnológica, Frish conduz sua obra por meio de componentes elétricos, comprazendo o público com a destreza do ser humano em produzir luz. As placas metálicas produzem, não apenas luz fria, mas uma luminosidade cheia de essência, o que a faz parecer completamente viva. É importante dizer que sua obra elucida a capacidade fantástica de transmutar um objeto concreto e inicialmente estático em matéria pulsante. O artista se vale das formas geométricas e de uma precisão matemática, cujas contribuições alicerçam seu estilo sóbrio.

Nesse sentido, obras completamente diversas se encontram em um mesmo ponto: a luz; seja esta de uma essência amplamente surreal, ou de um universo sintético, ambas produzindo emoções antagônicas aos também distintos olhares que as apreciam.

TEXTO: CÍNTIA ABREU

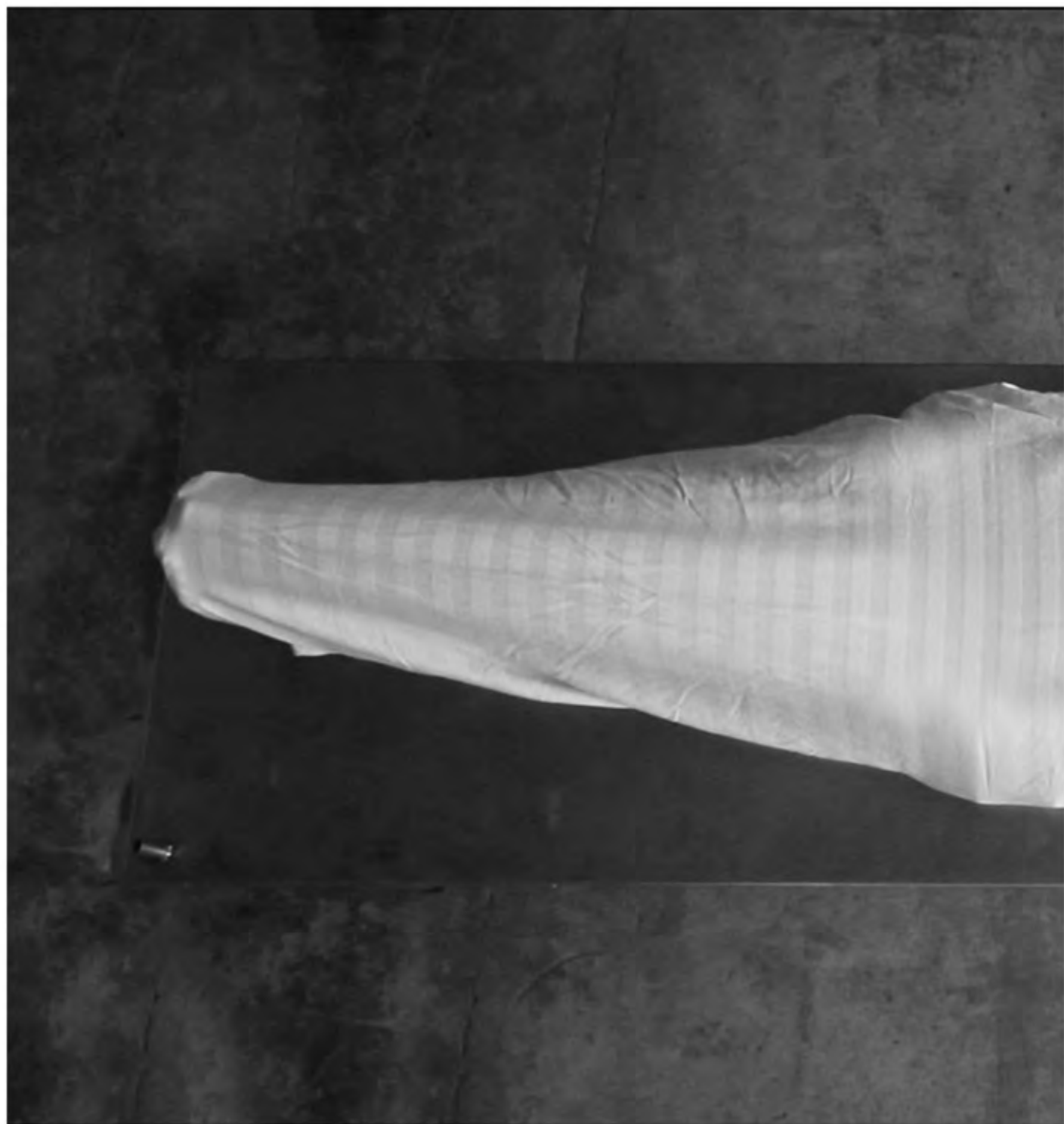
METAPHYSICS OF LIGHT

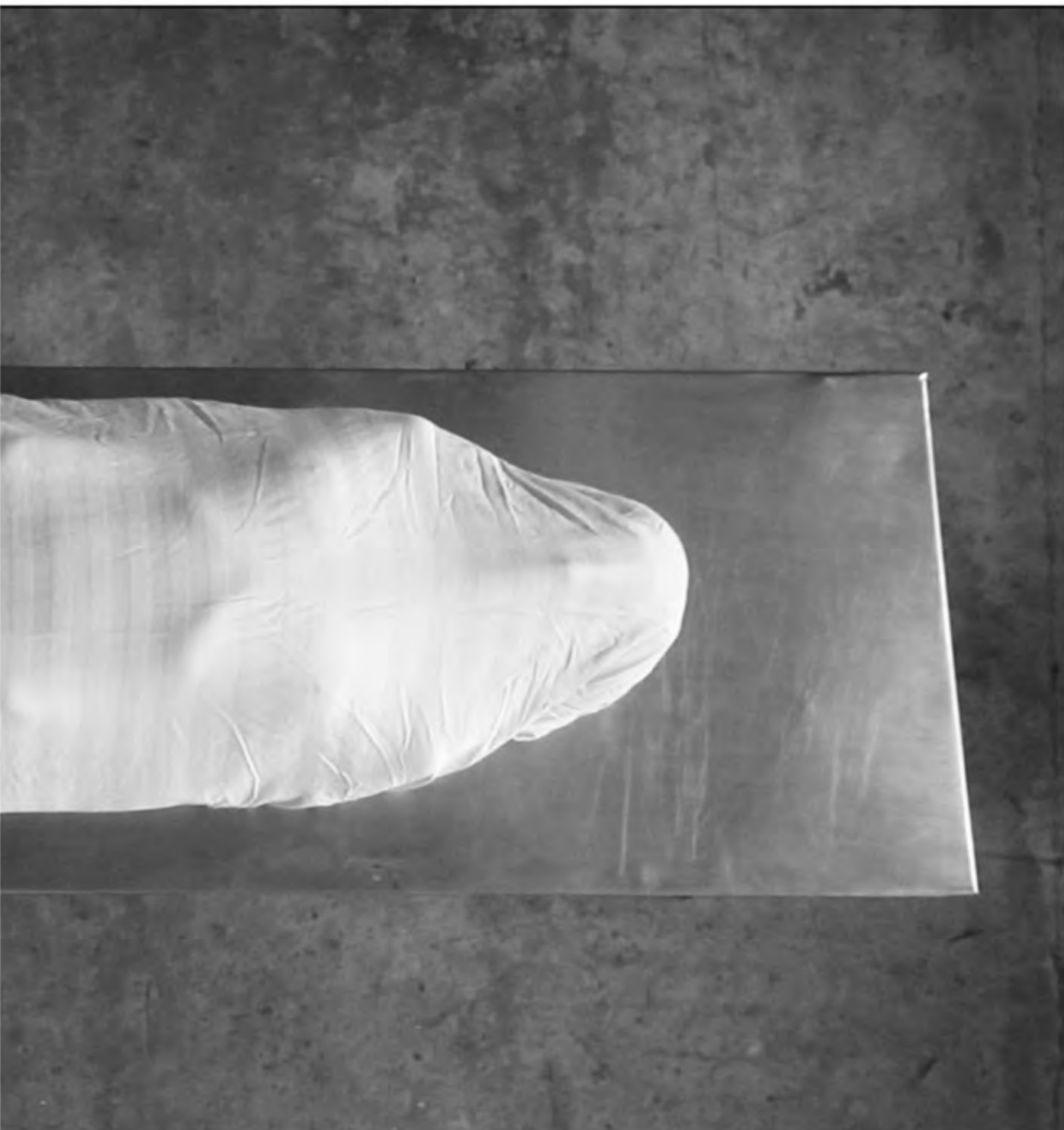
Karla Solano between light and eternal darkness. This Puerto Rican artist presents her work to the 2015 Biennial starting from this paradox. Her art connotes the material plane, life's inertia before death, the mystic plane, the postmortem breath of light, of which hope is accepted in various dogmas. In a rather dissonant approach, Shay Frisch enriches the exhibition with his technical and objective work that, despite showing a solid piece, captures its wild and fiery luminescence.

Solano's work has a quite visceral character, which stands out precisely for the fact that the artist offers herself as part of a ritual, that is, the preparation of her own body for the funeral. The naked body, without clothes or shame, stirs the reflection on the insignificance of social security contributions as, once the aorta is silenced, nothing remains beyond the pain of those who remain. In a dismal rite, in which light seems to be dissipated, there is a possibility, albeit chimeric, of meeting the ethereal glow. The artist ritualizes death in magnificent ways through an antithesis between material existence and spiritual existence, that is, the need to believe in a utopian eternal life, in which there is no room for darkness, only for light.

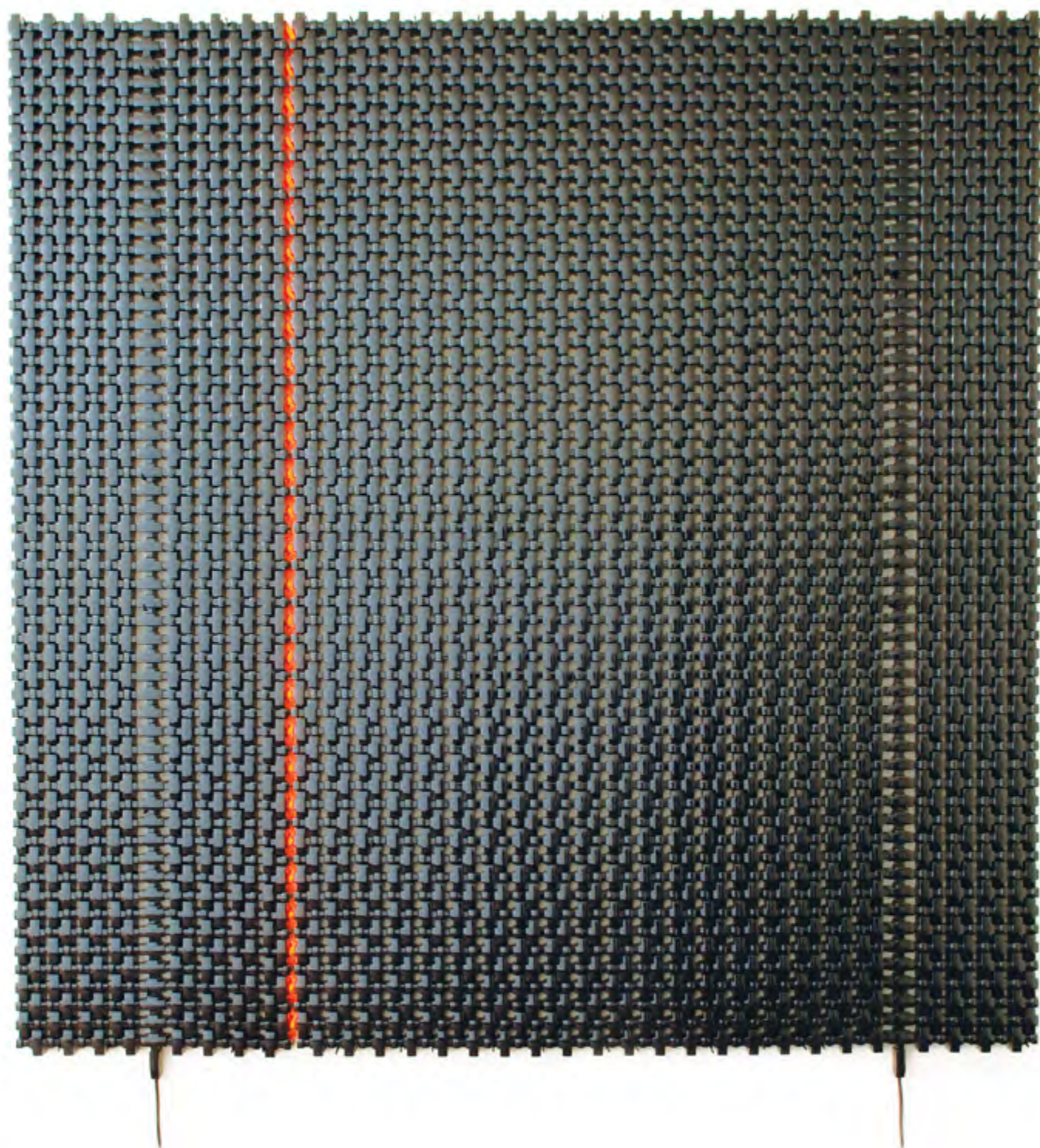
Frish conducts his work, under heavy technological influence, through electrical components, delighting the audience with the human dexterity to produce light. Metal places produce both cold light and a luminosity full of essence, which gives it a fully bright appearance. It is noteworthy that his work elucidates the fantastic capacity of a concrete and initially static object to be transmuted into pulsating matter. The artist makes use of geometric shapes and mathematical precision, contributions that underpin her sober style. In this sense, completely different works have a meeting point: light, either with a widely surreal essence, or from a synthetic universe, both provoking antagonistic emotions.

TEXT: CÍNTIA ABREU





RITUAL. VIDEO-ARTE. 2014.





CAMPO 3584_N, 2015. COMPONENTES ELÉTRICOS. 208 X H210 CM.

SOLAR DO BARÃO

CURADORIA: GUILHERME BUENO



GAIA CIÊNCIA (ANOTAÇÕES À MARGEM DE VERBETES INVISÍVEIS)

A arte contemporânea assentou suas bases no estremecimento de dois mitos e um tabu modernos: o espelhamento da arte e da ciência como pesquisas enunciadoras de uma verdade irreduzível; por extensão, o entendimento de ambas como propositoras de métodos "puros" como meio de reduzir a margem de erro de nossa experiência; por fim, no caso específico da arte, a negação do caráter volúvel e "líquido" da imagem (isto é, não admitir que o sentido e a forma da imagem dependem do molde a que se ajustam, a circunstância segundo a qual é veiculada). Damos conta da relação mal resolvida com a imagem (fotografia, cinema e música gravada). A fotografia acentuava a presença inevitável do vestígio, lembrava-nos da onipresença e inseparabilidade entre um objeto e seu simulacro, a ponto de ambos se afirmarem interdependentes.

Dioramas. O "fetiche causal" corre nas entranhas da modernidade. A causa primeira (forma) traduz a compulsão historiográfica da época. Reencenar a origem (Gauguin, Taiti; Darwin, Galápagos). A imagem fotográfica cumpre um papel ambíguo: preserva e destrói. Ela deixa ver a perda consumada, só resta a sombra. A foto é tanto mais antioriginal em sua aparente silhueta mecânica, que confunde se a verdade da arte ainda está no artista ou se ele apenas se tornou o veículo da máquina, a quem se conferiu o papel de produtora (slogan da Kodak). A perda também é narrativa: acontece quando tomamos a imagem de alguém que nos faz falta ou quando fantasiemos em torno de uma foto casualmente encontrada na rua. Creemos numa latência na imagem, numa camada original de história, mas quanto mais divagamos sobre ela, proporcionalmente nos damos conta de que lhe atribuímos conjecturas, perquirimos ficções. A verdade circunstancial de uma imagem é o acaso de sua legenda, seu princípio de edição.

GAIA SCIENCE (ANNOTATIONS IN THE MARGINS OF INVISIBLE INVENTORIES)

The foundations of contemporary art rest on the crumbling of two modern myths and one taboo: art and science mirror one another as forms of research proclaiming an irreducible truth; by extension, the understanding of both as proposing "pure" methods as a means of reducing the margin of error in our experience; and, finally, in the specific case of art, the negation of the voluble and "liquid" character of the image (that does not admit that the meaning and the form of the image depend on the mold to which it is adjusted, the circumstances in which it is communicated). We are concerned with our ill-resolved relation to the image (photography, cinema and recorded music). Photography accentuated the inevitable presence of the vestige, reminded us of the omnipresence and inseparability of the object and its simulacrum, to the point that both proclaim their interdependence.

Dioramas. The "causal fetish" runs in the veins of modernity. The prime cause (form) translates the historiophile compulsion of the age. Restaging origins (Gauguin, Taiti; Darwin, the Galapagos islands). The photographic image plays an ambiguous role: it preserves and destroys. It shows the consummate loss, only the shadow is left. The photo is so much more anti-original with its apparent mechanical silhouette, which is confused as to whether the truth of art still resides in the artist or whether he or she has become merely the vehicle of the machine, on which the role of producer has been conferred (the Kodak slogan). The loss is also narrative: this occurs when we take the image of someone we miss or when we fantasize about a photo chanced upon in the street. We believe in a latency of the image, in an original layer of history, but the more we discourse upon it, the more we realize that we attribute conjectures to it, seek to root out fictions. The circumstantial truth of an image is the happenstance of its caption, its primordial editing.

A foto foi o ponto de encontro e discórdia entre a arte e a ciência. Uma concede e tira algo da outra. A ciência, ao oferecer a execução, "exterminava" a criação de imagens (a câmera é um rifle apontado para o modelo). A arte cedia uma estratégia do olhar, mas negava à foto a cidadania na história da arte, pois ela não tinha uma descendência a declinar (a história da fotografia, além de ser exclusivamente "moderna" – ou justamente por isso – não se escondia nas brumas da mitologia e da tradição; a foto-grafia não foi criada por um deus). A concorrência de imagens deságua na perda da exclusividade de produção. Qualquer um pode fazer uma foto, inclusive um artista. Sempre existiram imagens artísticas e não artísticas, mas o desenvolvimento da foto-grafia criou a brecha para aquelas semiartísticas, que parecem uma coisa e são outra (todas não são, no fim das contas, dublês?); são fotos de obras que não são obras (os cartões-postais comprados em museus), são fotos de coisas que viram obras, são fotos de fotos que viram obras (Sherrie Levine). Romy Pocztauruk (Porto Alegre, 1983). Os trabalhos de Romy Pocztauruk caracterizam-se por uma transposição de métodos ou objetos de uma dis-

ciplina qualquer para a esfera da arte, em nosso caso, majoritariamente daqueles registros provindos da ciência. Coletar, classificar, retornar algo ao real. Indicam que a relação entre um método e o resultado dele esperado varia conforme o campo em que operam. Indaga-se, com isso, até que ponto um método não passa de um solipsismo. No deslocamento de objetos, percebe-se o quanto seus mecanismos de tabulação parecem portar na sua arbitrariedade de base uma incontornável incongruência, no momento em que admitem desaguar em um sentido imprevisto.

Dilema da ciência e da arte moderna: a tecnologia, que mercantiliza o saber; no mundo contemporâneo: a conversão universal ao espetáculo (pense-se especificamente nos programas de ciência "inútil" a proliferar nos canais de tv). Tanto a arte quanto a ciência são transferidas da esfera do pensamento ou da experiência pura para aquela outra não do "desinteresse" moderno – sua independência em relação à esfera prática –, mas para a do frívolo, do passatempo. Insista-se, contudo, que este é o aspecto conjuntural interiorizado no trabalho. Sua questão mais premente é de que a transposição transforma-se

The photo was both the meeting point and a source of discord between art and science. Each both concedes something to and takes something from the other. Science, by providing execution, "exterminated" the creation of images (the camera is a rifle pointed at the model). Art ceded a strategy for looking, but denied the photo a place in the history of art, since it had no pedigree (the history of photography, apart from being exclusively "modern"—or precisely because of this—did not hide in the mists of mythology and tradition; photography was not created by a god). This competition between images ends with the loss of the exclusivity of production. Anyone can take a photo, including an artist. There have always been artistic and non-artistic images, but the development of photography created an opening for those that are semi-artistic, that appear to be one thing, but are something else (are not all, in the final analysis, stand-ins?); they are photos of artworks that are not artworks (the postcards bought in museums), they are photos of things that have

become artworks, they are photos of photos that have become artworks (Sherrie Levine).

Romy Pocztauruk (Porto Alegre, 1983). The work of Romy Pocztauruk is characterized by a transposition of methods or objects from any discipline whatsoever to the field of art; in this case, mostly from science. Collecting, classifying, returning something to the real indicate that the relation between a method and its expected result varies according to the field in which they operate. This leads to an investigation of the extent to which a method is no more than solipsism. The displacement of objects shows how much the fundamentally arbitrary nature of their tabulation mechanisms seems carry within it an incontrovertible incongruousness, at which point they are able to generate an unexpected meaning.

The dilemma of science and modern art: technology, which commercializes knowledge; in the contemporary world: the universal conversion into spectacle (think specifically of the "useless" science programs that proliferate on TV). Both art and science are transferred from the sphere

num ato performático. *The Hunter* ilustra-o rigorosamente. As imagens, refotografadas pela artista em um museu de ciências, insinuam-se como imagens artísticas, não em virtude de alguma intervenção estética específica – o ato performático sequer reside na duplicação do clique pela artista (fotografar a fotografia), mas sim no desvio narrativo decorrente da reclassificação da imagem, que agora passa a ser interpretada segundo as regras do campo da arte. Esquece-se qual tarefa científica era executada, ela vira o aparente registro de uma proposição artística sem “finalidade própria” ocorrida em uma paisagem exótica.

Similarmente em *Scientific Amusements*, ilustrações recolhidas de um velho livro de curiosidades, passíveis de serem tomadas por uma proposição artística (compare-se, a propósito, com Lawrence Weiner), que também não se furta ao risco do entretenimento. Numa espécie de corolário, agregase o vídeo de moedas.

Atlantic, Pacific:

Fomos amigos e tornamo-nos estranhos [...]. Como dois navios que seguem cada um a sua própria rota para a meta, poderemos sem dúvida cruzarmos-nos novamente e celebrar o passado – quan-

do os belos navios fundeavam lado a lado no mesmo porto, sob o mesmo Sol [...]. Mas logo o poder inexorável das nossas diferentes missões nos afastou de novo para longe um do outro, para mares, paragens e sóis diferentes – talvez para não mais nos encontrarmos, talvez para de novo nos revermos, mas sem nos reconhecermos – que os vários mares e sóis hão de nos ter mudado! (Nietzsche)

A relação instável entre arte e ciência – ora de harmonia, ora de antagonismo – remonta, no mínimo, ao Renascimento. Se a perspectiva apontava para a convergência, os humores variam na modernidade, alternando entre a competição e a emulação, verdade “objetiva” contra “subjetiva”. Há ensaios de reencontro, o elogio à experimentação. Neste caso, para a arte, o preço de obtenção de uma verdade estrutural era repudiar os vestígios artificiais da imagem. E, curiosamente, são estes últimos absorvidos pela ciência, que simula acreditar no *trompe l'oeil* de seus dioramas de reconstituição de ecossistemas longínquos ou especulação sobre a paisagem das florestas carboníferas. O problema de tais cenografias

of thinking or pure experience to another, not of modern “disinterest”—its independence in relation to the practical—but of frivolity, a pastime.

He insists, however, that this is an interiorization of the present age in the work. The most pressing question is that the transposition should be transformed into a performance. *The Hunter* illustrates this perfectly. The images, re-photographed by the artist in a science museum, purport to be artistic images, not on account of any specific artistic intervention—the performance does not even reside in the duplication of the click by the artist (photographing the photograph), but in the narrative deviation deriving from the reclassification of the image, which is now interpreted according to the rules of the art world. One forgets which scientific task was being performed, it becomes the apparent record of an artistic proposal without “purpose of its own” occurring in an exotic landscape.

Likewise, in *Scientific Amusements*, illustrations culled from an old book of curiosities, which can be taken to be art works (compare

this with Lawrence Weiner), yet do not shun the risk of entertainment. The video of coins is added as a kind of corollary.

Atlantic, Pacific:

We were friends and became strangers.... Like two ships that each sails its own route to its destination, we could, of course, cross paths again and celebrate the past—when the fine ships lay at anchor side by side in the same port, under the same sun.... But soon, the inexorable power of our different missions forced us far apart, onto different seas, to different parts, under different skies—maybe never to meet again, maybe to see each other anew, but not to recognize one another—the different seas and skies have changed us so much!

(Nietzsche)

The unstable relation between art and science—at times in harmony, at other antagonists—goes back, at least, to the Renaissance. While the future seemed to promise convergence, the mood varied in the modern period, alternating between competition and emulation, “objective”

reside no quanto elas precisam a um só tempo simular e revelar o truque, fazer-nos entrar e mantermos distância de tempos e espaços a que não pertencemos. Neste aspecto, elas re-incidem no mesmo pecado que dava o mote para se debochar de alguns retratos fotográficos do século XIX, com suas colunas gregas e paisagens apoiadas sobre tapetes e cortinas. Quando Romy fotografa um desses dioramas de paisagem deixando à mostra os alicerces e spots de iluminação ao redor, acentua uma dupla metonímia: (a) a paisagem é a foto, naquilo em que tanto o diorama quanto a lógica fotográfica partilham do mesmo ardil – simular, revelando o truque; (b) a foto torna real o que é fictício. Em outras palavras, apesar de vários gestos de desconstrução, a fotografia sempre conferiu uma sobrevida ao seu mito do “lápis da natureza”. O “lápis da natureza” supõe que a verossimilhança obtida pela foto é chancelada pelo seu objeto matriz – o modelo que posa –, este sim indiscutivelmente real. O que é, portanto, fotografar um cenário? É assegurar-lhe um disfarce de realidade, como em

against “subjective” truth. There are attempts at reconciliation, praise for experimentation. In this case the price for art of obtaining a structural truth was that of repudiating the artificial vestiges of the image. and, curiously, these have been absorbed into science, which simulates belief in the *trompe l’oeil* of its dioramas reconstructing ancient ecosystems or speculating on the landscape of carboniferous forests. The problem of such scene-setting is that it needs at the same time to hide and reveal the trick, draw us in and keep us at a distance from times and spaces to which we do not belong. In this regard, they commit the same sin that led many to mock some 19th century photographic portraits, with their Greek columns and landscapes on carpets and curtains. When Romy photographs one of these landscape dioramas, revealing the surrounding props and spotlights, he highlights a double metonymy: (a) the landscape is the photo, that in which both the diorama and the photographic logic employ the same ruse—hiding and revealing the trick; (b) the photo makes the fictitious real. In other words, despite var-

uma soma de negativos que resulta positivo. O que seria uma redundância – a máquina produtora de simulacros (a câmera) registrar um espaço falso (um cenário, o diorama) – confere à ficção sua verve naturalista.

2.12 A imagem é um modelo da realidade
[...]

2.141 A imagem é um fato
[...]

2.22 A imagem representa o que ela representa, independente de sua veracidade ou falsidade, através da forma de representação.
[...]

2.221 O que a imagem representa é o seu sentido
[...]

2.224 Não há nada que permita reconhecer apenas a partir da imagem se ela é verdadeira ou falsa.

(Wittgenstein)

A ficção necessita da edição; é o vínculo que produz sentido. O sentido é a classificação. Uma série é um nivelamento. A concatenação, apara de arestas: daí a fluidez com que a

ious deconstructive gestures, photography has always helped its myth of the “pencil of nature” survive. The “pencil of nature” supposes that the verisimilitude obtained by the photo is endorsed by its mother object—the model posing; this is indisputably real. What does it mean then to photograph a scene? It is to ensure a guise of reality, just as two negatives combined make a positive. What might be redundancy—the machine that produces simulacra (the camera) registering a false space (a scene, a diorama)—gives fiction a naturalistic twist.

2.12 An image is a model of reality

...

2.141 An image is a fact

...

2.22 An image represents what it represents, irrespective of its truth or falsehood, through the form of representation.

...

2.221 What an image represents is its meaning

...

2.224 There is nothing in the image alone that allows us to tell whether it is true or false.

paisagem temporalmente distante passa para o cenário vazio de escritórios e fábricas com sua ordenação milimetricamente verdadeira e visualmente falsa. Trata-se de fazer a primeira – falsa – aparentar verdade, e a segunda – verdadeira – insinuar o efeito contrário, equalizando um registro quase antropológico (os escritórios) a outro “paleontológico” (o diorama). A foto do diorama, ademais, é o espetáculo do “fetiche causal” interligado ao fetiche da “visão verdadeira” do lápis da natureza, independente até das discrepâncias que os cenários venham a conter.

Museu de falsa ciência, museu de arte.

GUILHERME BUENO

(Wittgenstein)

Fiction necessitates editing; it is the connection that produces meaning. The meaning is the classification. A series is a levelling. The concatenation trims the edges: hence the fluidity with which the temporally distant landscape comes into the empty stage of offices and factories, accurate to the millimeter, but visually false. It is about making the first—false—appear true, and the second—true—suggest the opposite effect, equating a quasi-anthropological register (of the offices) with another “paleontological” one (the diorama). The photo of the diorama is, moreover, the spectacle of the “causal fetish” linked to the fetish of the “true vision” of the pencil of nature, irrespective of any discrepancies the scenes may contain.

Museum of fake science, museum of art.

GUILHERME BUENO



MANUAL DO MUNDO V, 2014. IMPRESSÃO JATO DE TINTA SOBRE PAPEL BARYTA. 100 X 150CM.

[PÁGINA DUPLA]. MANUAL DO MUNDO IV, 2014. IMPRESSÃO JATO DE TINTA SOBRE PAPEL BARYTA. 100 X 150CM.

MUSEU DA FOTOGRAFIA

PHOTOGRAPHY MUSEUM

CURADORIA: RODRIGO MARQUES



NICOLE LIMA

SEGUNDA INFÂNCIA: EU SEI DIZER SEM PUDOR QUE O ESCURO ME ILUMINA

A instalação proposta pela artista Nicole Lima é composta de imaginários vivos e mortos: restos de fotografias descartadas das quais a artista se apropria para rerepresentá-las destruídas ou reconstituídas conforme as instruções de seus doadores. No mesmo espaço, a artista fará uso de dispositivos sonoros: depoimentos de cegos tardios em resposta a uma única pergunta: de que imagens se lembra?

The installation proposed by artist Nicole Lima consists of living and dead imagery: discarded photography remnants that the artist uses and later presents either destroyed or reconstituted, as instructed by their donors. In the same space, the artist will use sound devices: late blind testimonials in answer to a single question: what images do you remember?



SEGUNDA INFÂNCIA: EU SEI DIZER SEM PUDOR QUE O ESCURO ME ILUMINA, 2015. FOTOGRAFIAS DESCARTADAS.

JULES SPINATSCH

FOTÓGRAFO NATIVO

Esta é a única maneira em que a fotografia nativa ainda é possível. Jules Spinatsch conhece as montanhas através das quais, com as quais e contra as quais ele trabalha, e também conhece seus habitantes. Ele próprio vem das montanhas e tem algo resoluto e contundente, bem como uma visão não sentimental de si mesmo e de sua terra natal. No entanto, ainda pode surpreender e ser surpreendido. O tempo voa em um panorama que se espalha pelos anos; cenário natural se torna cenário de paisagem, que, por sua vez, se torna cenário político, cenário comercial e cenário de entretenimento. A cortina sobe, a cortina cai. Jules Spinatsch fica ali, observando e fotografando. O que acontece por trás do cenário vem à ribalta; o que foi esmaecido é iluminado. Visões, circunspecções e *insights* sobre as montanhas e seu uso, que não ironizam, não protestam e não moralizam. Spinatsch domina os meios técnicos da fotografia, não importa quais sejam. Com valentia, negocia as curvas fechadas e reflexivas de pistas artificiais, sem conversa fiada e sempre atento à última descida íngreme. Assim evoluiu, ao longo dos anos, uma obra de fotografia artística com profunda intuição sociológica e brilho fotográfico impressionante, igualando-se a poucos de sua geração, na Suíça ou em qualquer outro lugar. Esta avaliação transversal dos vários projetos alpinos de longa duração de Jules Spinatsch dos últimos 12 anos revela sua consistência interna e sua coerência mútua e, portanto, os consolida dentro do livro como um trabalho autônomo.

HOMELAND PHOTOGRAPHER

This is the only way in which homeland photography is still possible. Jules Spinatsch knows the mountains, across which, with which and against which he works, and he knows their inhabitants. He comes from the mountains himself, and has something resolute and blunt about him, as well as an unsentimental view of himself and his homeland. However, he can still astonish and be astonished. Time flies by in a panorama that sweeps across the years, natural scenery becomes landscape scenery, which in turn becomes political scenery, commercial scenery and amusement scenery. The curtain rises, the curtain falls. Jules Spinatsch stands there, observing and photographing. What happens behind the scenery comes into the limelight, what was dimmed out is floodlit. Views, circumspections and insights regarding the mountains and their use, which do not ironise, do not protest and do not moralise. Spinatsch masters the technical means of photography, no matter what. He valiantly negotiates the reflexive hairpin curves of artificial slopes, without chitchat and always keeping an eye on the steep finishing descent. Thus, over the years, an oeuvre of artistic photography with deep sociological intuition and striking photographic brilliance has evolved, equalled by very few of his generation, in Switzerland or anywhere else. This cross-sectional review of Jules Spinatsch's various long-term Alpine projects from the last twelve years reveals their inner consistency and mutual coherence, and thus, in turn, consolidates within the book as an autonomous work.

SNOW MANAGEMENT (SCENE 81), 2005. IMPRESSÃO
COLORIDA SOBRE ALUMÍNIO, ED. 1/7, 170 X 195 CM.

[PÁGINA DUPLA]
SNOW MANAGEMENT (SCENE 51), 2006. IMPRESSÃO COLORIDA
SOBRE ALUMÍNIO, ED. 4/5, 100 X 163 CM.





NÚCLEO DE FOTOGRAFIA APAP

EXPOSIÇÃO: ABLEPSIA

É o tema da exposição do Núcleo de Fotografia APAP, com base na temática da Bienal de Curitiba 2015 "Luz do Mundo".

Considerando que para a fotografia existe necessidade de luz para que algo exista, buscamos o contraponto desta proposta que no excesso de luz podemos ter a "cegueira".

Ablepsia é a falta ou perda de visão, "cegueira mental ou espiritual".

O conjunto de imagens busca algo que normalmente não se vê e passa despercebido, ou até mesmo a busca por uma realidade sensível, resignificando contextos e visões de uma possível cegueira visível que a maioria das pessoas no seu dia-a-dia não enxergam.

NÚCLEO DE FOTOGRAFIA APAP/PR (PHOTOGRAPHY CENTER)

EXHIBITION: ABLEPSIA

It is the Núcleo de Fotografia APAP/PR's exhibition theme, based on the Curitiba Biennial theme "Light of the World".

Considering that photography requires light for something to exist, we have sought its counterpoint as the excess of light that can cause "blindness".

Ablepsia means vision impairment or loss, "mental or spiritual blindness".

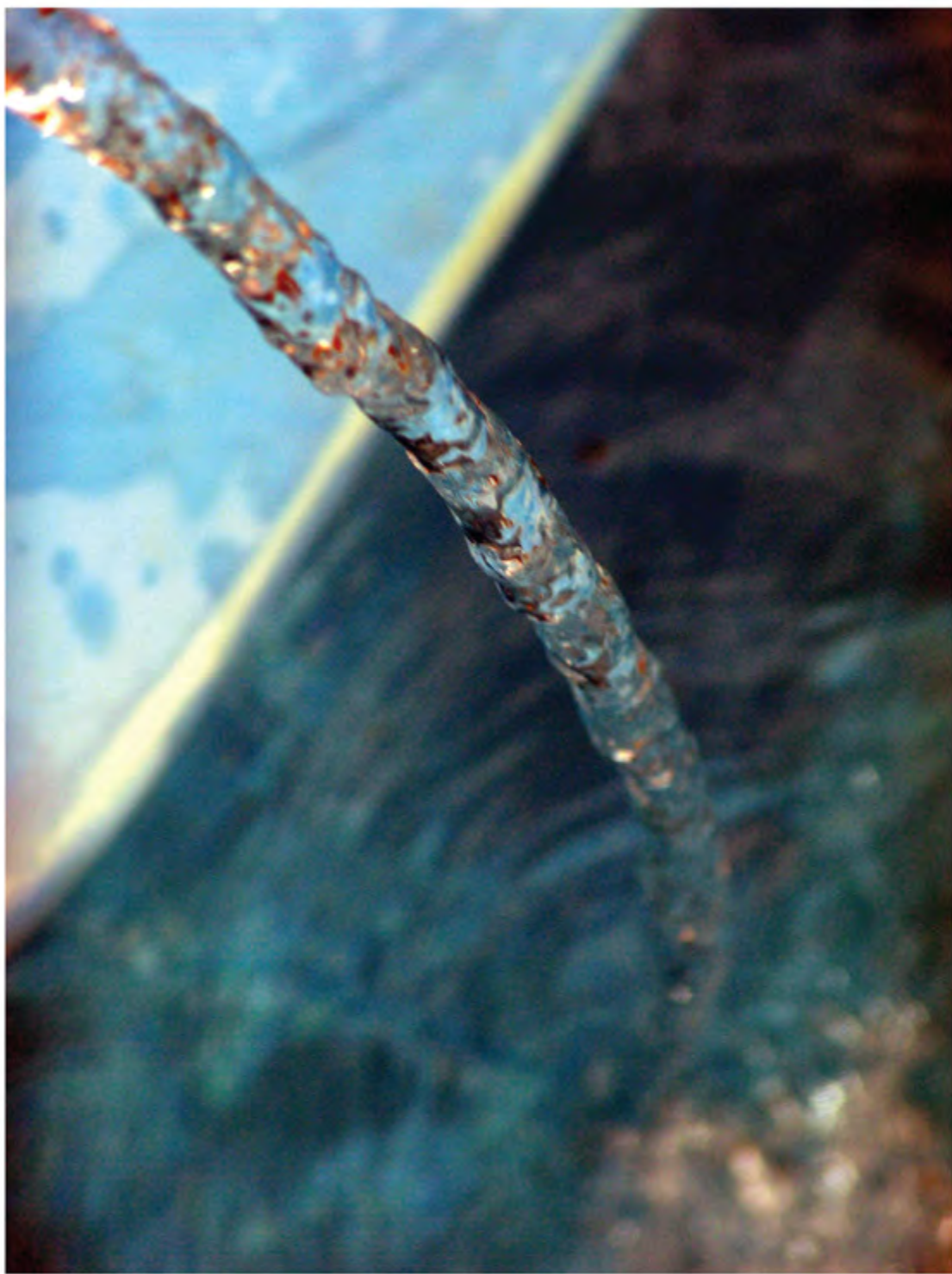
The group of images sought something that is not usually seen or perceived, even to perceivable reality, re-signifying contexts and views of a possibly visible blindness that most people cannot see in their daily lives.

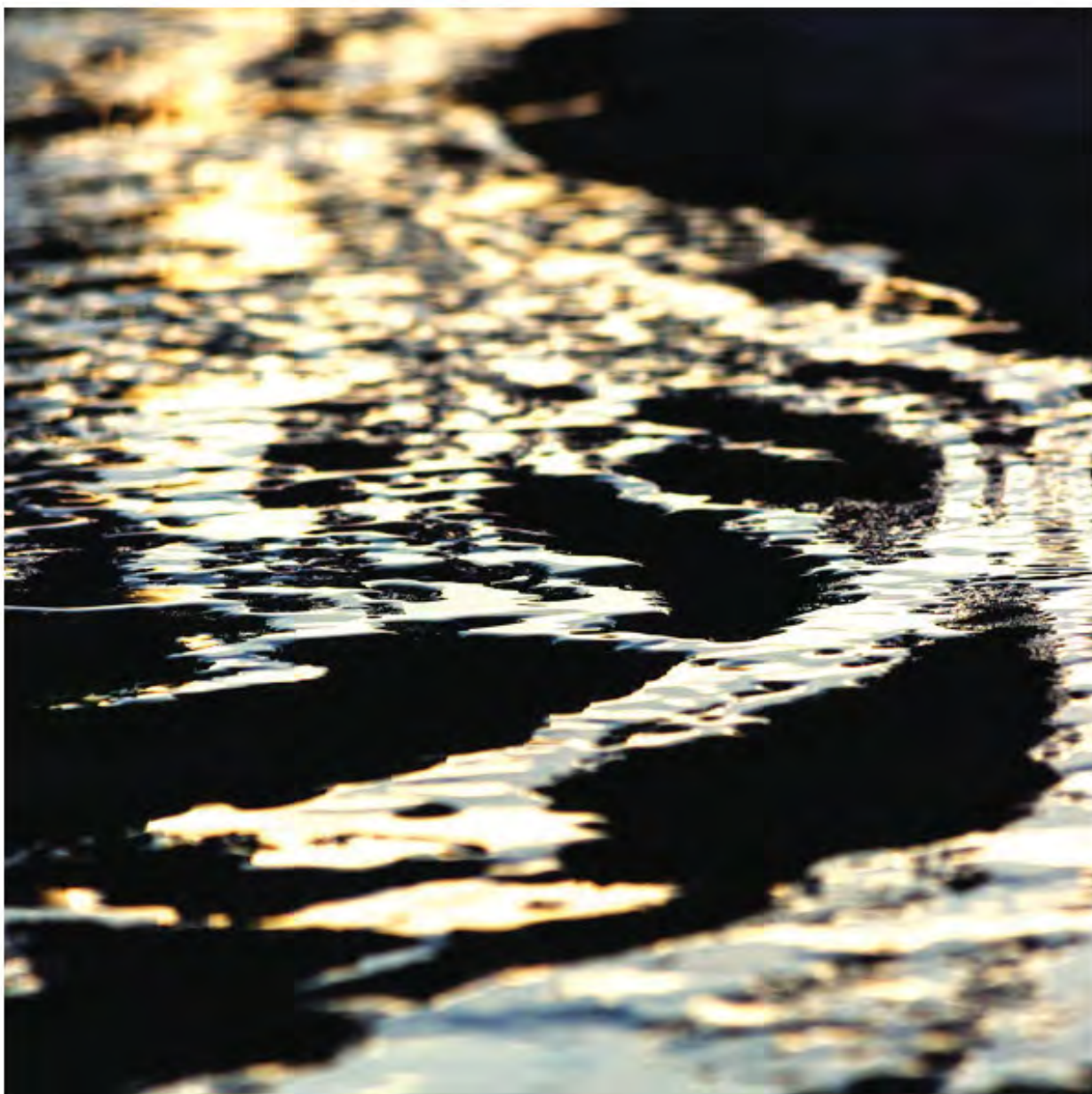
























FRANCISCO SANTOS



REGINA OLESKI



MAURICIO VIEIRA

MUSEU DA GRAVURA

ENGRAVING MUSEUM

CURADORIA: ANA GONZALEZ



JULIANA KUDLINSKI

MOSTRA INDIVIDUAL: DWALD OU INSETO



MOSTRA DO NÚCLEO DE ARTES VISUAIS SESI/PR

ALEXANDRE LAUTERT, ELAINE STANKIWICH, ELIANA BORGES, FRAN FERREIRA, JÉSSICA LUZ, LUIS LAROCCA, MAÍRA DIETRICH, PIERRE LAPALU, POLYANNA MORGANA, TALITA ESQUIVEL, TAMÍRIS SPINELLI E TIAGO RUBINI.

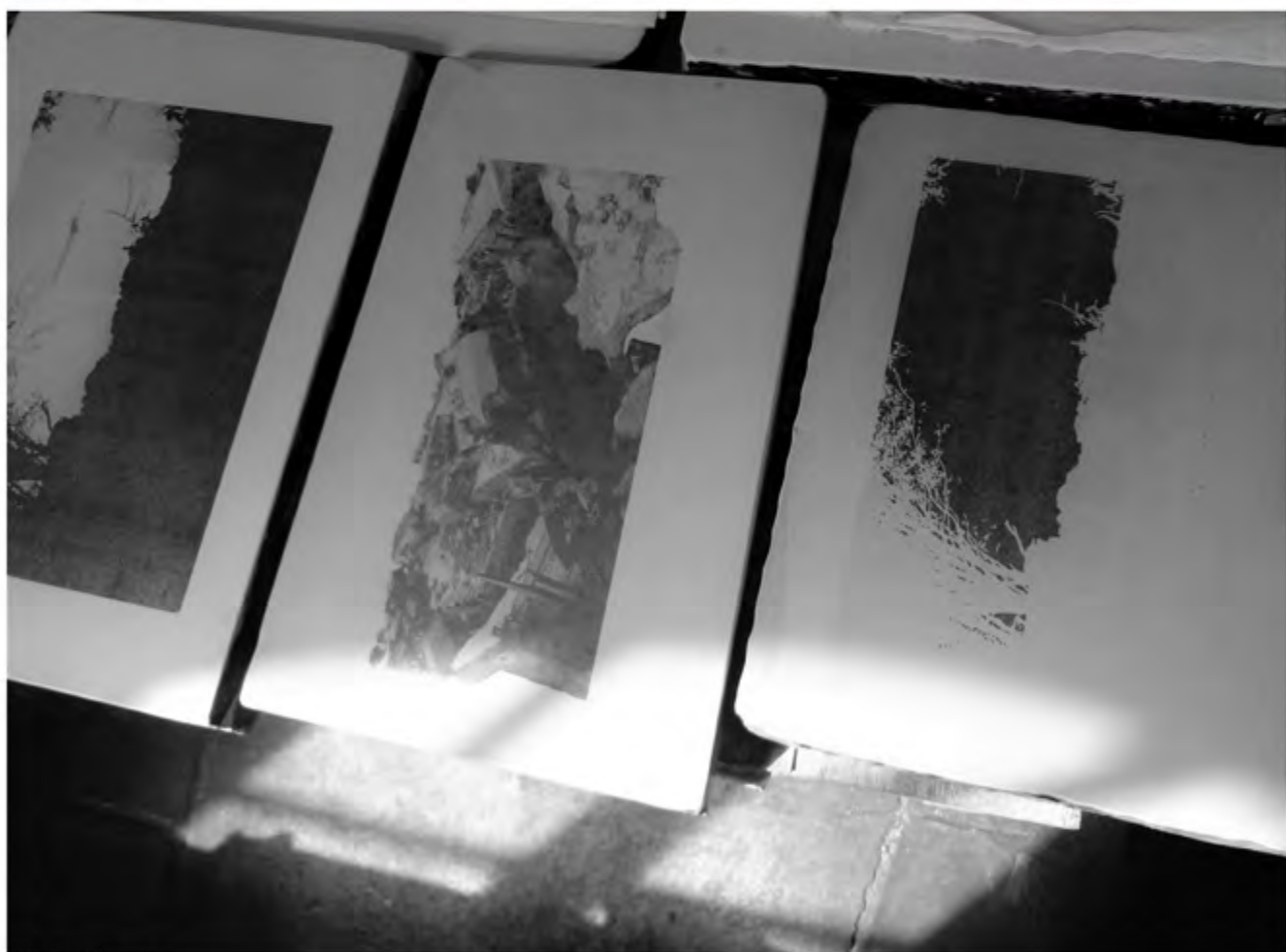
O Núcleo de Artes Visuais SESI/PR é um programa de formação para artistas iniciantes e não iniciantes que pretendem ampliar seus conhecimentos e desenvolver processos artísticos contemporâneos em interlocução com agentes culturais com atuação em âmbito nacional. A Mostra do Núcleo de Artes Visuais SESI/PR apresenta os trabalhos desenvolvidos ao longo de seis meses pelos participantes da primeira edição do projeto. Constituída por diversas linguagens e experiências processuais, conta com a organização da crítica e curadora Daniela Labra, que orientou os processos artísticos na edição de 2015.

EXHIBITION NÚCLEO DE ARTES VISUAIS SESI/PR (VISUAL ARTS CENTER)

Núcleo de Artes Visuais SESI/PR is a program for artists – both novice and experienced – that aims to broaden their knowledge and develop contemporary artistic processes in dialogue with cultural agents in nationwide operations. The Exhibition of the Núcleo de Artes Visuais SESI/PR presents works that were developed over six months by participants of the project's first edition. It involves various languages and process experiences, and relies on the organization provided by critic and curator Daniela Labra, who was advisor of artistic processes in the 2015 edition.

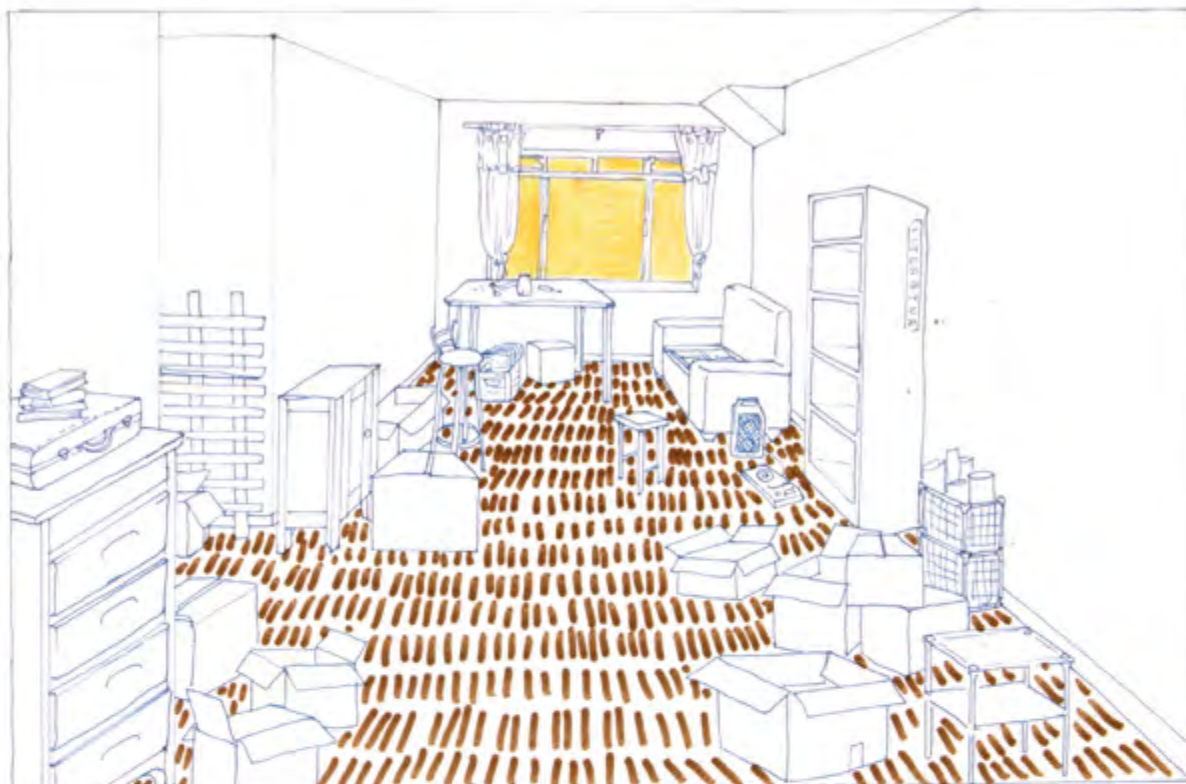


ALEXANDRE LAUTERT

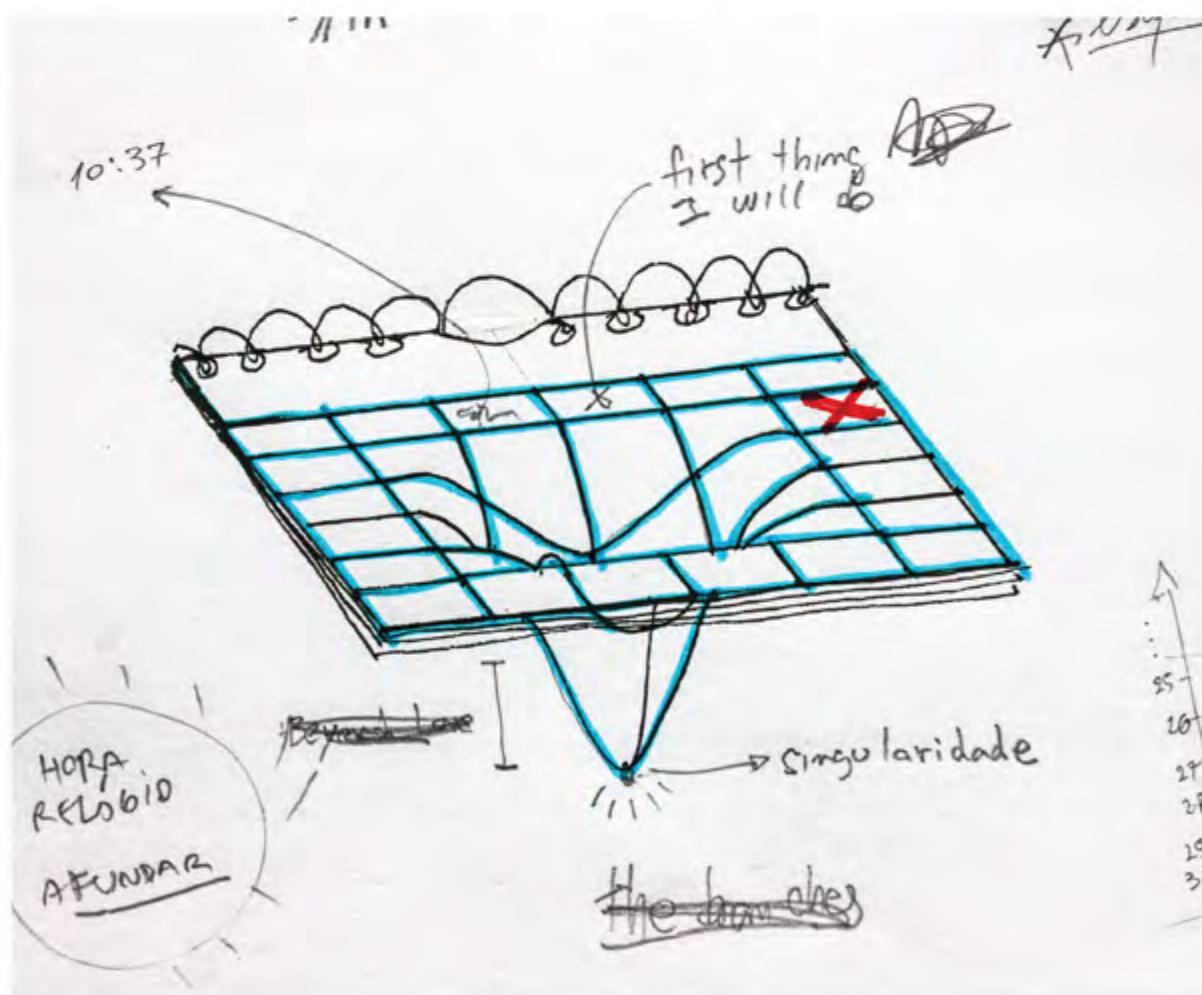


ELAINE STANKIWICH

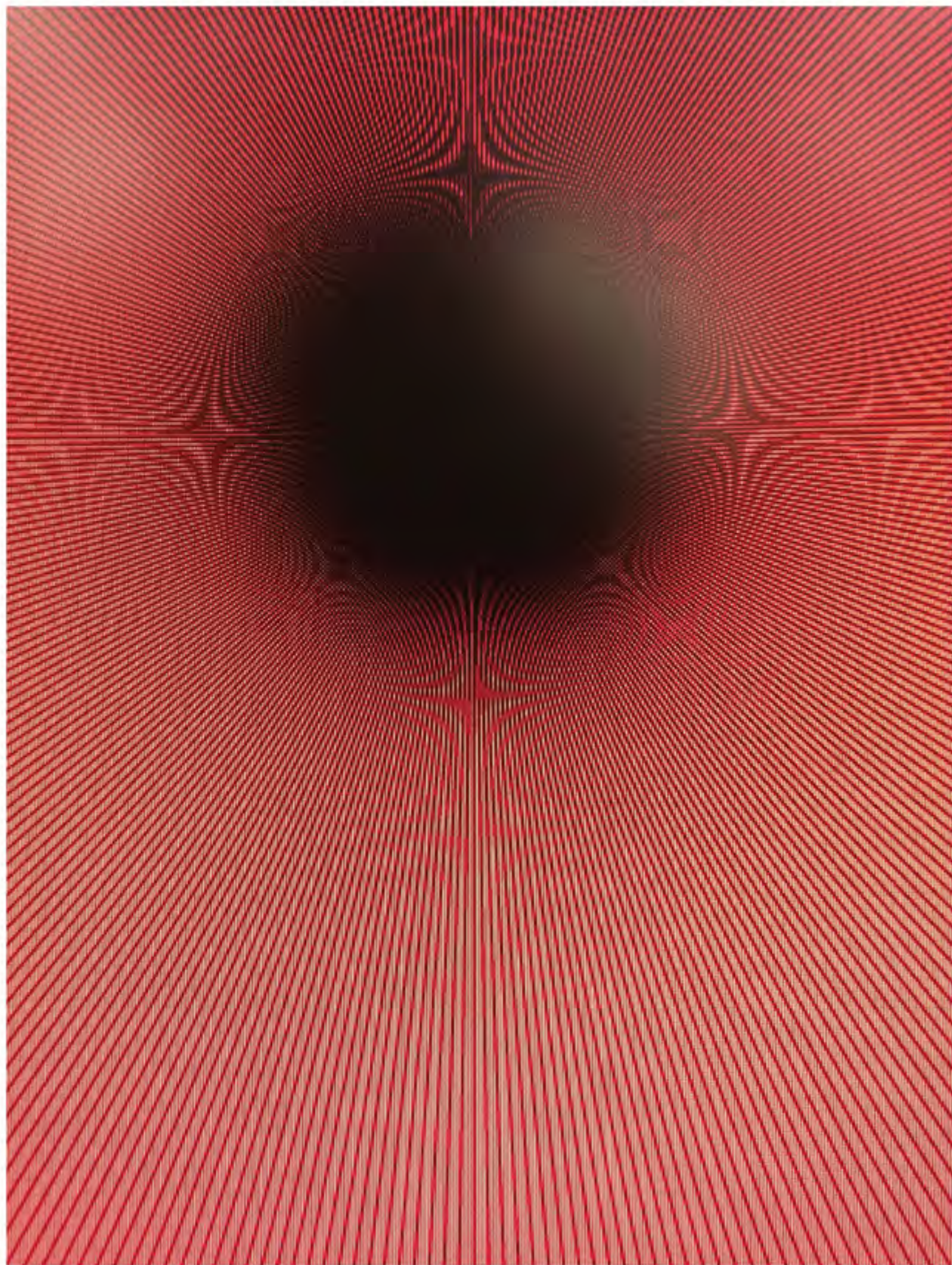




JÉSSICA LUZ



LUIS LARROCCA





POLYANNA MORGANA



TALITA ESQUIVEL



TAMÍRIS SPINELLI



TIAGO RUBINI



FRAN FERREIRA



MAÍRA DIETRICH E

ANDRÉIA LAS

MOSTRA INDIVIDUAL

Estas gravuras fazem parte da série Douro: exposição que aconteceu em agosto deste ano no Museu das Caves Santa Marta, na região de Douro em Portugal. Foram inspiradas nas características desta região, como a luz local, as curvas e a água do Rio Douro e, também, na riqueza da flora, que nesta época estão a desabrochar deixando a paisagem rica em cores.

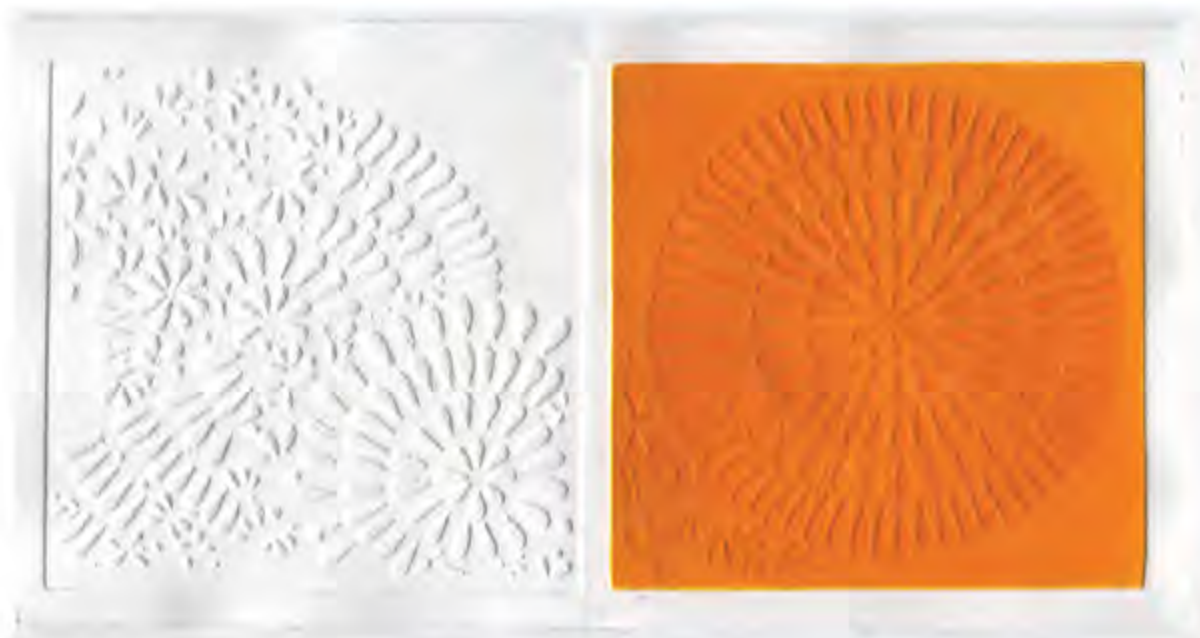
Pensando nesta relação, criei gravuras em Metal na técnica água-forte, água-tinta e relevo, predominando as cores laranjas e amarelo que a meu ver caracterizavam a ideia da luz de verão onde o sol se faz presente por um período mais longo nesta época.

Trago agora estes mesmos trabalhos que realizei nos ateliês do Museu da Gravura, Cidade de Curitiba, cedidos pela pesquisa baseada na região de Douro, afim de expressar a beleza do local que conquista a todos com seu rio grandioso, e paisagens infinitas.

These prints form part of the Douro series: an exhibition of August of this year at the Caves Santa Marta Museum, in the Douro region of Portugal. They were inspired by the natural features of the region, the light, the curves, the waters of the Rio Douro and also the richness of the flora, which springs to life at this time of year, swathing the landscape in a luscious patchwork of colors.

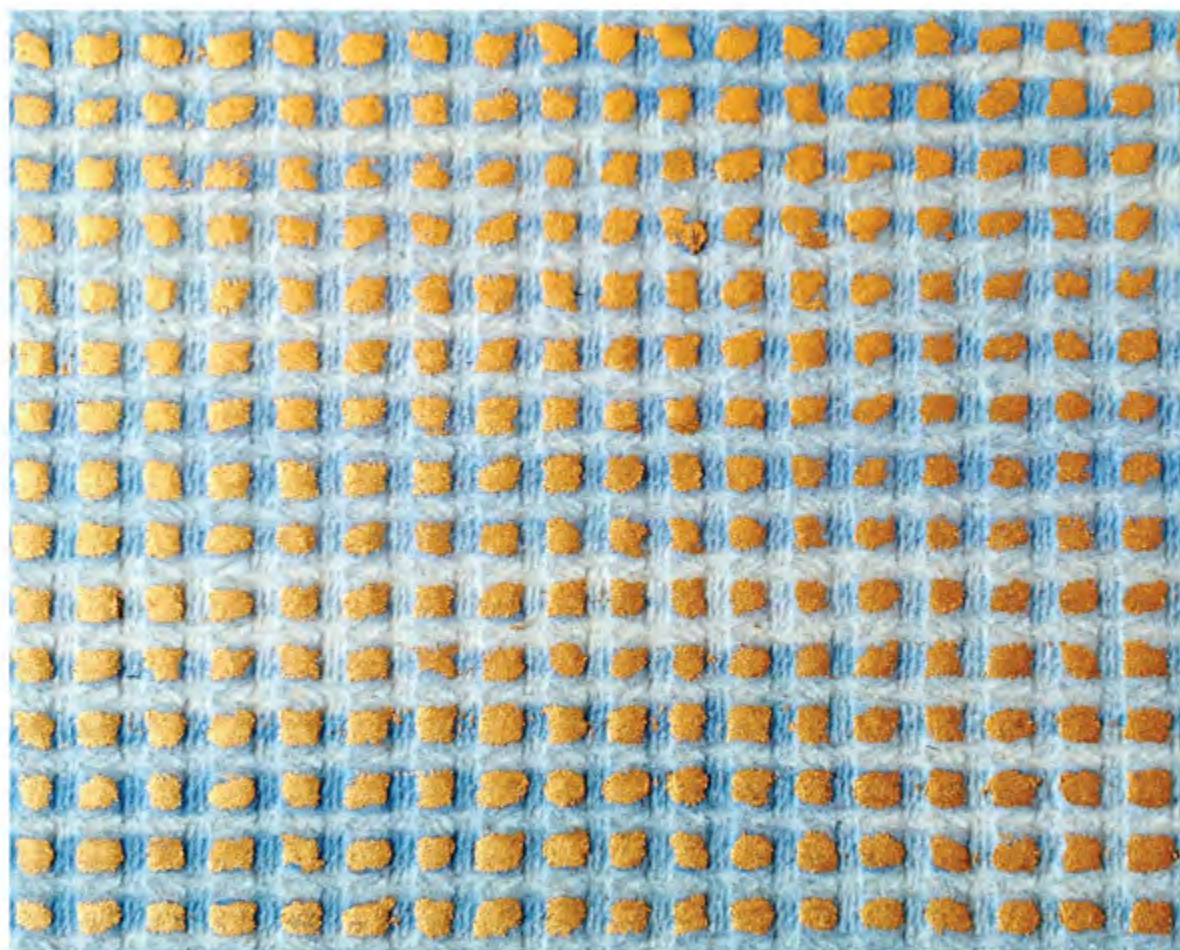
With this in mind, I produced metal engravings using etching, aquatint and relief, favoring the oranges and yellows that, in my view, typify the long summer days of the region.

I now present these same works, produced in the studios of the Print Museum, in the City of Curitiba, based on research in the Douro region, as a way of expressing the beauty of a location that entralls visitors with its grand river and landscapes that vanish into the distance.



SÍLVIO DE BETTIO

MOSTRA INDIVIDUAL: ALGO DE OUTRO



GRAVURA EM METAL, 2015.

Projeto autoral de pesquisa sobre códigos e linguagens visuais, "Chove: uma narrativa visual" é um livro sem palavras, um "livro de chuva", a transposição de dias chuvosos, de como estes despertam nossos sentidos, para a linguagem gráfica, em sua forma mais essencial. Os elementos do código criado com essa transposição combinam-se, como equivalentes a letras, palavras e frases, e são, então, arranjados para compor uma narrativa.

Em "Chove", o evento da chuva é usado como conteúdo, como tema, o que é expresso; e, também, como instrumento balizador da composição visual. É a estrutura que define cada imagem. Suas variáveis, a intensidade de sua manifestação, a força estrutural presente em seus elementos, materiais ou imateriais - o vento, a luz, o toque, o som, a memória - constituem a referência única e direta para a construção da forma, em exercícios de ritmo, intensidade, tensão, duração, equilíbrio e harmonia.

RAIN: A VISUAL NARRATIVE

"Rain: a visual narrative" is a book without words, a "book of rain", the transposition of rainy days, and how they reach our senses, to a graphic language, in its essential form. The elements from the code created with this transposition are combined, building visual equivalents to letters, words and phrases, and then arranged to compose a narrative.

Here, the rain is used as content, theme, what is expressed; and, also, as a guiding tool for visual composition. It's the structure that defines each image. Its variables, its intensity, the structural forces acting over its elements, material or imaterial - wind, light, touch, sound, memory - are the main and direct references to the construction of this narrative construction, through exercises of rhythm, intensity, tension, duration, balance and harmony.



HENRIQUE MARTINS

MOSTRA INDIVIDUAL
CHOVE: UMA NARRATIVA VISUAL



CHOVE: UMA NARRATIVA VISUAL

MUSEU GUIDO STRAUBE - CEP

GUIDO STRAUBE MUSEUM

CURADORIA: LUIZ CARLOS BRUGNERA



LUZEIROS DA VIDA

O coletivo *Duas Marias* com o conjunto “...se fosse você” e o individual “Luz de Eva” de Von Joseph são obras distintas que abordam um único tema: a luz humana. Essa luz interior é elucidada de uma forma a enaltecer figuras marginalizadas, que por meio da arte, vêm romper as amarras socialmente impostas que por anos as têm inferiorizado.

Em *Duas Marias* a linguagem é interativa, já que será possibilitada à participação dos apreciadores junto à exposição, cujos se colocarão nos papéis dos incontáveis desafortunados que, de forma notória ou oculta, contribuíram com o processo histórico. As artistas desnudam de forma singular as mazelas humanas, a loucura, a desumanidade, a depressão, o abandono, o cárcere, a clausura, por meio de vestes que carregam consigo história e pesares. Porém, é importante salientar que os sofrendores na obra revividos têm tal força superior, que mesmo diante de um contexto de insanidade e de dor, projetam divinamente sua luz ao mundo.

Von Joseph interroga o chamado “pecado original” como sendo esse inerente ao ser feminino, que por sua natureza curiosa despertou a humanidade para o conhecimento de sua própria divindade, ou seja, o poder de criar. O artista caracteriza em suas pinceladas a busca pelo equilíbrio da energia desse ser de luz, que possui dentro de si a chave para o paraíso. De uma indizível sensualidade Joseph delinea sua obra, cujos traços ficam bem descritos nas palavras de Neruda:

“Plena mulher, maçã carnal, lua quente, espesso aroma de algas, lodo e luz pisados, que obscura claridade se abre entre tuas colunas? Que antiga noite o homem toca com seus sentidos?”

Ambas as obras buscam a reflexão do público e da crítica em relação aos historicamente menosprezados e julgados, a “culpada” primeira mulher e os seres humanos esquecidos, os quais se farão vivos refletindo todo fulgor de suas significâncias em obras ímpares do coletivo *Duas Marias* e de Von Joseph.

TEXTO: CÍNTIA ABREU

LIGHTS OF LIFE

In the Collective, *Two Marys*, the assembly “... If it were you” and the individual “Eve’s Light” by Von Joseph are distinct works that address a single theme: the human light. Inner light can praise marginalized figures who, through art, come to break the socially imposed restraints that have made them feel inferior for years.

The language used in *Two Marys* is interactive; viewers will be allowed to take part in the exhibition in the roles of uncountable unfortunate people who, in apparent or hidden ways, have contributed to the historical process. The artists lay bare, in unique ways, the human misfortunes: madness, inhumanity, depression, abandonment, prison and cloister through garments that carry history and regrets with them. However, it is noteworthy that the sufferers revived in the work have such superior strength that, even when facing a context of insanity and pain, they divinely project their light to the world.

Von Joseph questions the so-called “original sin” as being inherent to the feminine that, given its curious nature, awakened humanity to the knowledge of its own divinity, that is, the power to create. Through his strokes of the paintbrush, the artist shows his search for energy balancing in this being of light, who has within the key to heaven. With undescribable sensuality, Joseph outlines his work, through traces that are well described in the words of Neruda:

“Full woman, fleshly apple, hot moon, thick smell of seaweed, crushed mud and light, what obscure brilliance opens between your columns? What ancient night does a man touch with his senses?”

Both works seek to stir the public and the critical thought about those historically despised and judged, the “guilty” first woman and the forgotten human beings, who will be brought to life by reflecting all the glow of their significance in unique works of the *Two Marys* collective and Von Joseph.

TEXT: CÍNTIA ABREU





TÉCNICA MISTA. 80 X 600 CM. 2015.





INSTALAÇÃO - PERFORMANCE.

MUSEU GUIDO VIARO

GUIDO VIARO MUSEUM

CURADORIA: ANTONIO CAVA E JOICE GUMIEL PASSOS



GUILHERME KLOCK

NATUREZA PARTICULAR

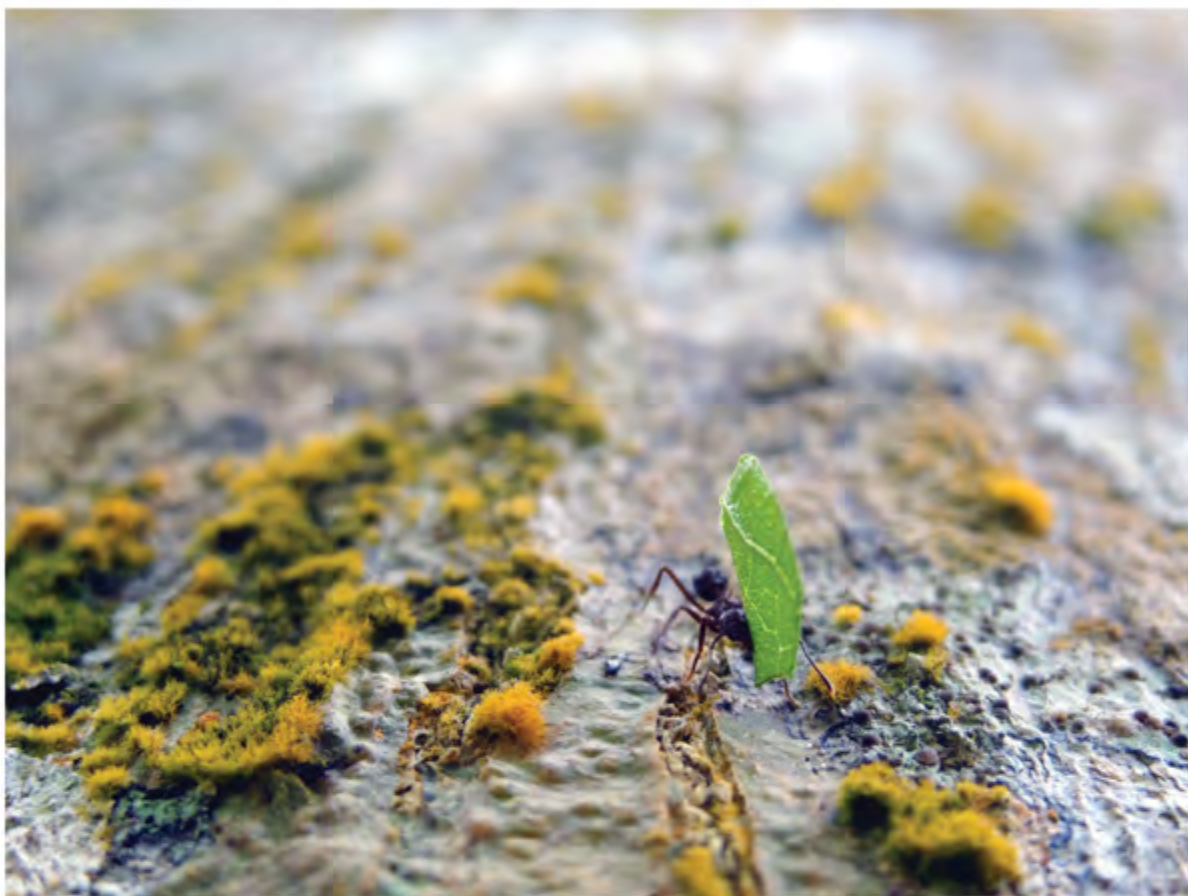
Jung ensinou que os sonhos não se expressam em palavras, mas em imagens. Claude Levi Strauss afirmou que a poesia é a linguagem do inconsciente. Na exposição a "Natureza particular" de Guilherme Klock, poesia e fotografia se fundem para expressar os sonhos do artista: "Hoje olhei os céus, procurei formas nas nuvens. Porque na terra as coisas já tem formas, sentimentos e nomes...". A poesia funciona como legenda para as fotografias mas quando não há palavras para expressar a cena é a imagem a legenda para ela. Linguagens distintas, emoções complementares. Costumo dizer que a natureza é a resposta para tudo. Mas é preciso entrar em seu labirinto para encontrar esse tesouro. A natureza não é estática nem nos jardins criados pelo homem. As naturezas mudam todos os dias. Klock fotografa o lado secreto desse ecossistema, aspectos estéticos de fenômenos naturais e de seus agentes: plantas, cores, animais, texturas. A fotografia é por excelência a simulação do real como qualquer expressão de arte. "Cada etapa deve ser vivida, contemplada e aproveitada como um tempo que não volta. Os percursos são mais importantes que a saída...". Bem-vindos ao jardim particular de Guilherme Klock, natureza de sutilezas que o olhar do artista, captura e congela em poesia.

ANTONIO CAVA

PRIVATE NATURE

Jung taught that dreams cannot be expressed in words but, rather, in images. Claude Levi Strauss stated that poetry is the language of the unconscious. In Guilherme Klock's "Private nature" exhibition, poetry and photography merge to express the artist's dreams. "Today I looked at the sky for cloud shapes. As on earth things already have shapes, feelings and names..." Poetry works as photo captions; however, when no words can express it, the scene speaks for itself. Distinct languages, complementary emotions. I often say that nature is the answer to everything. We have to enter its maze to find this treasure, though. Nature is never static, even in the gardens created by man. Nature changes every day. Klock photographs the secret side of this ecosystem, aesthetic aspects of natural phenomena and their agents: plants, colors, animals, textures. Photography is *par excellence* a simulation of reality as any expression of art. "Each stage must be enjoyed, contemplated and used as a time that will not return. Routes are more important than the exit..." Welcome to Guilherme Klock's private garden, nature of subtleties that the artist's eye captures and freezes as poetry.

ANTONIO CAVA



FORMIGA, 2014. 40 x 50 CM



ESFERA, 2015. 40 x 50 CM



SONHO, 2014. 40 x 50 cm



LABIRINTO, 2013. 40 x 50 cm

RONY BELLINHO

As “aparições” já recorrentes nas aguadas em papéis de Rony Bellinho ressurgem agora em 12 obras, óleos s/ tela, em pequeno formato, no Museu Guido Viaro, evento parte da Bienal Internacional de Curitiba, versão 2015. A arte transborda, mais uma vez, para a felicidade daqueles que buscam esta sensibilidade.

Primordial no gesto, crítico social, poeta existencial, seu “leve desmunch” é mais um processo de registro dramático de estados emocionais, vivências assistidas, comemoradas, lembradas ou presenciadas em seus “frisos da vida” verticais ou horizontais.

Adalice Araújo, em seu verbete no Dicionário de Artes Plásticas do Paraná, reconhecendo o valor da obra de Rony Bellinho, afirma: “Rony serve-se de uma figuração gestual de cunho neo-expressionista para liberar seus daimons íntimos. Seu trabalho vem de um substrato literário, o que explica as estruturas narrativas, embora frequentemente enigmáticas. A dramaticidade das imagens é, ao mesmo tempo, contemporânea e atemporal, (...) Signos e símbolos são termômetro de sua subjetividade. A cor age como expressão mágica capaz de revelar angústias e esperanças”. ... de minha parte diria, com muito orgulho, que Rony Bellinho, para quem “as eliminações são mais nobres”, traduz, em seus gestuais minimalistas, “o mais humano”: elemento fundamental em tempos virtuais e mecanicistas.

JOICE GUMIEL PASSOS

The already recurrent “apparitions” in watery on paper by Rony Bellinho resurface now in 12 works, small format oil on canvas, Museu Guido Viaro, as part of the Curitiba International Biennial, 2015 edition. Once again, art overflows for the joy of those who seek his sensitivity.

Paramount in the gesture, a social critic and existential poet, his “light *desmunch*” is mostly a process of dramatic record of emotional states, and assisted, celebrated, remembered or witnessed experiences in their “life cycle friezes”, either vertical or horizontal.

Adalice Araújo, in her entry in the Dictionary of Plastic Arts of Paraná, recognizes the value of Rony Bellinho’s work and says: “Rony uses a gestural figuration of neo-expressionist style to release his inner demons. His work comes from a literary substrate, which explains the narrative structures, although often enigmatic. Dramaticity in his images is, at the same time, contemporary and timeless, (...) Signs and symbols are indicators of his subjectivity. Color acts as a magic expression that can reveal anxieties and hopes”.

... As for myself, I’d proudly say that Rony Bellinho – for whom “eliminations are more noble” – translates, in his minimalist gestures, “the most human”: a key element in Virtual and mechanistic times.

JOICE GUMIEL PASSOS



SÉRIE FRISO DA VIDA. (UM LEVE DES-MUNCH). TÉCNICA MISTA SOBRE TELA. 30x30CM.

MUSEU NACIONAL ESPÍRITA MUNESPI

NATIONAL SPIRITIST MUSEUM - MUNESPI

CURADORIA: ORIETE HELOISA CAVAGNARI

POEMA DA EXPOSIÇÃO

ORIE TE HELOISA CAVAGNARI

Luz, comunicação!
Introspecção e movimento
Luz é dia sem noite.
É calor que abraça.
O calado com frio,
Luz é chama que aquece.
Aclara a mente que se faz presente
Ela é, sendo.
No alcance e realidade de cada um.
O que é luz sem a luz?
O homem é a maior luz e o maior alcance,
Brotando da força interior intensa.
É extensa... Ela é para quem a quer.
Ela penetra para quem a sente,
Ela permanece para quem acredita
Ela brilha em seus
Reflexos para quem quer sonhar
Viver a realidade.

EXHIBITION POEM

WRITTEN BY ORIE TE HELOISA CAVAGNARI

Light, communication!
Introspection and movement
Light is day without night.
It is embracing warmth.
Silent with cold,
Light is a warming flame.
It clears the mind that makes itself present.
By being, it is.
Within realistic reach of each one.
What is light without light?
Man is the greatest light, has the furthest reach,
Blooms from inner strength intense.
Extensive... It is there for whoever wants it.
It seeps into those who feel it,
It stays with those who believe it
It shines in its reflections
For those who want to dream.
Live reality.

Há um mistério revelado e não revelado a um só tempo no trabalho de Mariana Canet. Não revelado porque não se exhibe abertamente a origem do objeto fotografado; revelado porque a imagem está aí, aos olhos do espectador, pronta para ser apreciada e também avaliada, investigada. É bem-vindo à artista o pensamento de como o espectador interpreta esses trabalhos, assim como é bem-vinda a liberdade que ele tem em fazer isso — essas leituras possíveis com que a arte se torna mais instigante, porque justamente aberta a um território do possível.

Isso não é exatamente um jogo, mas cai muito bem tanto para a técnica utilizada nesses trabalhos quanto para o discurso da artista-fotógrafa, em que a questão da reflexão tem presença fundamental. O verbo “refletir” em português tem pelo menos duas acepções básicas: refletir algo e refletir sobre algo. Igualmente, o substantivo “reflexo” tem regência múltipla: reflexo de algo, reflexo a algo. Curiosamente, é como se verbo e substantivo (ambos com a mesma raiz) vivessem eles mesmos a condição ambígua do reflexo: 1. uma superfície que reflete a outra, por um jogo de luz, ou pela condição mesma da luz, pois o reflexo não ocorre no mundo das sombras; 2. uma superfície que reflete sobre a outra, que analisa a outra, que pode pensar a outra ou pensar sobre a outra, sobreposta a esta outra.

Este jogo verbal — e imagético — encontra respaldo nesses trabalhos de Mariana Canet. Com algumas complexidades. Não bastasse a existência de per se do reflexo (natural ou pensado), a fotografia capta um instante do reflexo. Faz uma leitura dele, edita-o, capta o reflexo numa condição de, ao mesmo tempo, efemeridade e extensão de sua existência.

Tanto a questão do reflexo e da reflexão surgem nesses trabalhos — daí o nome geral para as duas séries. Muito já foi falado sobre os espelhos e seus reflexos: uma antiga tradição mística afirma que são malditos, uma vez que multiplicam os seres. Os espelhos, sim, multiplicam os seres, mas curiosamente de forma invertida (ou alterada). Quem se admira no espelho olha para um autorre-

There is a mystery that is at once revealed and not revealed in the work of Mariana Canet. Unrevealed because it does not openly exhibit the origin of the photographed object; revealed because the image is there for the viewer to see, ready to be appreciated, evaluated, investigated. The artist welcomes the idea of how the viewer interprets these works and their liberty to do this—these possible readings that make art all the more intriguing for being open to a land of possibilities.

This is not exactly a game, but befits both the technique used in these works and the discourse of the photographic artist, in which the issue of reflection has a fundamental presence.

The verb “reflect” has at least two basic meanings: reflecting something and reflecting on something. Likewise, the noun “reflection” has a double meaning: a reflection of something, a reflection on something. It is as if the noun and the verb had the same ambiguity as a reflection itself: a surface that reflects another, through a play of light, or light itself, since reflection does not occur in a world of shadows; and a surface that reflects on another, analyzes it, that can think of the other or about the other, superimposed on this other.

This game of words and images is reflected in these pieces by Mariana Canet. With certain complexities. The existence of the reflection (natural or thought) per se is not enough; the photograph captures a moment of reflection. It makes a reading, edits it, captures the reflection in the at once ephemeral and extended condition of its existence.

Both types of reflection appear in these pieces—hence the name of the two series. Much has already been said about mirrors and their reflections: an ancient mystical tradition has it that they are cursed, since they multiply beings. Mirrors do multiply beings, but in a curiously inverted (al-

trato. O espelho nos dá uma falsa ideia do que somos porque o que vemos é uma imagem do exterior e da vontade da luz, das possibilidades da luz, e das possibilidades da superfície. Povos antigos utilizaram vidro vulcânico como espelho ou metal polido e hoje temos incríveis possibilidades de um reflexo muito nítido, com alta tecnologia, que "não deforma" o que é refletido. Mas aqui, nesses trabalhos, não há o temor do turvo, da distorção, tampouco da multiplicação. Poderíamos pensar numa história do reflexo, de como os povos foram se vendo ao longo dos tempos, a si mesmos e aos demais objetos, foram se localizando como pessoas e como seres de uma comunidade, vendo-se num espelho, inclusive utilizando o espelho como uma ferramenta para a representação (na pintura, por exemplo). Mas aqui é a distorção que ganha papel central, fundamentalmente no elemento água. Valeria lembra que a natureza tem papel fundamental para a apreciação desses trabalhos.

O reflexo, por vezes, é turvo. Então, aqui, não se trata de um espelho tecnologicamente per-

feito. O objetivo não é captar um instante ideal ou um instante inusitado.

A despeito de a técnica ser a fotografia, muitos dirão que os trabalhos lembram pinturas abstratas, por vezes impressionistas. No entanto, não ocorreu uma busca nesse sentido.

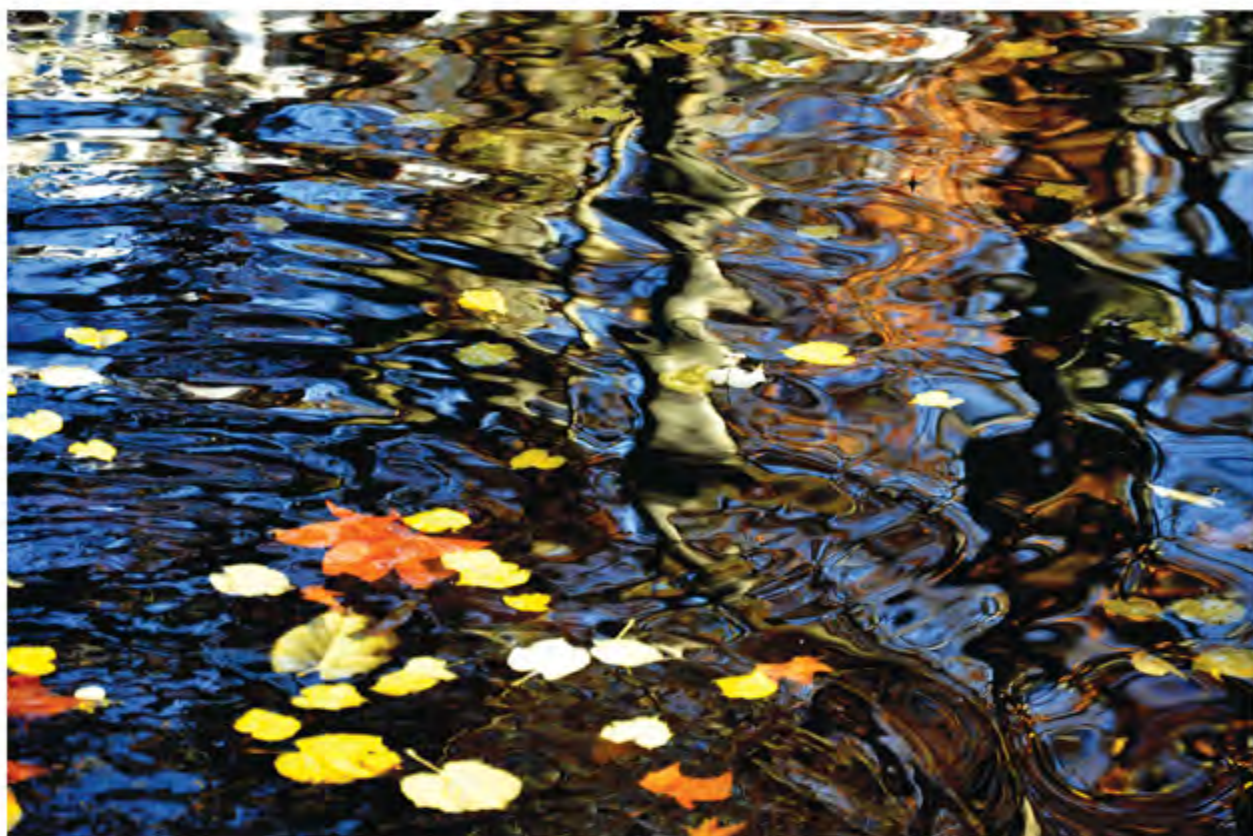
Os trabalhos de Mariana Canet são como as citações: retiram de um lugar e colocam no outro um enunciado, uma forma, um modo, uma estrutura, inflada de novos sentidos. Assim, essas imagens devem ser vistas.

O reflexo por si, o reflexo captado, o reflexo montado na exposição, o reflexo do espectador: da natureza, o olhar do fotógrafo, o fotografado, a montagem num espaço segundo, e por sua vez o espectador – o caminho desses reflexos é longo e complexo. Voltamos à acepção primitiva da palavra: re+fectere = redobrar, que também carrega a ideia de "desviar". O trabalho de Mariana Canet é o resultado de múltiplos e fantásticos desvios.

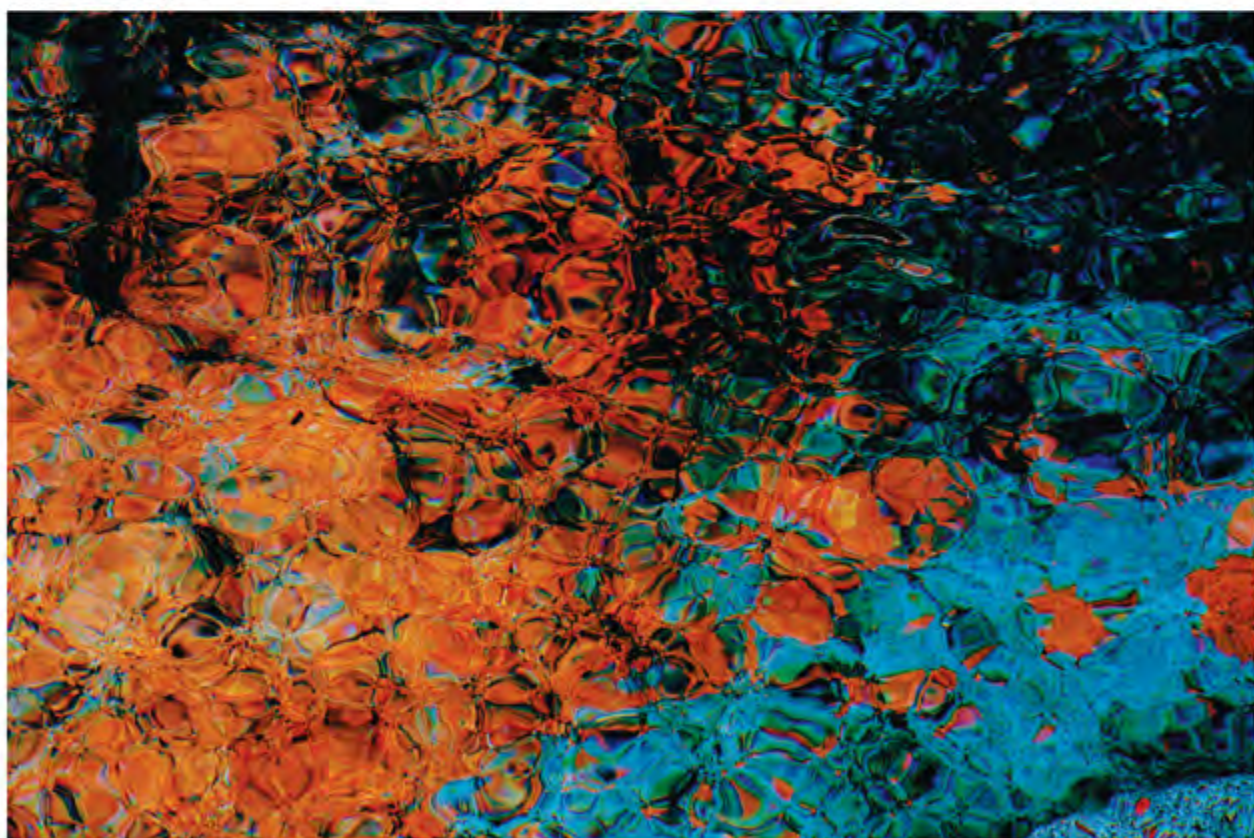
BENEDITO COSTA NETO

tered) form. Someone looking at themselves in the mirror is looking at a self-portrait. The mirror gives us a false idea of who we are, because we see an image from outside, of the will of light, the possibilities of light, the possibilities of surfaces. Ancient peoples used volcanic glass or polished metal and we now have incredible possibilities of very clear reflection, use high technology that does not "deform" what it reflects. But, these pieces, there is no fear of the murky, of distortion, or multiplication. We could imagine a history of reflection, of how people have seen themselves over the years, themselves and other objects, situating themselves as individuals and beings in a community, seeing themselves in a mirror, even using mirrors as a tool for representation (in painting, for example). But here it is the distortion that comes to play the central role, especially through water. Valeria remembers that nature plays a fundamental role in the appreciation of these works. Reflection is sometimes murky. Here then there is no technologically perfect mirror. The aim is not to capture an ideal or unusual instant.

Although the technique used is photography, many will say that the pieces look like abstract or impressionist paintings. However, there was no deliberate attempt to produce this effect. Mariana Canet pieces are like citations: they take a form, a mode, a structure from one place and put it in another, replete with new meanings. This is how these images should be seen. Reflection in itself, the captured reflection, the reflection mounted in an exhibition, the reflection of the viewer: of nature, the eye of the photographer, the photographed, mounting it in a second space, and, in turn, the viewer. These reflections follow a long and winding route. The original meaning of the Latin word re+fectere is fold or bend, also in the sense of "deviate". Mariana Canet's work is the result of multiple fantastic deviations.



REFLEXOS MOVIMENTOS I.

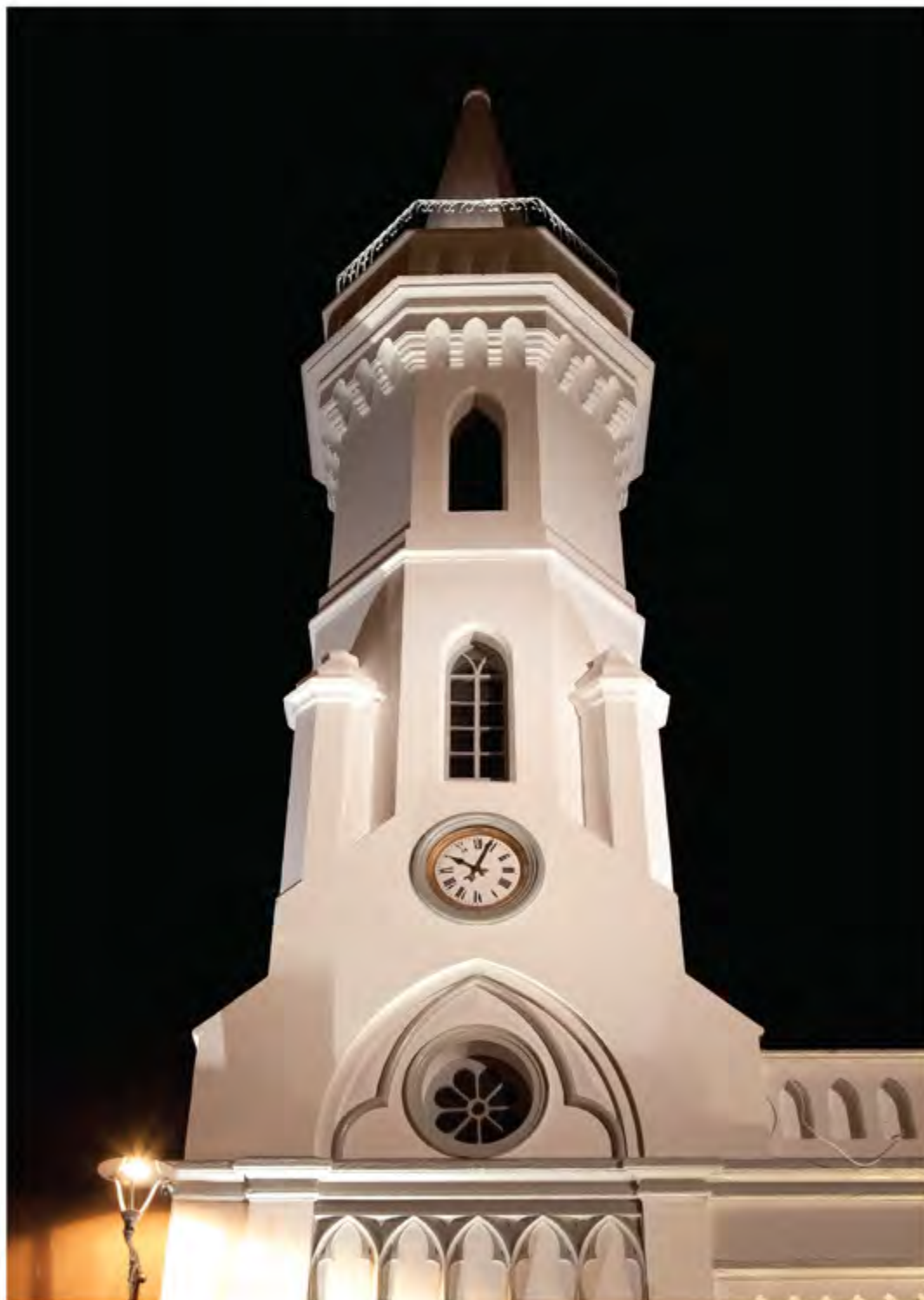


REFLEXOS MOVIMENTOS IV.

MUSEU DE ARTE SACRA - MASAC

SACRED ART MUSEUM

CURADORIA: ADOLFO MONTEJO NAVAS E ELIANE PROLIK



ESTAÇÕES

Síntese de uma produção sempre ativa de Antonio Arney, as doze pinturas presentes nesta mostra falam da natureza do tempo, através das camadas entranhadas da madeira, uma matéria prima constituinte, que oferece certa dramaturgia na própria paisagem de sua pintura, são como estações da vida. Sua poética com uma trama compositiva paradoxal abriga ao mesmo tempo um desejo construtivo, de ordem, com uma geometria abrupta, acidentada, que parece desmentir a essência pura desta construção (com coisas encontradas, tabuas desmanchadas, fragmentos irregulares, traças, erosão...). O parapeito da janela destas obras situa a pintura em estado de corpo, ao mesmo tempo uma pintura-janela, uma pintura-altar que abriga seu próprio espírito.

ADOLFO MONTEJO NAVAS

SEASONS

Summing up the work of the ever active Antonio Arney, the twelve paintings presented in this show deal with the nature of time, using deep layers of wood, a constituent raw material, which adds a certain drama to the landscape of the painting itself, like the stages of life. His paradoxical compositions contain at once a desire to construct, for order, and a rugged geometry, which appears to belie the pure essence of the construction (with found objects, dismantled boards, irregular fragments, traces, erosion...). The parapet of the window of these works situates the painting in a bodily state, while it is still a window-painting or an altar-painting containing its own spirit.

ADOLFO MONTEJO NAVAS



S.T., 2014. COLAGEM COM REJEITOS. 60 X 50 CM. FOTO: DAYANNA SALLES.



S.T., 2014. COLAGEM COM REJEITOS. 60 X 50 CM. FOTO: DAYANNA SALLES.

CIRCUITO INTEGRADO

ESPAÇO EXPOSITIVO DA SEEC

SEEC EXHIBITION SPACE

CURADORIA: ROYCE W. SMITH E DANNYS MONTES DE OCA



FOTO: MACAXEIRA.

ILUMINAÇÕES: ENCONTRANDO A BELEZA DAS COISAS ESQUECIDAS

Em virtude de sua presença dentro do espectro visível, a luz tem sido conceitualmente associada ao observável, ao transparente, ao evidente e ao óbvio. No entanto, a presença da luz como a conhecemos existe entre cumprimentos de onda imperceptíveis ao olho humano – invisibilidades que escapam à percepção óptica mas que, de qualquer forma, continuam afetando nossa compreensão do mundo. Artistas, como László Moholy-Nagy, viram na arte um meio potencial de conciliar o visível e o invisível, numa tentativa de “aperfeiçoar ... o olho por meio de fotografia.”¹ Nesse intento, os artistas desta exposição buscam revigorar os impactos e significações de lugares esquecidos e materialidades negligenciadas.

Contemporaneamente, de que modo a (não) visibilidade e a (não) familiaridade orientam nosso pensamento e sentimento em relação a objetos e ambientes? De que modo os estados da (não) visualização afetam nosso senso de empatia e compreensão de culturas, comunidades, política e espiritualidades?

¹ László Moholy-Nagy, *Broom, IV*, 1923. Reproduzido em Richard Kostelanetz, ed. *Moholy-Nagy: An Anthology*. New York: Da Capo, 1970: p. 117.

By virtue of its presence within the visible spectrum, “light” has been conceptually associated with the observable, the transparent, the conspicuous, the obvious. Yet, the presence of light as we know it exists between wavelengths that are imperceptible to the human eye—invisibilities that escape optical perception but still affect the ways we understand the world. Artists, such as László Moholy-Nagy, subsequently looked to art as a potential means of bridging the discernible and the unseen—even wanting to “perfect...the eye by means of photography.”¹ In keeping with this mission, the artists of this exhibition have used their practices to reinvigorate the visual impacts and significations of forgotten places and overlooked materialities.

In more contemporary times, how do (in)visibility and (un)familiarity guide our thinking and feeling about objects and environments? How do states of (un)seenness impact our sense of empathy and our understandings about cultures, communities, politics and spiritualities?

Landscapes interact with the eccentricities and specificities of place in works by Gabriel Castro, as midnight suns and Northern lights illuminate Icelandic villages, while foggy skies serve as the backdrop to Curitiba’s well-known araucárias in works by Daniel Castellano.

¹ László Moholy-Nagy, *Broom, IV*, 1923. Reprinted in Richard Kostelanetz, ed. *Moholy-Nagy: An Anthology*. New York: Da Capo, 1970: p. 117.

Paisagens interagem com as excentricidades e especificidades do lugar nas obras de Gabriel Castro, quando sóis da meia noite e auroras boreais iluminam aldeias islandesas, enquanto céus nublados viram o pano de fundo das araucárias tão familiares a Curitiba, nas obras de Daniel Castellano.

As obras de Mauricio Vieira capturam o diálogo entre luz e sombra na arquitetura de Oscar Niemeyer, e Harold Vazquez se apoia na arquitetura e espaços quintessencialmente cubanos para comentar o isolamento político e pessoal. As paisagens de Larry Schwarm tratam o sublime contemporâneo como parte dessa destruição generalizada e avassaladora, em que momentos privados são expostos ao consumo da visualização, enquanto a fotografia de Juliana Stein oferece uma visão mais enigmática e microscópica do abuso e do mal uso.

Javier Vanegas aborda a natureza explícita do sexo e da prostituição para (re)construir obras de arte históricas familiares, enquanto as paisagens ambíguas de Jennifer Ray mostram os resíduos de encontros sexuais clandestinos.

Mauricio Vieira's works capture the dialogue between light and shadow in the architectures of Oscar Niemeyer, while Harold Vazquez relies on quintessentially Cuban architectures and spaces to comment on political and personal isolation.

The landscapes of Larry Schwarm position the contemporary sublime as a function of widespread, tornadic destruction, in which private moments are laid bare for viewerly consumption, while Juliana Stein's photography establishes a more cryptic and microscopic view of damage and disuse. Paulo Nazareth links such damage to the sociopolitical landscape of our time—recklessness, neglect and indifference creating wider gaps between the rich and the poor, as well as indigenous and non-indigenous peoples.

Javier Vanegas relies on the explicit nature of sex and prostitution to (re-)construct familiar art historical works, while the ambiguous landscapes of Jennifer Ray showcase the residues of clandestine sexual encounters.

Luis Manuel Alcántara uses abandoned ma-

Luis Manuel Alcántara usa materiais abandonados em personagens de desenho animado do "Terceiro Mundo" numa sociedade cada vez mais "disneificada" (e socioeconomicamente desequilibrada), enquanto Luis Vera documenta as realidades por trás desses desequilíbrios, através de grupos de crianças indígenas paraguaias cujos lares são constantemente atingidos por enchentes.

Guillermo Srodek-Hart documenta acúmulos de objetos que apontam para paixões seculares e espirituais, e Javier Medina Verdolini usa toda uma gama de técnicas fotográficas para ampliar o mistério de obras arquitetônicas e espaços abandonados.

materials to "Third World" cartoon characters in an increasingly "Disneyfied" (and socioeconomically imbalanced) world, while Luis Vera documents the realities behind those imbalances, with groups of indigenous Paraguayan children whose homes are persistently infiltrated by floods.

Guillermo Srodek-Hart documents accumulations of objects that link to both secular and spiritual passions, while Javier Medina Verdolini uses a range of photographic techniques to enhance the eeriness of abandoned spaces and architectures.

LUIS VERA

A fotografia de Luis Vera retrata o cotidiano paraguaio - explorando paisagens, marcos, objetos e rituais que pontuam seu caráter único na América Latina. Mas sua fotografia também apresenta uma consciência de comunidades e identidades muitas vezes marginalizadas, negligenciadas ou discriminadas na cultura popular, como ilustra a sua documentação da Parada do Orgulho LGBTQ do Paraguai e famílias indígenas desalojadas pelas enchentes devastadoras na capital, Assunção. Para este fotógrafo, a rua é um ambiente cuja natureza democratizante é reforçada por suas documentações e intervenções fotográficas.

Luis Vera's photography engages with the Paraguayan everyday—exploring landscapes, landmarks, objects and rituals that punctuate its uniqueness in Latin America. Yet, Vera's photography also showcases an awareness of communities and identities that are often marginalized, eclipsed or sidelined in popular culture, as illustrated by his documentation of Paraguay's GLBTQ Pride parade and indigenous families displaced by devastating flood waters in the capital, Asunción. For Vera, the street is a democratizing environment that is rendered even more so through his photographic documentations and interventions.



JULIANA STEIN

Juliana Stein usa a fotografia como meio de conciliar ambientes familiares e não familiares, para que os espectadores possam compreender melhor as dificuldades, sucessos e interesses vividos coletivamente na contemporaneidade. Para ela, a imagem serve como ponto de partida para um diálogo mais profundo sobre engajamento e responsabilidade social - doença mental, violência, infância, recreação e prisão, que afetam profundamente sua escolha do tema. Sua fotografia simboliza a busca de sentido no que pode parecer a falta de sentido dos objetos e da cultura material.

Juliana Stein uses photography as a means of bridging familiar and unfamiliar environments, such that viewers might better understand the difficulties, triumphs and interests collectively faced in contemporary times. For Stein, the image serves as the starting point for deeper conversations about social engagement and responsibility—mental illness, violence, childhood, recreation and imprisonment all profoundly influencing her choice of subject matter. Stein's photography epitomizes a search for meaning in what might seem like the meaninglessness of objects and material culture.



LARRY SCHWARM

A fotografia de Larry Schwarm capta visualmente o resultado da passagem de um tornado classe F5 por Greensburg, Kansas, Estados Unidos, na noite de 4 de maio de 2007— uma tempestade que destruiu completamente mais de 95% da cidade. Documentando molduras e pratos quebrados, casas e carros esmagados, e árvores despedaçadas, expõe o modo como desastres naturais afetam os limites entre vida privada e sua exibição pública. Schwarm (natural de Greensburg) ilustra o modo como objetos e espaços - até quando destruídos - contam histórias tocantes sobre nossas vidas e nossos valores.

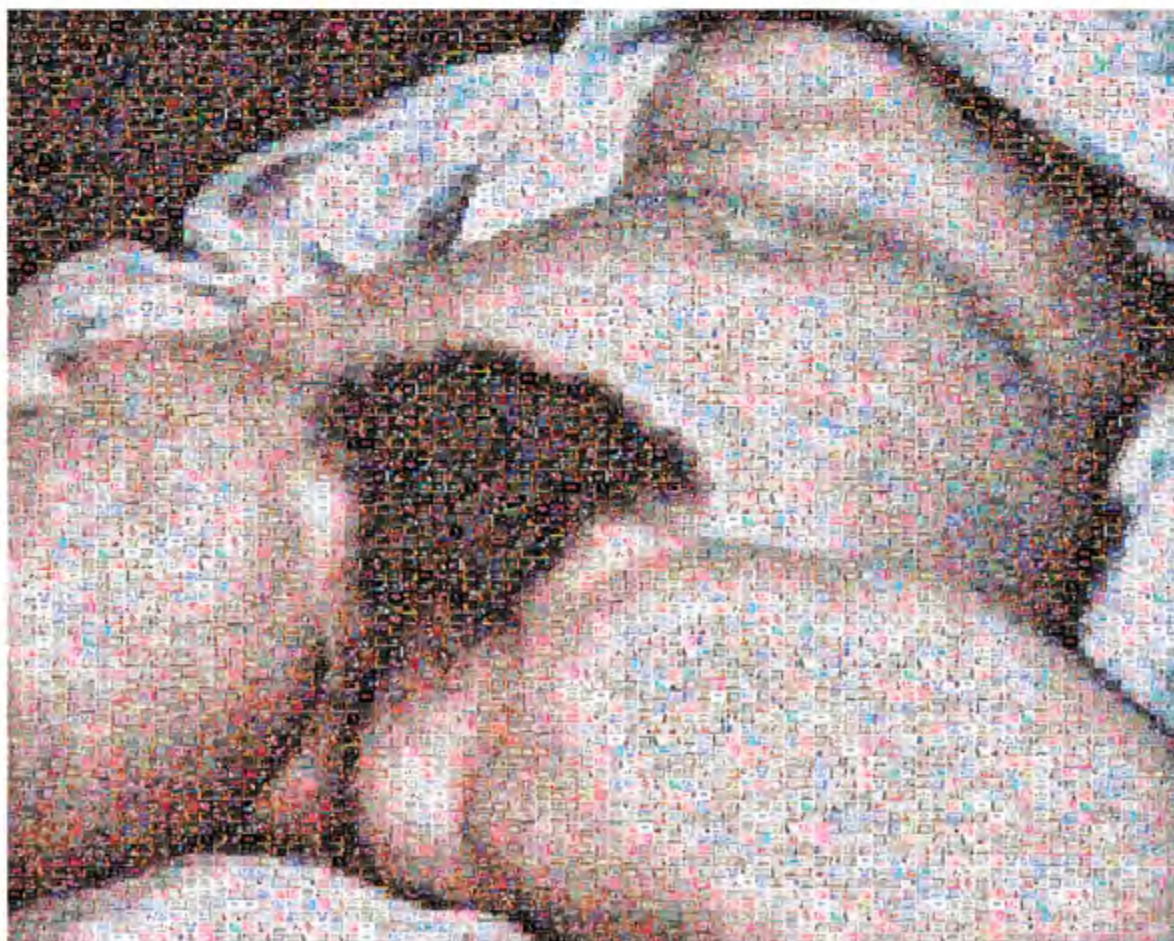
Larry Schwarm's photography captures the visual aftermath of an F5 tornado that barreled through Greensburg, Kansas, in the United States on the evening of May 4, 2007—a storm that completely decimated over 95% of the town. Documenting broken picture frames and dishes, pulverized homes, crushed cars, and splintered trees, Schwarm exposes how natural disasters blur the lines between our private lives and their public display. Schwarm (himself from Greensburg) illustrates how objects and spaces—even when completely destroyed—ultimately tell compelling stories about our lives and the things we value.



JAVIER VANEGAS

Javier Vanegas revisita algumas das obras canônicas da história da arte ocidental em sua série "VIP" e reformula suas representações pictóricas da sexualidade e feminilidade através da inserção digital de anúncios para prostitutas dentro do campo de imagem. Cartões de prostitutas são facilmente encontrados em cabines telefônicas de Bogotá (e outros lugares do mundo), e são tão prolíficos em número e design que suas cores e padrões podem ser utilizados para "preencher" praticamente qualquer um dos tons de cores presentes em cada obra de arte. Seu trabalho cria sobreposições fotográficas visualmente deslumbrantes das obsessões históricas e contemporâneas ligadas ao corpo feminino.

Revisiting some of the canonical works of Western art history in his "VIP" series, Javier Vanegas recasts their painterly depictions of sexuality and femininity by digitally inserting advertisements for prostitutes within the image field. Commonly found in telephone booths of Bogotá (and other parts of the world), the prostitutes' cards are so prolific in number and design that their colors and patterns can be used to "fill" practically any of the color tones present in each work of art. Vanegas creates visually stunning, photographic juxtapositions of both historical and contemporary obsessions with the female body.



JENNIFER RAY

A fotografia de paisagem de Jennifer Ray mostra de que modo o entorno natural pode camuflar encontros sexuais (documentando vários pontos de encontros entre gays) e destaca os elementos visuais que marcam as atividades daqueles locais. Salpicadas com embalagens de preservativos, caixas de Viagra, dentaduras, pornografia rasgada e latas de cerveja vazias por entre o arranjo exuberante de árvores e carurus, as paisagens de Ray exibem os resíduos de desejo humano e dão pistas sutis sobre as vidas e identidades dos homens que já vagaram por entre aquela vegetação.

Jennifer Ray's landscape photography demonstrates how natural surroundings both camouflage sexual encounters (as she documents a range of gay cruising grounds) and highlight those visual elements that draw attention to the activities that occur there. Peppered with condom wrappers, boxes of Viagra, dentures, shredded pornography and empty beer cans amongst the lush array of trees and pokeberries, Ray's landscapes display the residues of human desire and provide subtle clues about the lives and identities of the men who once wandered among the vegetation.



LUIS MANUEL ALCÁNTARA

Luis Manuel Alcántara usa pedaços de objetos e materiais encontrados nas ruas de Havana - madeira de paletes de carga, retalhos de tecidos e peças descartadas de plástico para tridimensionalizar suas visões de imagens e personagens icônicos da cultura popular dos Estados Unidos. Ao criar o que denomina “versões do Terceiro Mundo” de figuras como Mickey e Minnie e a Estátua da Liberdade, Alcántara mostra como a globalização e a “disneificação” das Américas ainda não alcançaram Cuba. Suas obras são um comentário comovente sobre a desconexão entre heróis e ídolos cuidadosamente elaborados, e as circunstâncias culturais que muitas vezes impedem a interação com eles.

Luis Manuel Alcántara relies on bits of found objects and materials from the streets of Havana—wood from cargo pallets, scraps of fabric, and discarded pieces of sintra board—to three-dimensionalize his visions of iconic images and characters from the popular culture of the United States. Creating what he calls “Third World versions” of figures such as Mickey and Minnie Mouse and the Statue of Liberty, Alcántara demonstrates how globalization and the “Disneyfication” of the Americas has not yet reached Cuba. Alcántara’s works are a poignant commentary about the disconnect between carefully crafted heroes and idols and the cultural circumstances that often prevent others from interacting with them.



JAVIER MEDINA VERDOLINI

Javier Medina Verdolini estabelece ligações significativas entre fotografia e ruínas arquitetônicas contemporâneas - muitas das quais pontuam a paisagem urbana atual de Assunção. Ao usar várias técnicas de mudança cromática, dimensionamento e impressão, sua fotografia ressuscita as moradas que, do contrário, poderiam ficar esquecidas. Seus gestos artísticos ecoam lindamente a Bienal de Assunção, que também entra em vários prédios abandonados para apresentar projetos de arte contemporânea durante a exposição.

Javier Medina Verdolini establishes meaningful links between photography and contemporary architectural ruins—many of which punctuate Asunción's current urban landscape. By relying on a range of chromatic shifts, scaling and printing techniques, Medina's photography resuscitates those dwellings that might otherwise be left unremembered. Medina's artistic gestures resonate beautifully with the Asunción Biennial which is also entering a range of abandoned buildings for the presentation of contemporary art projects during the exhibition.



PAULO NAZARETH

Paulo Nazareth usa a fotografia, entre outras mídias, para documentar as persistentes disparidades entre indígenas e não-indígenas no Brasil e nas Américas. Comumente usando seu corpo como um veículo para expor as marginalizantes tendências dos outros, seus trabalhos também aludem a crises sociais atuais na América Latina: desmatamento, falta de moradia, pobreza e desigualdade política/econômica.

Paulo Nazareth uses photography, among other media, to document the persistent socioeconomic and environmental disparities that exist between indigenous and non-indigenous peoples in Brazil and the Americas. Often using his body as a vehicle for exposing the exoticizing and marginalizing tendencies of others, his works also allude to broader social crises facing Latin America today: deforestation, homelessness, poverty and political/economic inequality.



GUILLERMO STRODEK-HART

Guillermo Srodek-Hart masterfully documents a range of seemingly obsessive accumulations in his native Argentina, as car parts, appliance parts, bicycles, water bottles, tools, taxidermied heads and other objects litter both domestic spaces, working environments, roads and landscapes. Srodek-Hart sensitively allows each collection its space—and its mission—as some objects form the basis of spiritual devotion, while others are simply the aftermath of prolonged indifference and neglect. His photography both showcases a culturally specific everyday, whilst providing viewers myriad opportunities to map overlaps with their own collections.

Guillermo Srodek-Hart documenta magistralmente uma série de acumulações aparentemente obsessivas em sua Argentina natal, como autopeças, peças de eletrodomésticos, bicicletas, garrafas de água, ferramentas, cabeças taxidermizadas e outros objetos que entulham espaços domésticos, ambientes de trabalho, estradas e paisagens. Com sensibilidade, dá a cada coleção o seu espaço - e sua missão - uma vez que alguns objetos são a base da devoção espiritual, enquanto outros são apenas o resultado de profunda indiferença e negligência. Sua fotografia exhibe um cotidiano culturalmente específico, ao mesmo tempo em que traz aos espectadores inúmeras oportunidades de localizarem pontos comuns com suas próprias coleções.



ASSOCIAÇÃO PROFISSIONAL DOS ARTISTAS PLÁSTICOS DO PARANÁ - APAP

CURADORIA: ROYCE W. SMITH E DANNYS MONTES DE OCA



HAROLD VAZQUEZ

Harold Vázquez apresenta algumas das características arquitetônicas e áreas turísticas mais icônicas de Havana, como plataforma de questionamentos sobre o futuro - seu próprio, de seus amigos e familiares, e de seu país. Ao “traduzir” enigmaticamente as cenas que acompanham, os textos de Vázquez não orientam o espectador na compreensão de cada assunto fotografado e seu relacionamento com o artista. Sua sobreposição desajeitada do escaldante sol cubano com sombras escuras compara a fotografia a uma tarefa ainda incompleta - sempre interrompida pelas incertezas que definem o ambiente em que vive.

Harold Vázquez presents some of Havana's most iconic architectural features and tourist areas as the platform for questionings about the future—that of himself, that of his friends and family, that of his country. Enigmatically “translating” the scenes that they accompany, Vázquez's texts do little to guide the viewer into a better understanding of each photographed subject and its relationship to the artist. Awkwardly juxtaposing the searing Cuban sun with looming shadows, Vázquez likens photography to an as-yet unfinished performance—always interrupted by the uncertainties that define his living environment.



MAURÍCIO VIEIRA

Mauricio Vieira usa a fotografia para navegar pela interação entre luz, arquitetura e intervenção humana - à medida que sombras, linhas e formas se misturam no contexto das modernas maravilhas arquitetônicas de Oscar Niemeyer. Ele estudou o modo como o uso de aberturas em suas imagens gera "janelas dentro de janelas" aos espectadores - revelando novas dimensões do cotidiano, já que suas fotos exploram as complexidades do expansionismo urbano, diálogos arquitetônicos com a natureza e as relações entre o "Eu" e o "Outro".

Mauricio Vieira uses photography to navigate the interplays between light, architecture and human intervention—as shadows, lines and forms intermingle in the backdrop of Oscar Niemeyer's modern architectural wonders. Vieira's studied use of apertures within his images provides viewers with "windows within windows"—unlocking new dimensions of everydayness as his photos explore the complexities of urban expansionism, architectural dialogues with nature, and the links between "I" and "Other."



DANIEL CASTELLANO

Daniel Castellano usa as intempéries de Curitiba como pano de fundo para sua fotografia de paisagem - mostrando os pinheiros do tipo araucária familiares à região, envoltos em espessas áreas de neblina. Sua fotografia lembra aos espectadores os modos pelos quais a mudança climática desfigura imagens e ambientes antes familiares, mas a opção do artista pela fotografia em preto e branco lhe atribui tons sombrios e sublimes - como as paisagens românticas de Caspar David Friedrich.

Daniel Castellano uses the "intemperie" of Curitiba as the backdrop for his landscape photography—showcasing the familiar araucária pine trees of the region within thick pockets of mist and fog. Castellano's photography reminds viewers of the ways in which changing weather quickly defamiliarizes images and environments, but the artist's choice of black-and-white photography further contributes to his landscapes' looming, sublime qualities—not unlike the Romantic landscapes of Caspar David Friedrich.



GALERIA INTERARTIVIDADE PATIO BATEL

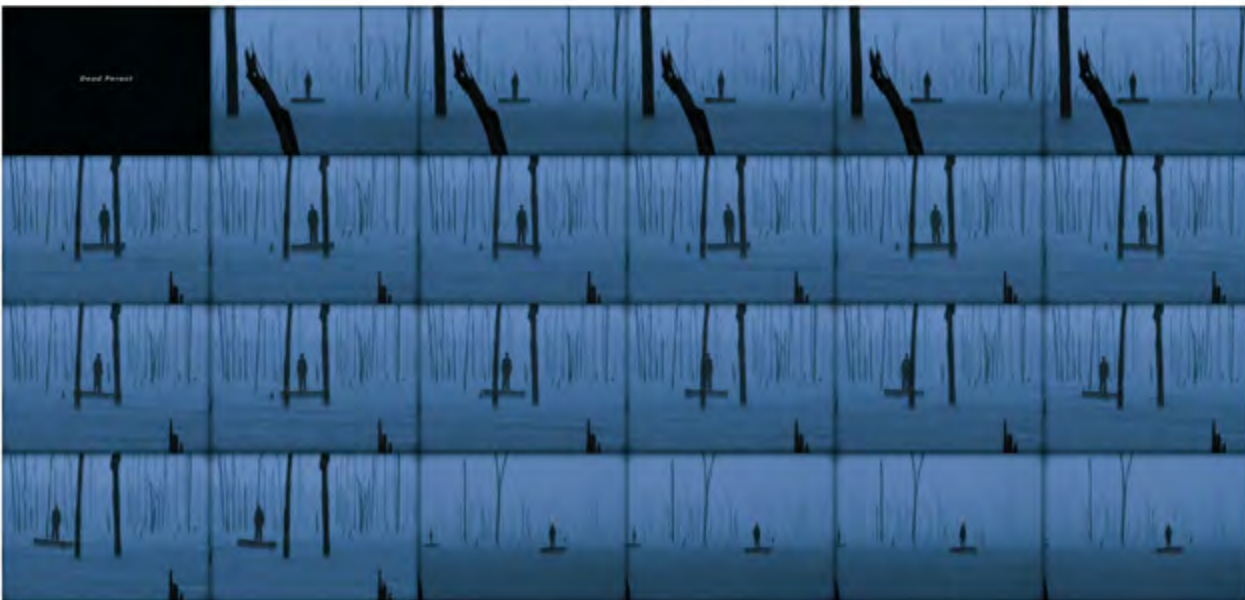
INTERARTIVIDADE GALLERY

CURADORIA: ANA ROCHA



MIBETTE WURI (AFRICA DO SUL), QUARX, 2002, VÍDEO, 27'32".

CHARLY NIJENSOHN (ARGENTINA). DEAD FOREST, 2009. VIDEO. 5' 14".





MICHAEL STEVENSON (NOME REAL DA). ILUSTRAÇÃO A TÍTULO DE PROBABILIDADE, 2018.



SHEBA CHHACHHI (ETIÓPIA). *THE WATER OWNER*, 2008. VIDEO 12'54".

VOX GALLERY

CURADORIA: ROYCE W. SMITH E DANNYS MONTES DE OCA





GABRIEL CASTRO

Gabriel Castro usa a fotografia para tornar visível um grupo de localidades quase sempre excluídas do discurso da arte contemporânea. Explora aldeias distantes da Islândia, documenta passagens distorcidas do tempo e capta manifestações frequentes da aurora boreal na região, através de fotos de casas, ruas e neve que funcionam como compilações de imagética da familiaridade e da não familiaridade. Sua obra mostra os modos pelos quais a luz - um dos recursos mais necessários à humanidade - pode facilmente tornar misteriosas e sobrenaturais cenas até então domésticas.

Gabriel Castro relies on photography to render visible a range of localities often excluded from contemporary art discourse. Exploring remote villages in Iceland, documenting the distorted passages of time, and capturing the region's frequent displays of the aurora borealis, Castro's photographs of homes, streets and snow serve as compilations of imagistic familiarity and unfamiliarity. His work demonstrates the ways in which light—one of humankind's most necessary resources—can quickly render scenes of domesticity as eerie and otherworldly.

BICICLETARIA CULTURAL

BIKE SHOP AND CULTURAL CENTER

CURADORIA: FERNANDO RIBEIRO / CO-CURADORES: TISSA VALVERDE E HENRIQUE SAIDEL

P. ARTE - MOSTRA DE PERFORMANCE ART





CIRCUITO DE GALERIAS

GALERIA YBAKATU

YBAKATU GALLERY

FERNANDO CARDOSO E MARTA NEVES



MARTA NEVES
DA SÉRIE MERITOCRACIA DO PANO DE
PRATO, 2015 PINTURA SOBRE PANO DE
PRATO 75 X 40 CM.

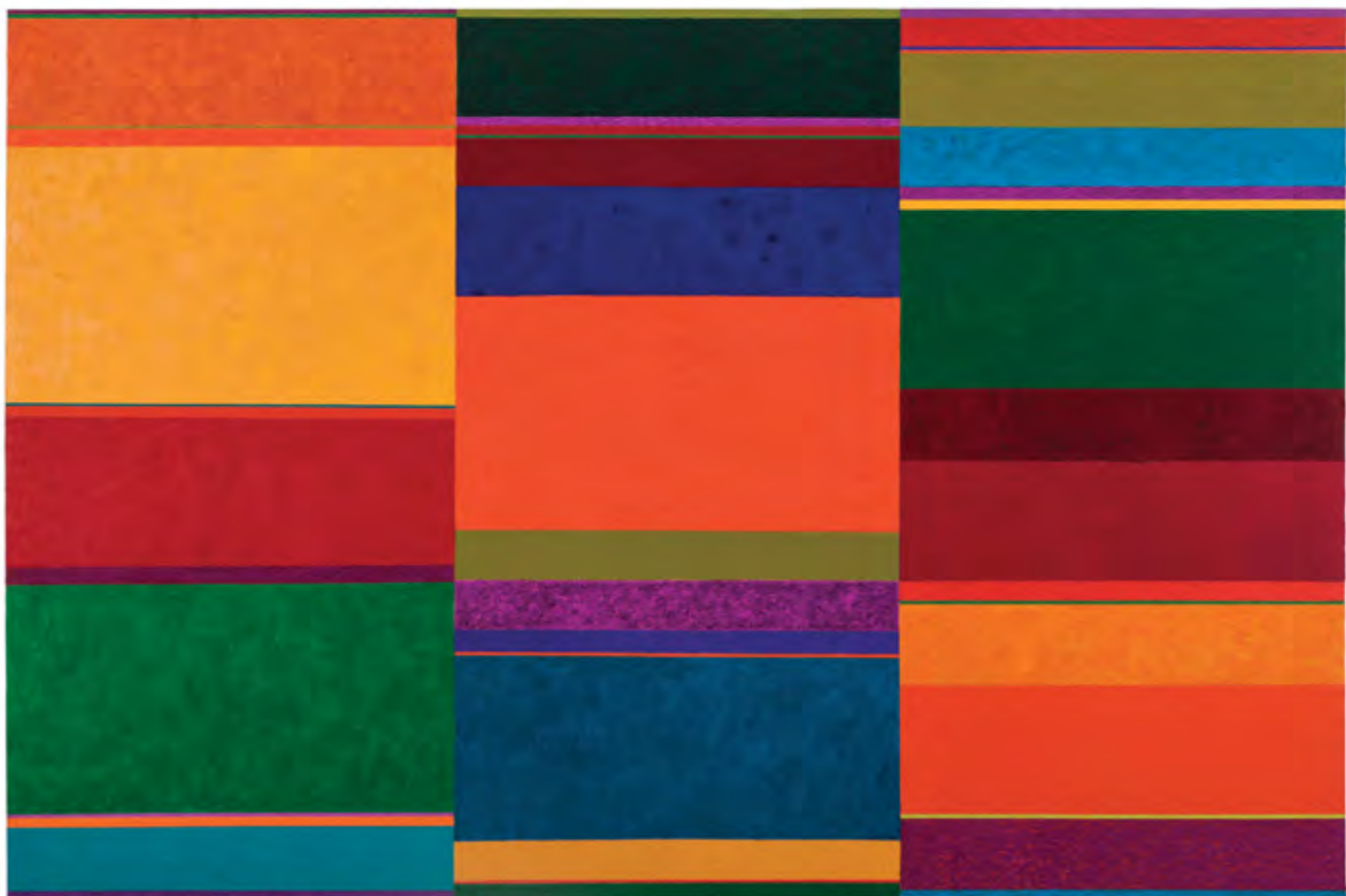
[PRÓXIMA PÁGINA]
FERNANDO CARDOSO
S/ TÍTULO (DETALHE), 2011 AQUARELA E
RECORTE SOBRE PAPEL 240 X 180 CM.



SIMÕES DE ASSIS GALERIA DE ARTE

SIMÕES DE ASSIS ART GALLERY

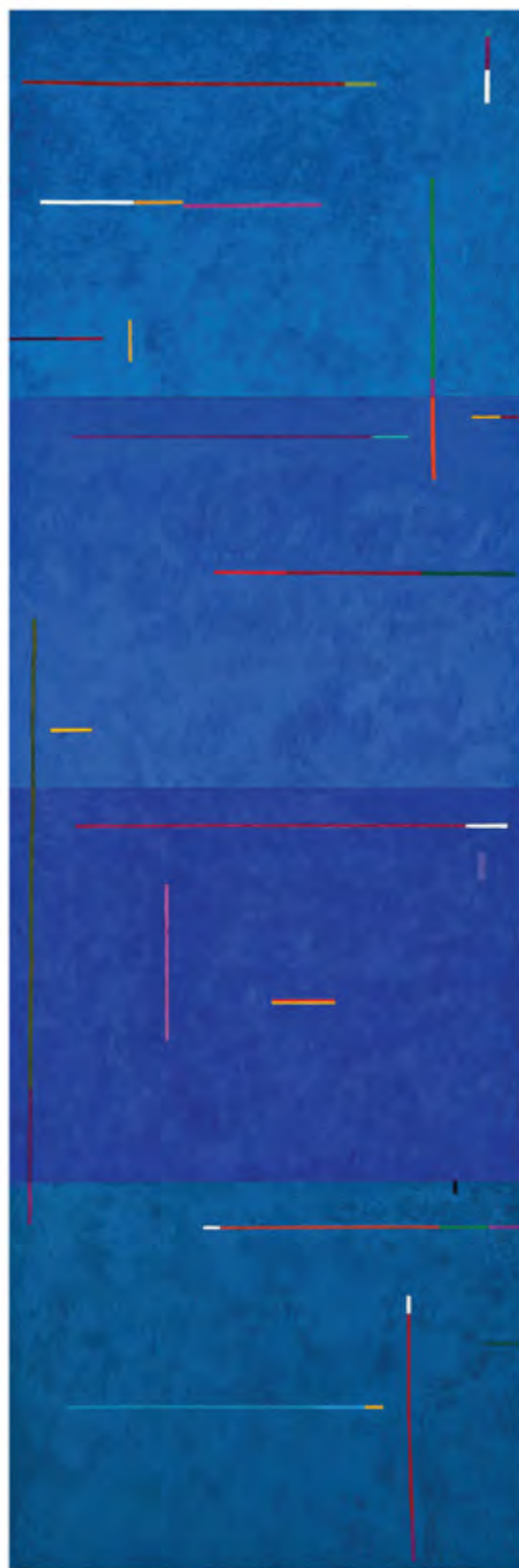
GONÇALO IVO



CONTRAPONTO, 2014. ÓLEO SOBRE TELA, 120 X 180 CM.



LES BATEAUX, 2014. TEMPERA SOBRE TELA. 150 X 50 CM.



FLORAISON - CORPS CELESTE, 2014. ÓLEO SOBRE TELA. 210 X 70 CM.

SIM GALERIA

SIM GALLERY

DELSON UCHÔA





NEUROCONDUÇÃO, 2014/2015, ACRÍLICA E RESINA SOBRE LONA, 214 X 350 CM.

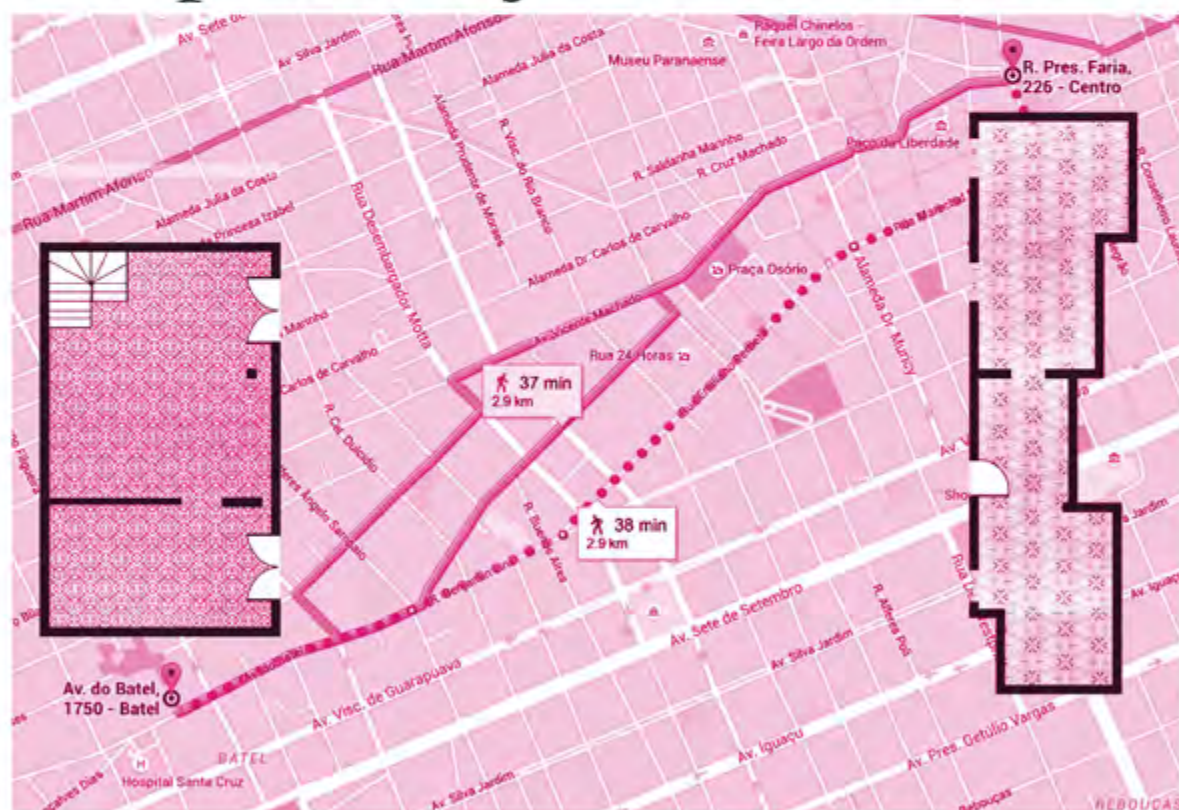
ZILDA FRALETTI GALERIA DE ARTE

ZILDA FRALETTI ART GALLERY

CURADORIA: KEILA KERN

EXPOSIÇÃO TOTAL: ANDRE MENDES, ANNETTE SKARBK, CRISTINA JARDANOVSKI,
EDUARDO FREITAS, JULIANE FUGANTI, JULIA ISHIDA, LAURA MIRANDA E SAMUEL DICKOW.

exposição total¹



¹ companhia força e luz ilimitada

Curitiba, junho de 2015

Cara Keila

Minha galeria foi convidada a participar novamente do Circuito de Galerias da Bienal Internacional de Curitiba, o que muito me alegra.

Estive trocando ideias com nossa amiga em comum, Juliane Fuganti, sobre a exposição que gostaria de apresentar. Na edição passada optei por expor 6 artistas de Curitiba, com os quais tenho trabalhado há anos, e um curador de São Paulo.

Nesta edição pensei em fazer algo diferente e contar com um curador daqui que faça uma leitura própria a partir de obras dos artistas do acervo da galeria.

Seu nome me foi sugerido pela Juliane e gostei muito da indicação. Ela disse que você fará a curadoria da Galeria Farol e isso me levou a pensar que, caso você ache interessante, poderíamos fazer algo que aproximasse duas galerias que possuem perfil e histórico diferentes, mas que atuam na mesma cidade e têm um propósito comum: trazer ao público arte de qualidade. Ambas priorizamos artistas paranaenses, mas também trabalhamos com artistas de outros locais.

Gostaria de saber o que você acha desta proposta e me coloco à disposição para conversarmos a respeito e iniciarmos uma ação que pode ser muito interessante e indicar novos caminhos.

Afinal, todos nós que atuamos e vivemos a arte, conhecemos esta paixão que nos move e queremos que todos possam senti-la também.

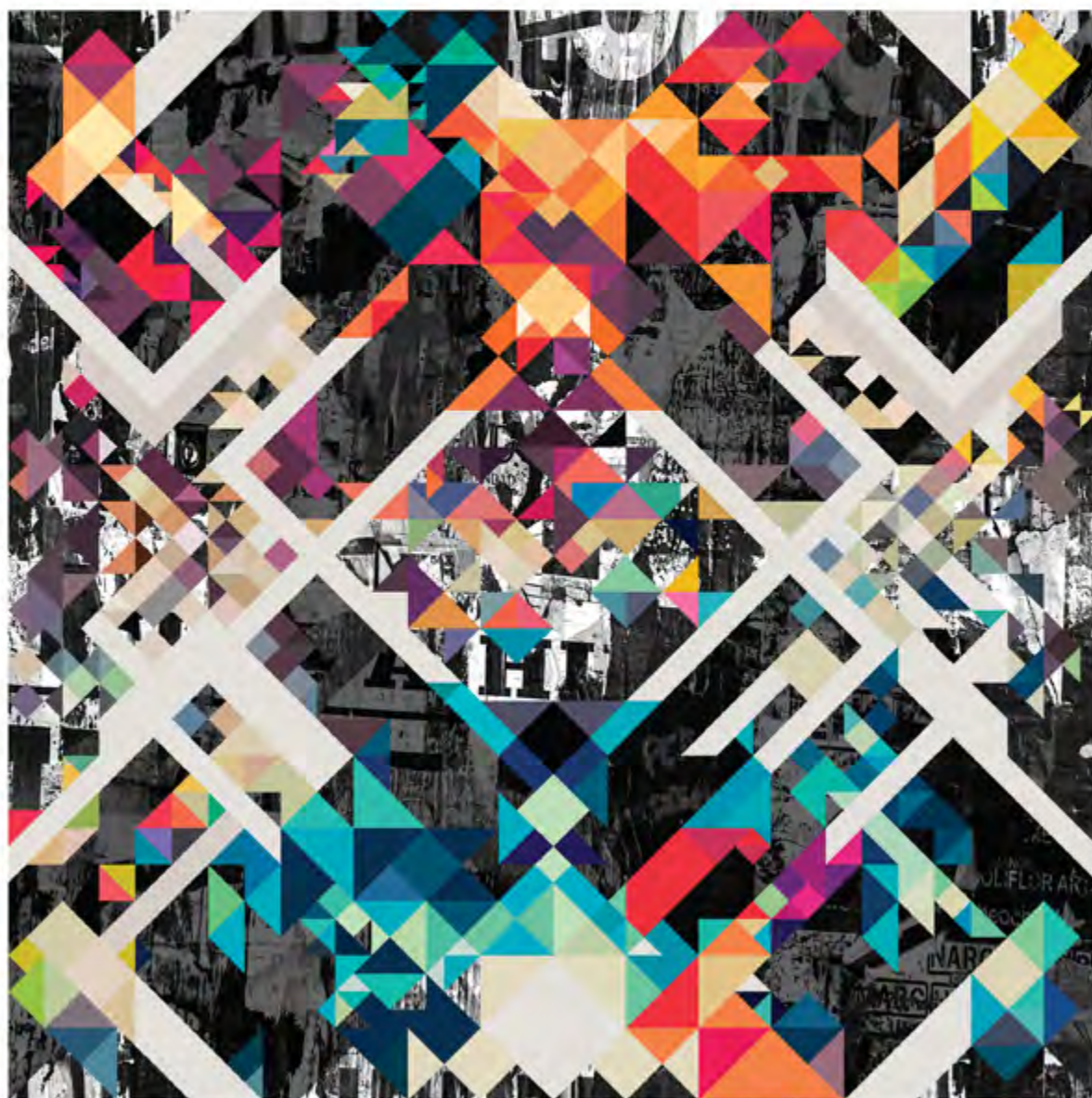
Abraço,

ZILDA MARIA BELTRÃO FRALETTI

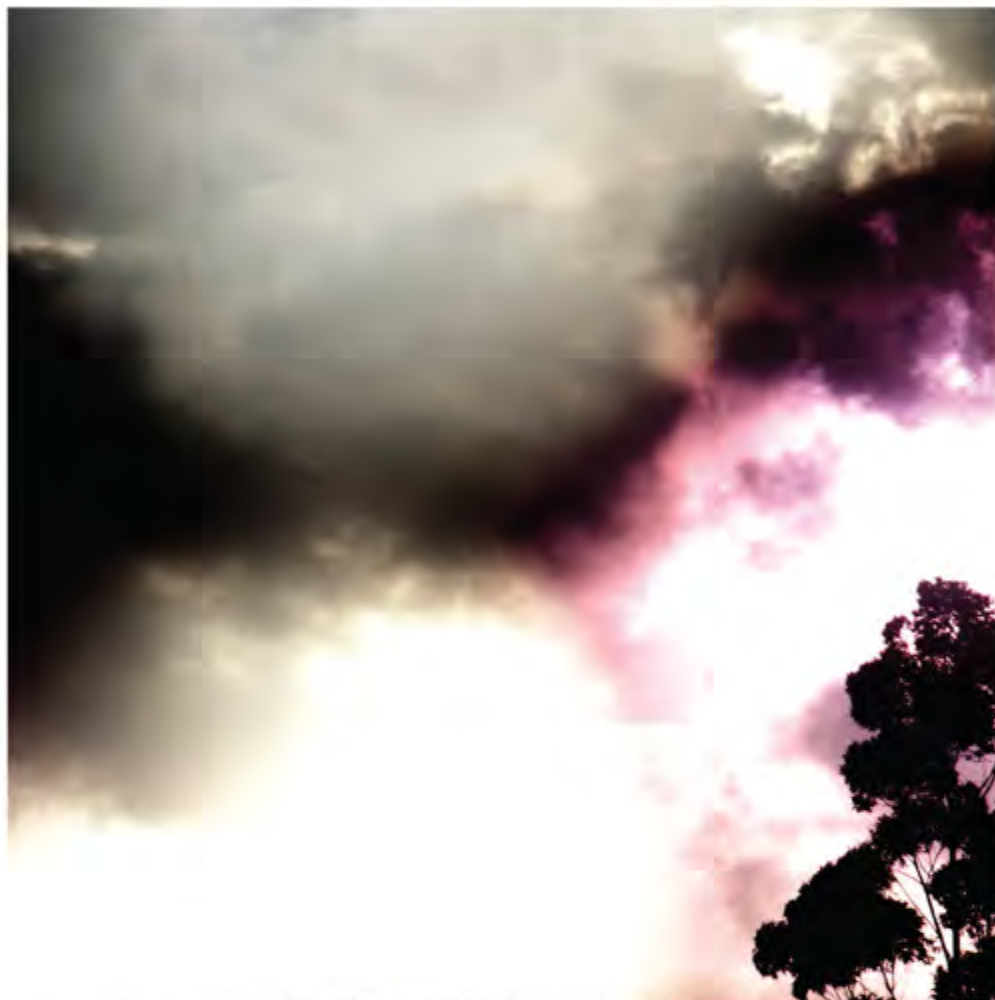
GALERIA SOLAR DO ROSÁRIO

SOLAR DO ROSÁRIO GALLERY

ALE MAZZAROLO, MICHELLE SERENA E RICARDO MARQUES



ALE MAZZAROLO. IMPERFEIÇÃO PERFEITA, 2014. IMPRESSÃO EM ACRÍLICO MONTADO EM BACKLIGHT. 120 X 120CM.
CURADORIA: MAURICIO PINHEIRO LIMA



MICHELLE SERENA. O INSTANTE CONTINUO, 2009, 30X30. CURADORIA REGINA CASILLO E LUCIA CASILLO MALUCELLI



RICARDO MARQUES. FLUTUANTES, 2015. FOTOGRAFIA. 40 X 70 CM. CURADORIA REGINA CASILLO E LUCIA CASILLO MALUCELLI

BOILER GALERIA

BOILER GALLERY

CINTIA RIBAS



ALMANAQUE PARA ENTREVISTAR SURREALISMOS I, 2012. COLAGEM. 60 X 40 CM APROX.



ALMANAQUE PARA ENTREVISTAR SURREALISMOS IV, 2012. COLAGEM, 60 x 40 CM.

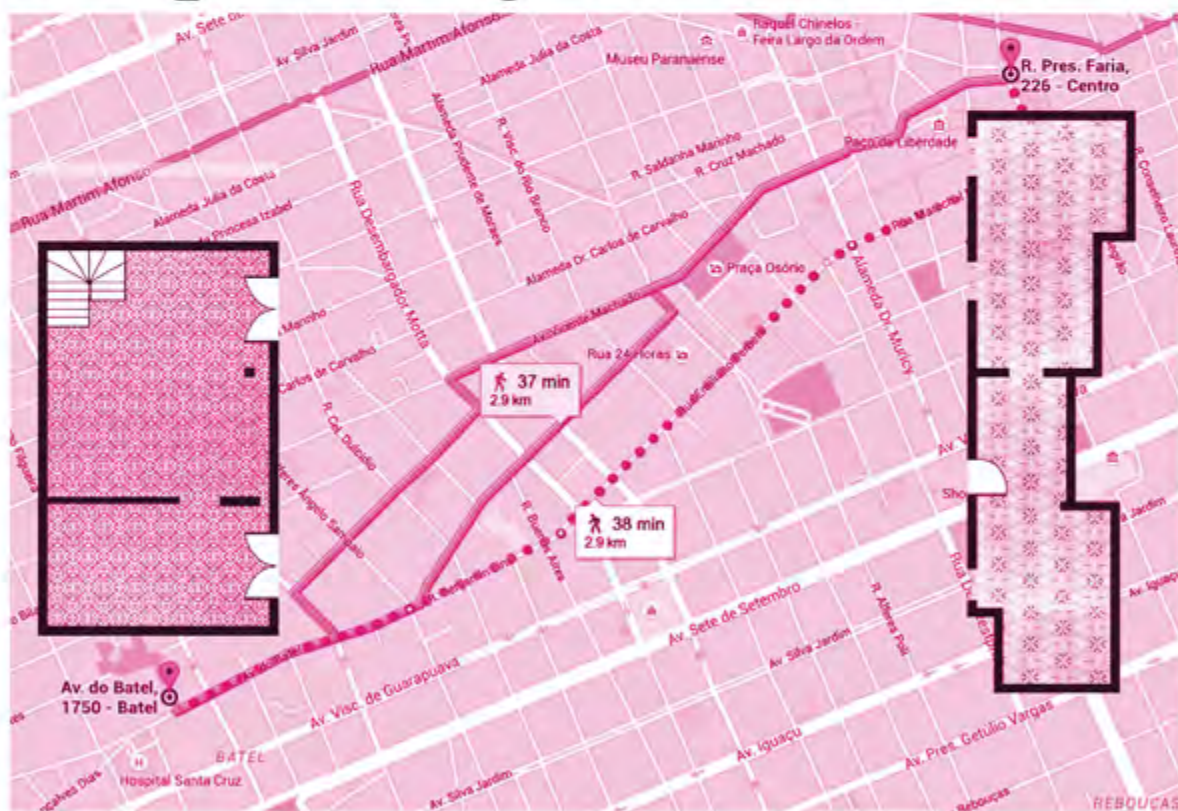
FAROL GALERIA DE ARTE E AÇÃO

FAROL ART GALLERY

CURADORIA: KEILA KERN

ANDRE MENDES, ALEX HAMBURGER, ANA BELLENZIER, ANTONIO ARNEY, BERNADETE AMORIM, CRISTINA JARDANOVSKI, FABIO NORONHA, HENRIQUE JAKOBI, LIVIA PIANTAVINI, SAMUEL DICKOW E TRAPLEV.

exposição total¹



¹ companhia força e luz ilimitada

XV LEILÃO SHOW

Exposição Total

Tratamos aqui de escutarmo-nos por algum tempo em experiência. Ao nos conhecermos sentimós as ondas de calor e frio de cada ato, em cada anedota. Juntamos as coisas nesta oportunidade por meio do amor e do interesse e o que temos a dizer é bem simples: tudo reverbera. Teremos mais a contar quando tudo for só lembrança. Aguardamos ansiosos. Quando digo nós digo eu,

Curitiba, junho de 2015

Querida Zilda,

De acordo com o que conversamos ontem, este é o aceite para uma ação conjunta entre as nossas galerias durante a Bienal Internacional de Curitiba.

A Farol é interessada na produção de contextos que consideram a ação artística nos distintos territórios que a tangenciam. O teu chamado para uma ação conjunta foi recebido como um presente. Devo mencionar que sinto-me honrada - na condição de artista e mais recentemente como galerista - em receber este convite de aproximação.

Para além de uma tarde agradável entre mulheres dispostas - Juliane Fuganti, Keila Kern, você, eu - permanece o sentido mais profundo do desejo e do amor pela arte. A responsabilidade de agirmos com vontade crítica e inventiva. E algumas inquietações em comum:

- qual seria o papel de uma galeria hoje?
- qual o sentido do vínculo entre um determinado artista e uma galeria?
- quais são os termos dessa relação?
- se a galeria pode fazer algo pelo artista então, o que pode o artista fazer pela galeria?

E se existem termos de relação potente; como elaboram-se as garantias para que os mesmos sejam afirmativos na equação: mercado de arte = comércio.

Assim sendo, antecipo que elegemos - eu e a curadora Keila Kern - o espaço aclarado da cozinha na Farol para elaborar estes e outros assuntos. É na cozinha que se dará este agenciamento. Onde se forjam as ferramentas, onde se combinam e experimentam temperos e afetos. Abram-se as janelas para este "beijo (al)químico" entre galeri(st)as e que seja um período rico no compartilhamento com o público.

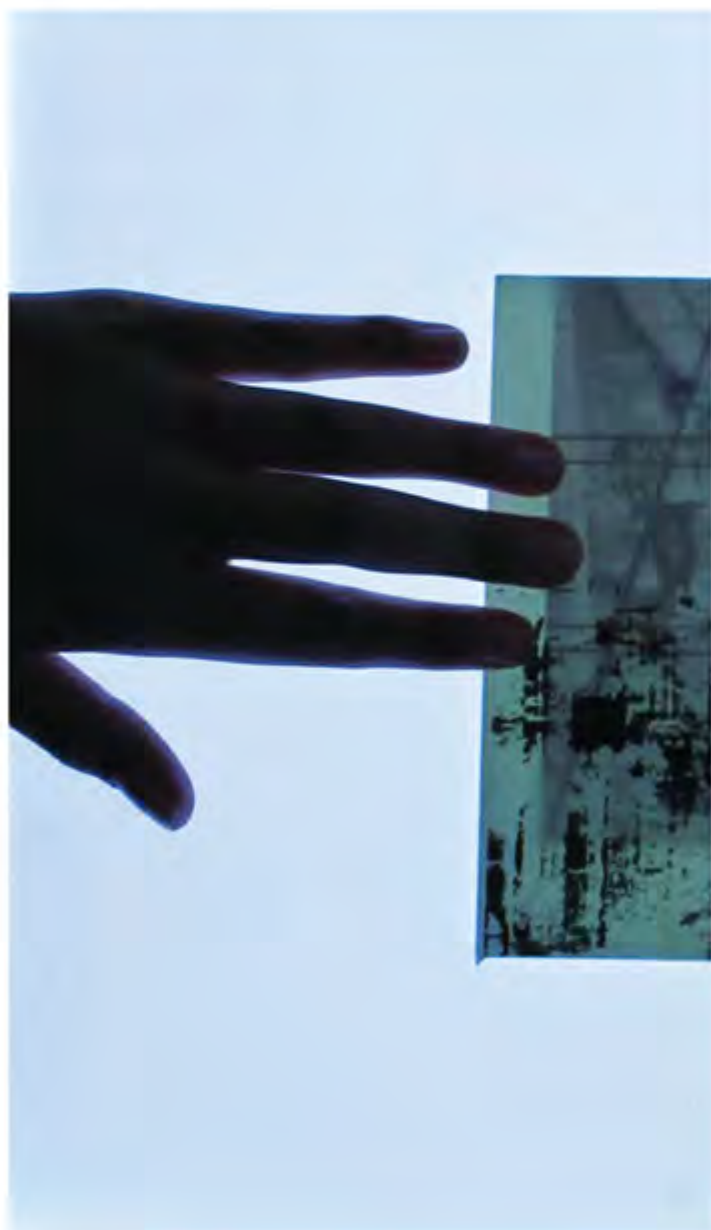
forte abraço de

GALERIA TEIX

TEIX GALLERY

CURADOR: ROBERTO PITELLA.

SAYURI KASHIMURA, ALINE MORAES, ANA LESNOVSKI E SANDRA HIROMOTO.





RIVISO GALERIA DE ARTE

RIVISO ART GALLERY

OSMAR CARBONI, ANA SERAFIN, DHI FERREIRA, FERNANDO DEOLIVEIRA,
ISABELA CAVALLIN, KÁTIA KIMIECK, LAVALLE, LEILA ALBERTI, LEOPOLDINO DE
ABREU, MARILENE ZANCHET E SILVANA CAMIOTTI.



OSMAR CARBONI. "CORES SEM LIMITES".



ISABELA CAVALLIN. ACRÍLICA SOBRE TELA. 100 X 80 CM.



LAVALLE. SEM TÍTULO, ACRÍLICA SOBRE TELA



ANA SERAFIN. SEM TÍTULO. ACRÍLICA SOBRE TELA.



KÁTIA KIMIECK. SEM TÍTULO. POLIURETANO
POLIDO NO SUPORTE EM MDF.



LEILA ALBERTI. "JARDIM DE CONFLITOS INTERNOS".
ACRÍLICA SOBRE TELA.



SILVANA CAMILOTTI. SEM TÍTULO, ACRÍLICA SOBRE TELA.

ARQ/ART GALERIA

ARQ/ART GALLERY

TATIANA STROPP E YORKA



TATIANA STROPP



CIRCUITO DE ATELIÊS

ATELIÊ ELIANE PROLIK

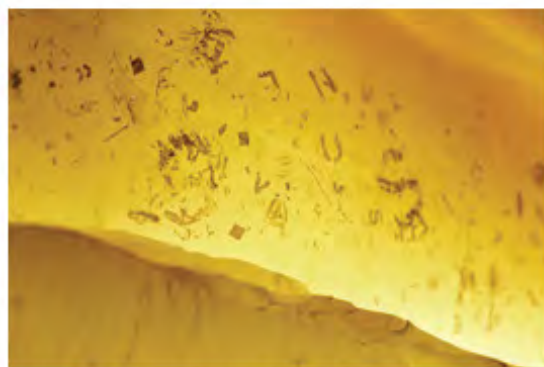
ELIANE PROLIK ATELIER





ATELIÊ GUITA SOIFER

GUITA SOIFER ATELIER



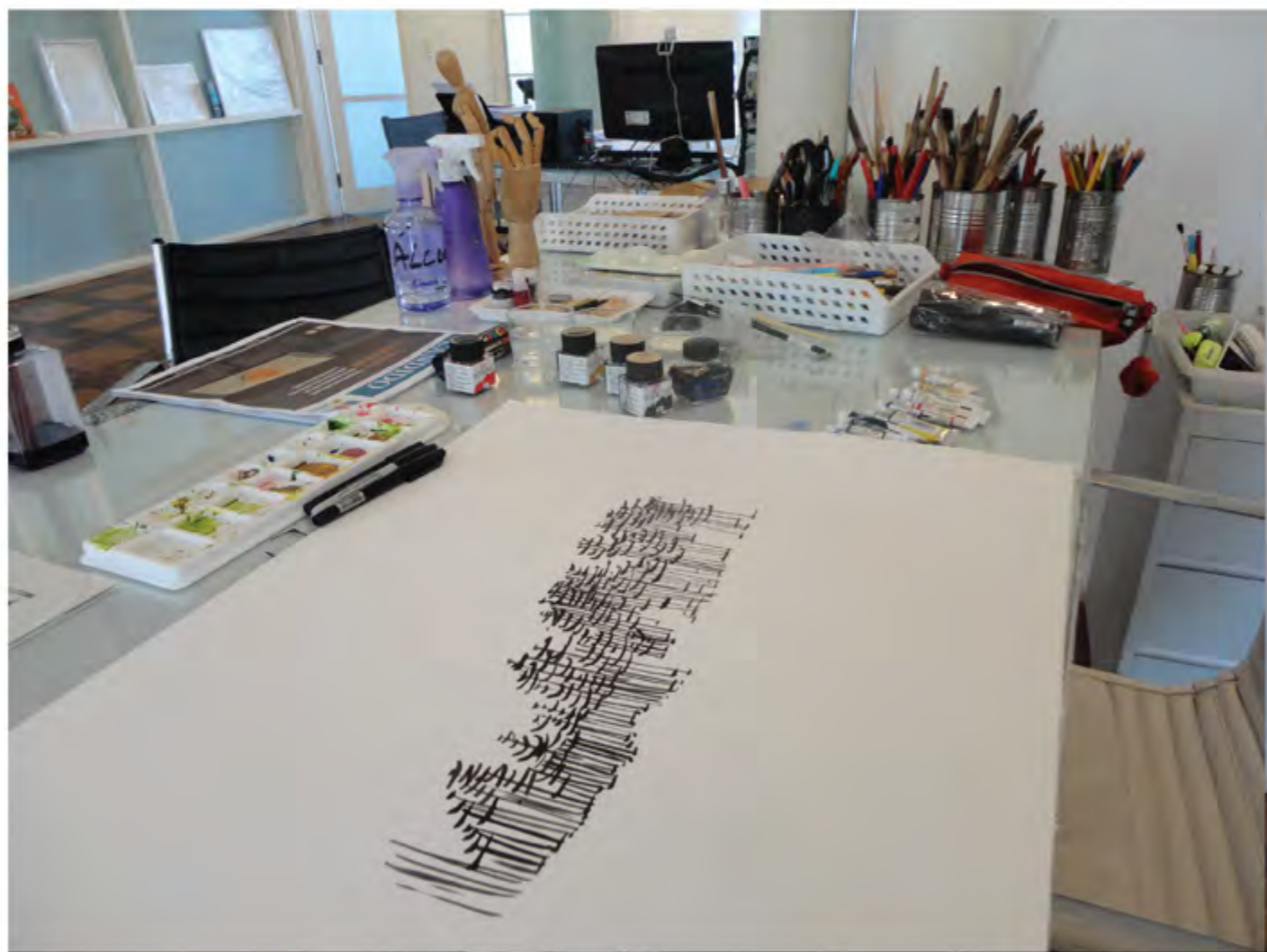
DESMAMEIO, 2008. RESINA, DIAS CAIXAS DE LÂMPADA.



REFORMANDO, 2009. ALUMÍNIO. 20 CM.

ATELIÊ LEILA PUGNALONI

LEILA PUGNALONI ATELIER





ATELIÊ VILMA SLOMP E ORLANDO AZEVEDO

VILMA SLOMP E ORLANDO AZEVEDO ATELIER





ATELIÊ JUAN PARADA

JUAN PARADA ATELIER





ATELIÊ WILLIAN SANTOS

WILLIAN SANTOS ATELIER





CIRCUITO UNIVERSITÁRIO DA BIENAL DE CURITIBA - CUBIC

CURITIBA BIENNIAL UNIVERSITY CIRCUIT

Na edição comemorativa dos 20 anos da Bienal Internacional de Curitiba nós criamos o CUBIC, visando à integração entre os cursos de Ensino Superior das Artes visuais da cidade. A partir da análise dos resultados da primeira edição desenhamos novas metas e ampliamos os horizontes do nosso campo de atuação. A chamada pública por meio do edital para o CUBIC 2 possibilitou a inscrição de artistas em formação advindos de todas as áreas de conhecimento. Essa abertura garante ao programa um vínculo com questões da arte emergente na cidade, independente do seu lugar de origem. Nossa proposta é de identificar vetores de conexão entre o ambiente universitário e contexto geral em busca de futuros profissionais que assumem essa dinâmica como método de trabalho em suas poéticas.

In the 20-year anniversary edition of the Curitiba International Biennial we have created CUBIC, which aims to integrate various higher education art courses in the city. Based on analysis of the first edition, we developed new goals and broadened the horizons of our field of action. The public call for applications for CUBIC 2 enabled the enrolment of artists in training from all fields of knowledge. This ensures that the program is connected to emerging art issues in the city, wherever they come from. Our aim is to identify potential connections between the academic world and the surrounding context in a search for individuals who may include this dynamics as a method in their artistic work.

One of the main goals is to consolidate an unprecedented training program in the region, in the format of an interdisciplinary platform that promotes relations between people and their different creative practices at an early stage during their education, i.e. graduation. This defines the procedural scope of a program that provides activities such as workshops with Biennial artists, talks, debates, shows and a new international residency program introduced in 2015, as a way of rewarding outstanding performances in the circuit as a whole. The selection criteria included coherence between portfolios and proposals and conceptual development that involves the material, formal and philosophical aspects of the work. The works selected were those that demonstrated a viable artistic consistency and those that displayed scope for growth and consolidation in the course of the program.

The themes that emerged from the chosen works address the social, political and anthropological nature of art and examine historiographical, ethnographic and iconological issues. Another prominent factor concerns the subjective setting that materializes through the body and its involvement in cultural texts. These create tensions, including one between the ideas of presence—absence or forgetting—and memory imposed by broad hegemonic discourse. There is also the metalanguage and the formal aspects of the broader field of contemporary art, in media such as painting, drawing, sculpture, photography, objects and sound.

These themes are curated in a cross-cutting relational fashion, where a flow of understanding and nexuses of meaning complement one another in the various exhibition spaces.

In short, we see CUBIC 2 as a transitory meeting-point, which is neither a university nor an employment market, but rather a bridge between the self and the other, the now and the after—a strategy for generating new networks.

Entre as principais metas está a consolidação de um programa inédito de formação na região, no formato de uma plataforma interdisciplinar que promova as relações entre pessoas e suas diferentes práticas criativas ainda no momento de uma formação de base, ou seja, a graduação. Isso define o escopo processual do programa que oferece atividades como workshops com artistas da Bienal, palestras, debates, mostras e o novo programa de residência internacional implantado em 2015, como forma de premiar o destaque do aluno ou aluna no circuito como um todo. A definição dos critérios de seleção lançou um olhar sobre a coerência entre portfólio e proposta e o desenvolvimento conceitual que envolve os aspectos material, formal e filosófico dos trabalhos. Foram selecionadas obras que apresentam uma consistência factível em sua poética, ao lado de outras que poderão permitir um espaço de crescimento e solidificação durante o programa.

As temáticas que emergiram dos trabalhos escolhidos perpassam pesquisas estéticas que destacam o cunho social, político e antropológico da arte, a partir de uma investigação de campo abordando questões historiográficas, etnográficas e iconológicas. Outro vetor proeminente está atrelado ao ambiente da subjetividade que se materializa por meio do corpo e suas inserções nos textos culturais. Essas inserções tencionam, entre outras, as ideias de presença – ausência ou esquecimento – memória impostas pelo discurso hegemônico amplo. Mais uma vertente diz respeito à metalinguagem e ao aspecto formal no campo ampliado das artes contemporâneas, através de mídias como pintura, desenho, escultura, fotografia, objeto e som.

A curadoria destas linhas temáticas se amarra a partir dos conceitos de transversalidade e relação, onde existe um fluxo de entendimentos e nexos de sentido que se complementam entre si nos diferentes espaços expositivos.

Concluindo, entendemos o CUBIC 2 como um lugar transitório de conexão, que não se configura nem como universidade, nem como mercado de trabalho, mas sim como uma ponte entre o eu e o outro, o agora e o depois. Uma estratégia para o surgimento de novas redes.

ANGELO LUZ E STEPHANIE DAHN BATISTA

LISTA DOS ARTISTAS SELECIONADOS PARA O CUBIC 2

Adrielle Drika Tornesi (Superior de Pintura EMBAP), Barbera Van Den Tempel (Superior de Escultura EMBAP), Bruno Camargo (Artes Visuais UFPR), Bruno F. Souza (Artes Visuais UFPR), Diogo Duda (Superior de Pintura EMBAP), Érica Storer (Artes Visuais UFPR), Everton Leite (Artes Visuais FAP), Fernanda de Oliveira (Artes Visuais UFPR), Fran Ferreira (Tecnologia da fotografia TUIUT), Gabriel Paulst (Superior de Pintura EMBAP), Gustavo Paim (Letras UFPR), Igor Rodacki (Superior de gravura EMBAP), Isabelle Mesquita (Artes Visuais FAP), Iuska Wolski (Artes Visuais UFPR), Janusch Ertler (Artes Visuais UFPR / Städelschule Frankfurt - Alemanha), João Antonio de F. P. e Ferreira (Engenharia Elétrica UFPR), Larissa Schip (Artes Visuais FAP), Letícia M. Sequinel (Artes Visuais FAP), Luca Fischer (Arquitetura e Urbanismo UFPR), Lucas Alameda (Design UFPR), Mariana Galli (Artes Visuais FAP), Rafaella Pacheco (Artes Visuais UFPR), Rodrigo Melo (Artes Visuais FAP), Tânia D'Aquino Jucksch (Superior de Pintura EMBAP) e Tereza Bossler Pinto (Artes Visuais UFPR).

Curadoria

Angelo Luz e Stephanie Dahn Batista

Comitê de seleção:

Denise Bandeira (FAP), Emerson Personá (EMBAP) e Tânia Bloomfield (UFPR)



ERICA STORER, 2015. "O PESO DE CARREGAR A SI MESMO", PERFORMANCE, 30MIN. REGISTRO: WEMERSON PRAZERES;



IGOR RODACKI, 2014. SÉRIE "REFLEXOS III", PINTURA, ACRÍLICA S/ TELA 140 X 110 CM.



RAFAELLA PACHECO, 2015. "ICEBERG DE QUARTO", PINTURA-OBJETO, AQUARELA S/ PAPEL, AQUÁRIO E ÁGUA 39 X 29 X 6 CM.



JANUSCH ERTLER, STILL DO VÍDEO "COIPASA", 2015. PARTE INTEGRANTE DA VÍDEO-INSTALAÇÃO "O MUIRAPIRANGA-COIPASA", 2015.



LUCAS ALAMEDA, 2014. SÉRIE "JOVENS", FOTOGRAFIA DIGITAL S/ SUORTE DE MADEIRA 60 X 40 CM.

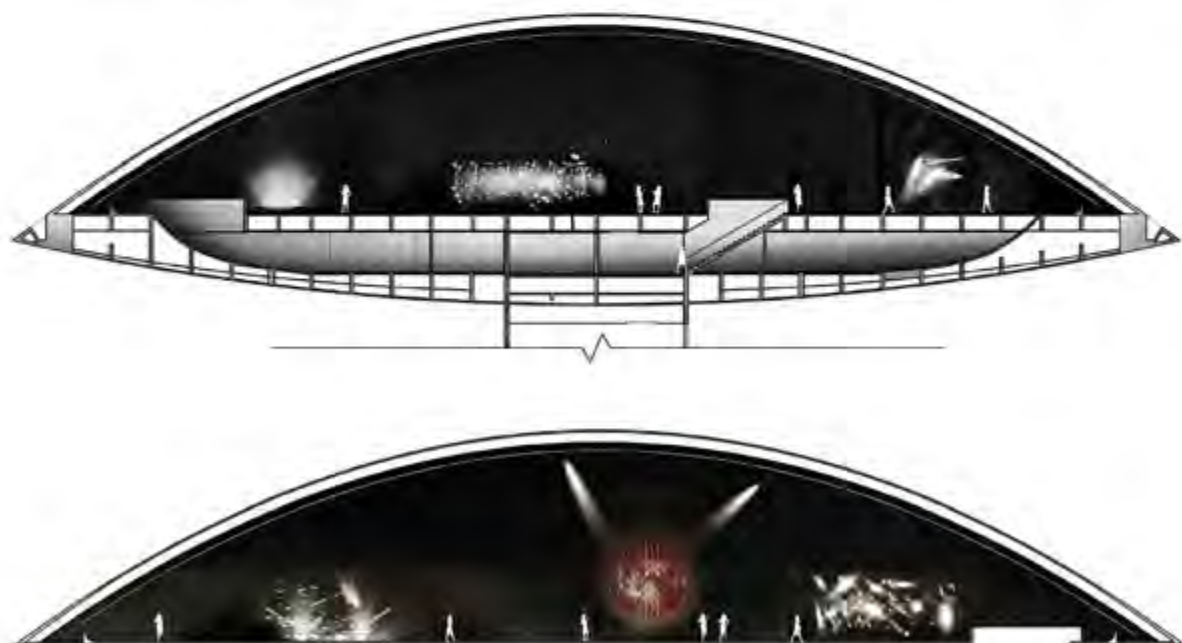
MUSEOGRAFIA

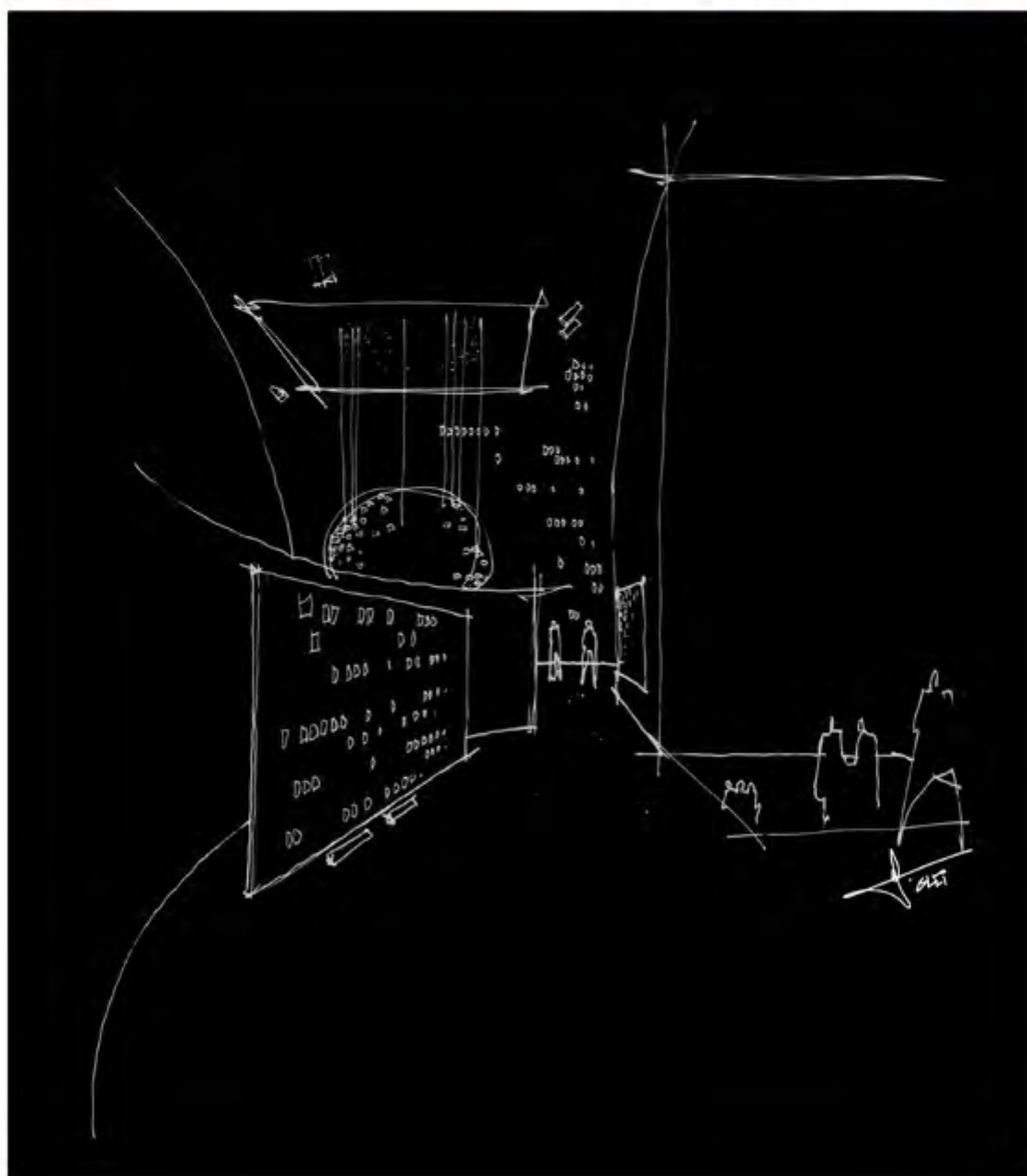
MUSEOGRAPHY

JAYME BERNARDO + PRISCILLA MULLER: ARQUITETURA E DESIGN

O respeito pela obra de arte e o museu que a hospeda gerando assim uma experiência única para o público. Estes são os desafios da Museografia e nossa responsabilidade nesta edição da Bienal internacional em conjunto com os curadores. Portamos o que é perene, a obra de arte, e aplicamos uma vestimenta contemporânea, o espaço expositivo. O resultado é fruto de uma análise minuciosa de cada obra, a busca do ângulo perfeito, o palco cênico, a iluminação, a identificação; são muitos os elementos que compatibilizados para alcançar o resultado final. Acreditamos no museu como experiência difusa; prioridade para a expressão máxima do bem artístico de uma sociedade.

Respect for the art work and the museum that hosts it as a way of generating a unique experience for the general public. These are the challenges of Museography that are our responsibility in this edition of the international Biennial, in collaboration with the curators. We take something that is perennial—the work of art—and give it a contemporary setting, the exhibition space. The result is the fruit of a minute analysis of each work to find the perfect angle, setting, lighting, and identification. Many factors need to be taken into account to achieve the final result. We believe in the museum as a wide-ranging experience and take this to be a priority for the maximum expression of the cultural heritage of a society.





FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINEMA - FICBIC

CINEMA INTERNATIONAL FESTIVAL

Em 2015, o Festival Internacional de Cinema da Bienal de Curitiba – FICBIC trará à capital paranaense uma seleção de mais de 100 filmes, colocando todo o público curitibano em contato com diferentes formas de tratar a linguagem cinematográfica.

Desde 2014, o Festival passou a ser um projeto anual, composto por uma mostra principal com longas-metragens internacionais e curtas nacionais, mostra universitária competitiva, mostra de cinema infanto-juvenil nacional e uma exposição, além de mostras paralelas.

A programação, cujas sessões são todas gratuitas, será composta pelos Panoramas do Cinema Mundial e Brasileiro, Cinema em Retrospectiva, Universo Z, Mostra Universitária Competitiva, Cinema ao ar livre e Circuitos.

Curadoria: Denize Araujo e Paulo Camargo.
05 a 14 de novembro de 2015

In 2015, the Curitiba Biennial International Film Festival – FICBIC will bring to the Parana State capital a selection of more than 100 films, presenting the population of Curitiba with various ways of using cinematographic language.

Since 2014, the Festival has become an annual project, comprising a main showing of international features and national shorts, a competition for university students, a show of national cinema for children and young people and various fringe shows.

The program, all of whose sessions are free, will include Panoramas of International and Brazilian Cinema, Cinema in Retrospect, Universo Z, Student Competition Show, Outdoor Cinema and Circuits.

Curators: Denize Araujo and Paulo Camargo.
5 - 14 November 2015



REAL DIGITAL

—
CRI
A
ÇÃO
E
A
CRIA
TIVI
DADE
—

—
SEMPRE FORAM CONSIDERADAS
EXPRESSION MÁXIMA DA
SUBJETIVIDADE. ATIVIDADES
INDIVIDUAIS POR NATUREZA.
FRUTO DO GÊNIO CRIATIVO.
A COMPLEXIDADE DAS ATIVIDADES
HUMANAS, NO ENTANTO, CRESCIU
EXPONENCIALMENTE.
E MESMO AS OBRAS PRIMAS DE
UNIVERSOS COMO A MÚSICA, A
DANÇA, O CINEMA OU O TEATRO
EXIGEM INTENSA COLABORAÇÃO.
E AGORA O GÊNIO CRIATIVO É
SOBREPUIADO PELO GÊNIO
COLETIVO.
—

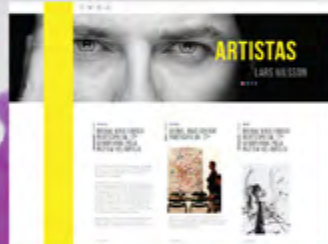
WM



CO CRIAÇÃO

É CRIAR JUNTO, AO MESMO TEMPO E EM CONJUNTO, ENRIQUECENDO O PRODUTO FINAL A CADA INTERAÇÃO. A COCRIAÇÃO PRESSUPÕE CONECTIVIDADE.

QUANTO MAIS ESTREITOS OS LAÇOS, QUANTO MAIS INTENSA A INTEGRAÇÃO, ESTIMULANDO MILHÕES DE MICRO INTERAÇÕES A CADA SEGUNDO, MAIS ÍNTIMA A COLABORAÇÃO.



AR
TE
E
DE
SI
GN

Netgrafia da Bienal

O real e o digital

O projeto de comunicação digital da Bienal deste ano trabalhou hiperconectividade e geolocalização como formas de acesso às obras de arte.

Qualquer que seja a intenção do navegar do usuário - procurando por uma obra, por um artista ou por um espaço - o conjunto da comunicação digital une o Real dos espaços e exposições com o Digital das informações adicionais de cada evento. A cocriação que surge a partir disso - o usuário que busca e o website que sugere - cria centenas de caminhos possíveis, esperados e inesperados, para enriquecer a experiência estética por meio da exploração não linear.

A

MI
DIA
W
E
B

É NASCIDA NESTE
UNIVERSO

DE CONEXÃO ENTRE OS
LADOS ESQUERDO E
DIREITO DO CÉREBRO,
ENTRE O PAI E A
CRIANÇA DENTRO DA
GENTE. HÁ MAIS DE 18
COCRIAMOS, JUNTO
COM NOSSOS CLIENTES,
A ESTÉTICA DE UM
NOVO MUNDO DIGITAL.

DE MENTES
CONECTADAS E
EXPERIÊNCIAS
COMPARTILHADAS.

É COM MUITO ORGULHO
QUE APOIAMOS A
BIENAL DE CURITIBA.



midiaweb
inteligência interativa

R E A L D I G I T A L

BIENAL ABERTA

OPEN BIENNIAL



CAIXA CULTURAL

R. Conselheiro Laurindo, 280 - Centro



CENTRO DE CRIATIVIDADE DE CURITIBA

Rua Mateus Leme, 4700 - São Lourenço



ESPAÇO IMAP CULTURAL

Av. João Gualberto, 623 - Alto da Glória

Bicicleta, Cesar Ferreira



CARMESIM ESPAÇO DE ARTE E DESIGN

R. Dr. Faivre, 621 - Centro



GIBITECA DE CURITIBA

Rua Presidente Carlos Cavalcanti, 533 - Centro



SESC DA ESQUINA

R. Visc. do Rio Branco, 969 - Centro



SESC ÁGUA VERDE

Av. República Argentina, 944 - Água Verde



SESC CENTRO

R. José Loureiro, 578 - Centro



CASA ROMÁRIO MARTINS

R. Cel. Enéas, 30 - São Francisco



ATELIER SOMA

R. Brigadeiro Franco, 2137 - Centro



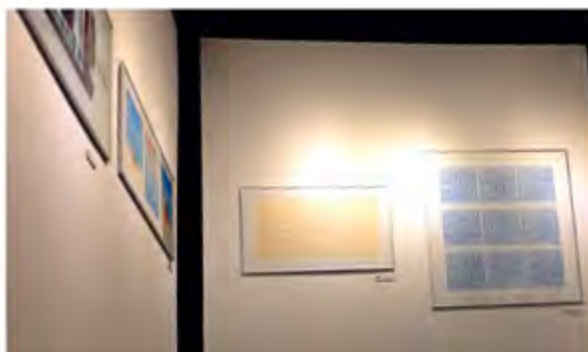
CENTRO ÁSIA - TOMODACHI

Rua Marechal Deodoro, 1418 - Centro



VILLA HAUER CULTURAL

Rua Bom Jesus de Iguape, 2121 - Hauer



AIREZ GALERIA - A GARAGEM

R. Emílio de Menezes, 91



GALERIA PONTO DE FUGA / GALERIA SEM LICENÇA

R. Jaime Reis, 320 - São Francisco



GALERIA SUBSOLO DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Av. Iguaçu, 2481 - Água Verde



GALERIA 42

Alameda Dom Pedro II, 255 - Loja 42 - Batel



ANA CAMARGO DESIGN ESCRITÓRIO E GALERIA DE ARTE

R. Francisco Rocha, 1918 - Bigorriho



CENTRO CULTURAL TEATRO GUAÍRA

Rua XV de Novembro, 971 - Centro



BISTROZINHO

Alameda Pres. Taunay, 543 - Batel



DONA DOIDA BAR

Alameda Princesa Izabel, 704 - Mercês



VEG E LEV

Alameda Prudente de Moraes, 1218 - Centro



BROOKLYN COFFEE SHOP

R. Trajano Réis, 389 - São Francisco



MEZANINO DAS ARTES

Alameda Dr. Carlos de Carvalho, 805 - Centro



RAUSE CAFÉ + VINHO

Alameda Dr. Carlos de Carvalho, 696 - Centro



DIZZY CAFÉ CONCERTO

R. Treze de Maio, 894 - Centro



ALIANÇA FRANCESA

Alameda Prudente de Moraes, 1101 - Centro



GOETHE INSTITUT

R. Reinaldo Schafemberg de Quadros, 33 - Alto da XV



INSTITUTO CERVANTES

R. Ubaldino do Amaral, 927 - Alto da XV



CENTRO JUVENIL DE ARTES PLÁSTICAS

R. Mateus Leme, 56 - São Francisco



LIVRARIA ARTE&LETRA

Alameda Dom Pedro II, 155 - Batel



POETRIA LIVROS E ARTE

Av. Vicente Machado, 865 - Loja 03 - Batel



AGENDARTE

Av. Manoel Ribas, 110 - São Francisco



FNAC

Rua Professor Pedro Viriato Parigot de Souza, 600 - Barigüi



LIVRARIA DA VILA - PATIO BATEL

Av. do Batel, 1868 - Batel



LIVRARIA SOLAR DO ROSÁRIO

Rua Duque de Caxias, 4 - São Francisco

BIOGRAFIAS

BIOGRAPHIES



TEIXEIRA COELHO

Curador geral
General curator

Teixeira Coelho possui doutorado em Letras (Teoria Literária e Literatura Comparada) pela Universidade de São Paulo (1981), pós-doutorado na University of Maryland, EUA (2002), graduação em Direito pela Universidade Guarulhos (1971) e mestrado em Ciências da Comunicação pela Universidade de São Paulo (1976). Professor Emérito – maior honraria e posição para um professor de carreira – por unanimidade de votos, pela USP. Leciona Política Cultural na Escola de Comunicação e Artes da USP. Foi curador-coordenador do Museu de Arte de São Paulo-MASP. Foi Diretor do MAC-USP. Ex-Diretor do IDART (Departamento de Informação e Documentação Artística do Centro Cultural São Paulo). Foi professor de Teoria da Informação e Percepção Estética e de História da Arte da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie. É especialista em Política Cultural e colabora da Cadeira UNESCO de Política Cultural da Universidad de Girona, Espanha. Bolsa de Residência no Centro de Estudos e Conferências de Bellagio – Itália. É consultor do Observatório de Política Cultural do Instituto Itau Cultural, São Paulo. Curador de diversas exposições realizados no MAC-USP e no MASP. Autor de diversos livros sobre cultura e arte, é ficcionista (Prêmio Portugal Telecom 2007 pelo livro História Natural da Ditadura, publicado em 2006 pela Ed. Iluminuras. Curador geral da Bienal de Curitiba em 2013 e 2015.

Teixeira Coelho holds a Doctorate in Literary Theory and Comparative Literature from the University of São Paulo (1981) and has conducted post-doctoral research at the University of Maryland, USA (2002). He graduated in Law from Guarulhos University (1971) and obtained a Master's in Communication Sciences at the University of São Paulo (1976). He was unanimously elected emeritus professor—the highest honor for an academic—by the USP. He teaches Cultural Policy at the USP's School of Arts and Communication. He has been curator and coordinator of the São Paulo Museum of Art – MASP, director of MAC-USP, and director of IDART (São Paulo Cultural Center's Department of Information and Arts Documentation). He has also taught Theory of Information, Aesthetic Perception and History of Art at the Mackenzie University's Faculty of Architecture. He is a specialist in Cultural Policy and collaborates with the UNESCO chair of Cultural Policy of Universidad de Girona, Spain. He has received a residency grant at the Bellagio Center for Studies and Conferences, Italy. He is a consultant at the Itau Cultural Institute's Cultural Policy Observatory, São Paulo. He has curated various exhibitions at the MAC-USP and MASP. He has authored various books on the arts and culture and also writes fiction (Portugal Telecom Prize 2007 for A Natural History of the Dictatorship, published in 2006 by Ed. Iluminuras. General curator of the Curitiba Biennial in 2013 and 2015.



YAMIL LE PARC

Co-curador, Julio Le Parc

Có-curator, Julio Le Parc

Nascido em Paris, Yamil LeParc passou vários anos estudando atuação e artes de palco em Paris. Sua pesquisa o levou a apresentar concertos na França, Cuba, México e Argentina, adquirindo grande aquisição de conhecimento em música e cultura latino-americana. Em 2013, foi nomeado diretor artístico por Jean De Loisy da grande exposição monográfica "Julio Le Parc en el Palais de Tokyo", sendo que a editora Flammarion o pede para assumir a direção artística de um livro monográfico publicado para a exposição. Em 2014, firma sua primeira curadoria em "LeParc Multiple", na galeria Carbone de San Pablo e cura três outras emblemáticas obras da "LeParc Lumière" na coleção Daroslatinamerica, no MALBA de Buenos Aires. Em setembro de 2015, apresenta duas obras monumentais em Buenos Aires, "Esfera Azul", no CCK (Centro Cultural Kirchner) e uma escultura urbana na cidade, pedida ao governo da cidade e Citibank. Ele foi recentemente nomeado assessor de arte da primeira grande mostra americana no PAMM (Museu de Arte de Miami Perez), em novembro de 2016. Atualmente, divide seu tempo entre a gestão, curadoria e publicação de seu pai e da música.

Born in Paris, Yamil LeParc spent various years studying acting and dramatic arts in this city. His research led him to perform concerts in France, Cuba, Mexico and Argentina and he acquired extensive knowledge of Latin American music and culture. In 2013, he was appointed artistic director by Jean De Loisy of the large-scale monographic exhibition "Julio Le Parc en el Palais de Tokyo" and Flammarion invited him to be artistic director of a monograph accompanying the exhibition. In 2014, he curated his first show, "LeParc Multiple", at the Carbone de San Pablo Gallery and three other key works of "LeParc Lumière" for the Daroslatinamerica Collection and the Buenos Aires MALBA. In September 2015, he presented two monumental works in Buenos Aires: "Blue Sphere", at the CCK (Kirchner Cultural Center) and an urban sculpture in the city, at the behest of the city government and Citibank. He has recently been appointed arts advisor for the first large-scale American show at the PAMM (Miami Perez Museum of Art), in November 2016. He currently divides his time between management, music and curating and publishing his father's work.



BO NILSSON

Co-curador, Lars Nilsson

Co-curator, Lars Nilsson

Bo Nilsson nasceu em 1954. Vive e Trabalha em Estocolmo. Foi curador e curador-chefe da Moderna Museet em Estocolmo entre 1988 e 1995. Foi diretor do Centro Rooseum de arte contemporânea em Malmö de 1995 a 2000. Diretor de Liljevalchs Konsthall de 2000 a 2006. Diretor da Kunsthall Charlottenborg em Copenhague entre 2006 a 2008. Atualmente é diretor do Artipelag Konsthall, em Estocolmo, desde 2009.

Bo Nilsson born 1954. Lives and works in Stockholm. Curator and Chief Curator of Moderna Museet, Stockholm, 1988-1995; Director of Rooseum-Center for contemporary Art, Malmö 1995-2000; Director of Liljevalchs Konsthall, 2000-2006. Director of Kunsthall Charlottenborg, Copenhagen, Denmark 2006-2008; Director of Artipelag Konsthall, Stockholm since 2009.



LEONOR AMARANTE

Curadora convidada
Invited curator

Graduada em Jornalismo e Comunicação Visual pela Fundação Armando Alvares Penteado – FAAP, São Paulo. Crítica de arte, pesquisadora e curadora convidada da Bienal Internacional de Curitiba 2015, editora da revista ARTE!Brasileiros (especializada em Arte Contemporânea), da Editora Brasileiros e; da revista Nossa América, do Memorial da América Latina. Foi curadora-geral da I Bienal do Fim do Mundo, Ushuaia, Argentina, em 2007; curadora das 2ª e 3ª edições da Bienal do Mercosul, Porto Alegre (1999/2001) com Fábio Magalhães; curadora-geral da 5ª Bienal Internacional de Curitiba, em 2009; curadora da parte brasileira nas 3ª, 4ª e 5ª edições da Bienal do Barro da Venezuela em 1997, 1999 e 2001, colaboradora com a Bienal de Havana há vários anos. É autora do livro “As Bienais de São Paulo” e curadora de várias exposições internacionais. Recebeu o prêmio do Ministério da Cultura de Cuba, pelo conjunto de trabalhos culturais, envolvendo aquele país, em 2009, e o prêmio da ABCA pela revista ARTE!Brasileiros, em 2012.

A graduate of Journalism and Visual Communication from the Armando Alvares Penteado Foundation – FAAP, São Paulo, art critic, researcher and guest curator of the 2015 Curitiba International Biennial, editor of ARTE!Brasileiros magazine specializing in contemporary art, published by Editora Brasileiros and the Latin America Memorial's Nossa América. Amarante was general curator of the 1st End of the World Biennial, Ushuaia, Argentina, in 2007; and, in collaboration with Fábio Magalhães, of the 2nd and 3rd editions of the Mercosur Biennial, Porto Alegre (1999/2001). She has also been general curator of the 5th Curitiba International Biennial in 2009, curator of the Brazilian section of the 3rd, 4th and 5th editions of the Barro da Venezuela Biennial in 1997, 1999 and 2001, and has been contributing to the Havana Biennial for various years. She is the author of “The São Paulo Biennials” and has curated various international exhibitions. She was awarded the Cuban Ministry of Culture Prize in 2009 for cultural work involving that country and the ABCA award by ARTE!Brasileiros, in 2012.



TEREZA DE ARRUDA

Curadora convidada
Invited curator

Tereza de Arruda é historiadora de arte e curadora independente, vive desde 1989 entre São Paulo e Berlim onde estudou história da arte na Universidade Livre de Berlim. Curadora das exposições em 2014 A Arte que Permanece – Acervo Chagas Freitas no Museu dos Correios em Brasília e Centro dos Correios no Rio de Janeiro, Wang Qingsong no Køp Museum for Kunst em Copenhagen, China Arte Brasil na OCA/São Paulo; em 2013 Nina Fischer/Maroan el Sani The Memory of Concrete, Museu de Arte Moderna Recife, Exemplos a seguir!Expedições em Estética e Sustentabilidade, Memorial da América Latina, Isabelle Borges Arrow of Time, Museu Brasileiro da Escultura, Curator's Choice, Pippy Houldsworth Gallery Londres; em 2012 Maix Mayer Raumpatrouille, Museu Brasileiro da Escultura, em 2011 Sigmar Polke – Realismo Capitalista e outras histórias ilustradas com Teixeira Coelho Netto, Museu de Arte de São Paulo, INDIALADOALADO Centro Cultural Banco do Brasil no Rio de Janeiro, SESC Belenzinho e Centro Cultural Banco do Brasil em Brasília; em 2010 WANG CHENGYUN no Today Art Museum de Pequim, Se não neste tempo – Pintura Contemporânea Alemã com Teixeira Coelho Netto, Museu de Arte de São Paulo entre outras. Colaboradora da Bienal de Havana desde 1996. Co-curadora da Bienal Internacional de Curitiba em 2009 e 2013.

Tereza de Arruda is an art historian and independent curator who has been living since 1989 between São Paulo and Berlin, where she studied art history at the Free University of Berlin. In 2014, she curated the Art that Remains—the Chagas Freitas Collection at the Post Office Museum in Brasília and the Post Office Center in Rio de Janeiro, Wang Qingsong at the Køp Museum for Kunst in Copenhagen, and China Arte Brasil at the OCA/São Paulo. In 2013, she curated Nina Fischer/Maroan el Sani The Memory of Concrete, at the Recife, Museum of Modern Art, Examples to be Followed! Expeditions in Aesthetics and Sustainability, at the Latin America Memorial, Isabelle Borges's Arrow of Time, at the Brazilian Museum of Sculpture, and Curator's Choice, at the Pippy Houldsworth Gallery in London. In 2012, she curated Maix Mayer Raumpatrouille, at the Brazilian Museum of Sculpture, and, in 2011, Sigmar Polke – Capitalist Realms and other illustrated stories, with Teixeira Coelho Netto, at the São Paulo Museum of Art, INDIA SIDE BY SIDE at the Banco do Brasil Cultural Center in Rio de Janeiro, SESC Belenzinho and the Banco do Brasil Cultural Center in Brasília. In 2010, she curated WANG CHENGYUN at Beijing's Today Art Museum, If not now – Contemporary German Painting, with Teixeira Coelho Netto, at the São Paulo Museum of Art, among other shows. She has been contributing to the Havana Biennial since 1996 and was co-curator of the Curitiba International Biennial in 2009 and 2013.



DANIEL RANGEL

Curador convidado
Invited curator

Daniel Rangel é o atual diretor artístico e curador do ICCo – Instituto de Cultura Contemporânea, sediado em São Paulo. É ainda membro individual do IBA – International Biennial Association. Formado em Comunicação Social, realizou curadoria de dezenas de exposições e eventos de arte, tendo nos últimos anos colaborado com projetos curatoriais envolvendo artistas brasileiros, em três diferentes bienais internacionais: Bienal de Cerveira (Portugal), Trienal de Luanda (Angola) e na última edição da Bienal de Havana (Cuba). Geriu diretamente as coleções de oito museus estaduais, disponibilizando os acervos quase na sua totalidade para exibição pública. Realizou a curadoria das mostras “Agricultura de Imagem” – Rodrigo Braga (SESC São Paulo), “Poesis in Praxis” Tunga e Lenora de Barros (Pioneer Works, Nova York) e “Luzescrita”, coletiva de poesia visual (CAIXA Brasília, Caixa Rio, SESC Curitiba, Solar Ferrão Salvador), Mauê Metal – Chelipa Ferro (Union Square, Nova York), “Tautorama” – Ana Maria Tavares (Paço das Artes, SP). Ainda organizou a publicação “Klaxon em Revista” e dirigiu o Fórum Mundial de Bienais nº2, realizado em novembro de 2014, em parceria com a Biennial Foundation, da Holanda, e a Fundação Bienal de São Paulo.

Daniel Rangel is the current artistic director and curator of the ICCo – Institute of Contemporary Culture, based in São Paulo. He is still an individual member of the IBA – International Biennial Association. A Social Communications graduate, Rangel has curated dozens of exhibitions and art events and, in recent years, has contributed to curatorial projects involving Brazilian artists in three separate international Biennials: the Cerveira Biennial (Portugal), the Luanda Triennial (Angola) and the most recent edition of the Havana Biennial (Cuba). He has directly managed the collections of eight State museums, exhibiting them publicly almost in their entirety. He has curated “Image Farming” – Rodrigo Braga (SESC São Paulo), “Poesis in Praxis” Tunga and Lenora de Barros (Pioneer Works, New York) and “Writtenlight”, visual poetry collective (CAIXA Brasília, Caixa Rio, SESC Curitiba, Solar Ferrão Salvador), Mauê Metal – Chelipa Ferro (Union Square, New York), “Tautorama” – Ana Maria Tavares (Paço das Artes, SP). He was also the editor of “Klaxon Magazine” and directed the 2nd World Biennial Forum, in November 2014, in partnership with the Dutch Biennial Foundation and São Paulo’s Biennial Foundation.



ANA ROCHA

Prêmio Jovens Curadores
Young Curators Prize

Ana Rocha nasceu em 1987. Trabalha com exposições de arte contemporânea, como curadora e produtora. É Bacharel em Artes Visuais pela UTP (2009), fez GBA em Gestão de Projetos na ISAE/FGV (2011) e pós-graduação em Artes Visuais na Universidade Positivo (2014). Entre seus principais trabalhos estão as exposições “o espaço aberto”, com os artistas Cleverson L. Salvaro, Deborah Bruel, Eliane Prolik e Joana Corona, realizada em 2011 na Caixa Cultural em Brasília. No ano seguinte, fez a co-curadoria da exposição “2012: proposições sobre o futuro”, no MAC-PR em Curitiba. Também fez a curadoria da exposição “Extensões em 16XA4”, exposição impressa dentro da exposição/residência “Táticas para trocas e atravessamentos”, realizada no Centro Cultural SESI, em Curitiba.

Ana Rocha was born in 1987. She works as a curator and producer of contemporary art exhibitions. She holds a Bachelor's degree in Visual Arts from the UTP (2009), a GBA in Project Management from the ISAE/FGV (2011) and conducted post-graduate research in the Visual Arts at Universidade Positivo (2014). Her main projects include the “open space”, exhibitions with the artists Cleverson L. Salvaro, Deborah Bruel, Eliane Prolik and Joana Corona, at Caixa Cultural in Brasília, in 2011. The following year, she co-curated the “2012: proposals for the future” exhibition at the MAC-PR in Curitiba. She also curated “Extensions in 16XA4”, an exhibition printed within the exhibition/residency “Tactics for Exchange and Cross-Communication”, at the SESI Cultural Center, in Curitiba.



GOURA NATARAJ

Prêmio Jovens Curadores
Young Curators Prize

Goura Nataraj é o nome yogui de Jorge Brand, 35, natural de Curitiba. Estudante das tradições do yoga e Vedanta desde os 16 anos, é Mestre em filosofia pela UFPR e participou de 2005 a 2010 do Coletivo Interluxartelivre; foi um dos idealizadores da Jardinagem Libertária e da Bicletada de Curitiba. Durante 4 anos atuou como Coordenador Geral da Cicloguaçu (Associação de Ciclistas do Alto Iguaçu) e é, atualmente, assessor na Coordenação de Mobilidade Urbana da Prefeitura de Curitiba.

Goura Nataraj is the yogi name of Jorge Brand, 35, a native of Curitiba. He has been studying yoga and Vedanta traditions since the age of 16 and holds a Master's degree in Philosophy from the UFPR. Between 2005 and 2010, he was a member of the Interluxartelivre Collective and was one of the founders of Libertarian Gardening and the Curitiba Bike Ride. For four years, he was General Coordinator of Cicloguaçu (Alto Iguaçu Cyclists Association) and is currently an advisor to Curitiba City Hall's Urban Mobility Coordination Unit.



FERNANDO RIBEIRO

Curador de performances
Performance curator

Bacharel em Artes Visuais com Ênfase em Computação, pela Universidade Tuiuti do Paraná, Fernando também é especialista em Estética e Filosofia da Arte pela Universidade Federal do Paraná. Elaborou a performance O Datilógrafo durante mostra Terra Comunal, de 2011, em parceria com Marina Abramovic + MAI. Em 2011, concebeu a mostra Urbe-Brote Urbano, em Buenos Aires, na Argentina. Participou da Miami Performance International Festival, em Miami, na Flórida em 2013. Também foi curador do p.ARTE, em 2014, com artistas como Palco Sonoro e Manolo Kottwitz, de Curitiba, e Myk Henry, de Nova Iorque, EUA. É especialista em performances artísticas, como Eu e o Público, que já passou por cidades como Salvador, na Bahia e Vitória, no Espírito Santo, e a p.ARTE – Mostra de Performance Art, entre 2012 e 2013. Ministra oficinas tais quais "O Corpo e o Espaço: uma introdução à performance" e "Performance Art", entre os anos de 2003 e 2014. No último ano, idealizou as performances Performatus #1, em São Paulo, e Performance no Memorial, em Belo Horizonte.

Ribeiro holds a Bachelor's degree in Visual Arts with an Emphasis on Computing, from the University of Tuiuti in Paraná. He also holds a post-graduate Diploma in Aesthetics and Philosophy of Art from the Federal University of Paraná. He performed The Typist at the 2011 Communal Land show, in partnership with Marina Abramovic + MAI. In 2011, he put together the Urbe-Brote Urbano, in Buenos Aires, Argentina. He was featured in the Miami Performance International Festival, in Miami, Florida in 2013. He also curated p.ARTE, in 2014, with Curitiba artists such as Palco Sonoro and Manolo Kottwitz, and Myk Henry, from New York. He specializes in artistic performances, such as The Public and I, which has been performed in cities such as Salvador, Bahia and Vitória, Espírito Santo, and p.ARTE – Performance Art Show, between 2012 and 2013. He held workshops such as "The Body and Space: an introduction to performance" and "Performance Art", between 2003 and 2014. Last year, he produced Performatus #1, in São Paulo, and Performance at the Memorial, in Belo Horizonte.

HANS-ULRICH OBRIST

Entrevistador - Julio Le Parc
Interviewer - Julio Le Parc

Hans Ulrich Obrist - (nascido em 1968) é um curador de arte, crítico e historiador da arte. Ele é co-diretor de Exposições e Programas e Diretor de Projetos Internacionais da Serpentine Gallery, em Londres. Obrist é o autor de O Projeto Entrevista, um projeto em curso de extensas entrevistas. Também tenho é co-editor da revista Cahiers d'art.

Hans-Ulrich Obrist (born 1968) is an art curator, critic and historian of art. He is Co-director of Exhibitions and Programmes and Director of International Projects at the Serpentine Gallery, London. Obrist is the author of The Interview Project, an extensive ongoing project of interviews. He is also co-editor of the Cahiers d'art revue.



VERA MIRAGLIA

Curadora Educativa
Educational Curator

Vera Maria Lacombe Miraglia, nasceu no Rio de Janeiro em 20 de setembro de 1932. Fez seus estudos no tradicional Colégio Jacobina, chegando até o magistério. Foi aluna de Malba Tahan e Maria Clara Machado. cursou Faculdade de Pedagogia.

Mudou-se para Curitiba em 62, onde conheceu Frei Álvaro que lhe ofereceu a direção do Anjo, na época com 4 alunos, mas que ao final de ano letivo já contava com 60. Vera Miraglia, pertencente a uma família de educadores, trouxe para Curitiba uma forma de ensino mais aberta, cuja filosofia era aprender a pensar, a se expressar e a conviver. Preocupou-se em transmitir valores e difundiu entre os alunos a ideia de respeito a si próprio e ao outro.

Vera Maria Lacombe Miraglia was born in Rio de Janeiro on 20 September 1932. She studied at the traditional Colégio Jacobina and qualified as a teacher. She studied under Malba Tahan and Maria Clara Machado holds a degree in Education.

She moved to Curitiba in 62, where she met Frei Álvaro, who offered her a job as director of Anjo, which, at the time, had only four students, a number which rose to 60 by the end of the following school year. Vera Miraglia, comes from a family of teachers and brought to Curitiba a more open kind of teaching, based on learning to think, to express oneself and live with others. She strives to transmit solid values and teach students to respect themselves and others.



CARMEN LÚCIA KASSIS

Curadora Educativa
Educational Curator

Curitibana, com gosto pela arte e tudo que envolve habilidade manual. Carmen Lúcia fez magistério no Colégio São José e, formada, iniciou a vida com crianças num tempo que a disciplina de Artes não fazia parte do currículo escolar, até ser instituída sua obrigatoriedade. Retomou os estudos na Universidade Federal do Paraná e fez parte das primeiras turmas que habilitaria educar através da arte, agora mais conscientizadas da sua importância na ação profissional e política da sociedade. Exerce esta profissão até hoje na Escola Anjo da Guarda, onde está há 35 anos, tendo antes lecionado 4 anos na Escola Monteiro Lobato da Prefeitura de Curitiba. Paralelamente, buscou se aprimorar, frequentando atelier de pintura de Paulo Skroch e de M^{te} Ivone Bergamini, onde participou de exposições coletivas em espaços culturais, acreditando que, assim, evoluiria no saber estético e artístico, para poder repassar melhor aos alunos as possibilidades e maravilhas que esse mundo proporciona.

A native of Curitiba, with a love of art and everything to do with craftsmanship, Carmen Lúcia trained as a teacher at the Colégio São José and began working with children at a time when Art was not an obligatory part of the school curriculum. She went on to study at the Federal University of Paraná and was one of the first students to be trained to teach through art and to be aware of its importance for employment and social policy. Thirty-five years on, she still works at the Anjo da Guarda School, having previously taught for four years at Curitiba City Hall's Monteiro Lobato School. She has also attended Paulo Skroch and Maria Ivone Bergamini's painting studio, where her work has featured in group exhibitions in cultural spaces, in the belief that this improves her knowledge of art and aesthetics, better enabling her to communicate to students and marvels and potential of this world.



ADRIANA ALMADA

Curadora - Museu de Arte Contemporânea

Curator - Museum of Contemporary Art

Adriana Almada é uma crítica de arte, escritora, poeta, editora e curadora independente residente em Assunção, Paraguai. Ela tem sido uma membra de times curatoriais por vários biênios na América Latina (curadora associada da Bienal Internacional de Curitiba, Brasil, 2011 e 2013 e curadora assistente na Trienal de Chile, 2009), além de ser a curadora assistente de "Otras Contemporaneidades", exposição latino-americana da Bienal de Valencia, Espanha, 2007). Ela tem feito a curadoria de shows de arte na Europa e, principalmente, na América do Sul, contribuindo com várias revistas de arte, como Arte al Día (Miami-Buenos Aires) e Art.Cronica (La Habana). Almada publicou livros e catálogos de artistas contemporâneos da América do Sul, assim como coordenado diversos volumes de crítica de arte. Ela tem sido conselheira no catálogo de coleções privadas e institucionais, servindo como júri de artistas e competições de crítica de arte. Ela é vicepresidente da AICA International (2014-2017), membra da AICA Publishing and Languages Commission e, atualmente, cuida dos projetos Curatoriais e Editoriais da TEKHA.

Adriana Almada is an art critic, writer, poet, editor and independent curator based in Asuncion, Paraguay. She has been member of curatorial teams for several biennials in Latin America (associated curator of International Biennial of Curitiba, Brazil, 2011 and 2013 and assistant curator in Trienal de Chile 2009) and has been assistant curator of "Otras contemporaneidades", Latin American exhibition at the Valencia's Biennial, Spain, 2007). She has curated art shows in Europe and, mostly, South America. She contributes to several art magazines, such as Arte al Día (Miami-Buenos Aires) and Art.Cronica (La Habana). She has published books and catalogues on contemporary South American artists and coordinated critical volumes on art criticism. She has been consultant for cataloguing private and institutional collections and served as jury of artists and art criticism contests. She is vice president of AICA International (2014-2017), member of the AICA Publishing and Languages Commission and currently chairs the AICA Awards Commission. She has served as president of AICA Paraguay (2008-2012) and organized the 44 AICA Congress. She currently runs TEKHA Editorial & Curatorial Projects.



ALFONS HUG

Curador - Museu Paranaense

Curator - Paranaense Museum

Nascido em Hochdorf, na Alemanha, vive e trabalha em Singapura. Estudou linguística e literatura comparada nas universidades de Freiburg, Berlim, Dublin e Moscou. Foi diretor do Instituto Goethe em Lagos (Nigéria), Medellín (Colômbia), Brasília, Caracas e Moscou. De 1994-98 foi diretor do Departamento de Artes Visuais e Cinema na Haus der Kulturen der Welt (Casa das Culturas do Mundo) em Berlim. Foi curador geral da Bienal de São Paulo em 2002 e 2004, e curador do pavilhão do Brasil na Bienal de Veneza em 2003 e 2005. Em 2009 foi curador da "Bienal do Fim do Mundo" em Ushuaia (Argentina). Em 2011 foi curador da Bienal de Curitiba.

Born in Hochdorf, Germany, lives and works in Singapura. Studied linguistics and comparative literature at the universities of Freiburg, Berlin, Dublin and Moscow. He was director of the Goethe Institute in Lagos (Nigeria), Medellín (Colombia), Brasília, Caracas and Moscow. From 1994-98 he was director of the Department of Visual Arts and Cinema at the Haus der Kulturen der Welt (House of World Cultures) in Berlin. He was chief curator of São Paulo Biennial, in 2002 and 2004, and Brazil Pavilion curator at the Venice Biennale in 2003 and 2005. In 2009, he was curator of the "Biennial of the End of the World" in Ushuaia (Argentina). In 2011, he was curator of the Curitiba Biennial.



ANTONIO CAVA

Curador - Museu Guido Viaro
Curator - Guido Viaro Museum

Nasceu no Rio de Janeiro, em 1º de março de 1965. É produtor cultural, dramaturgo e curador. Estudou Ciências Políticas na Università degli Studi em Milão, Geografia na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) e Direção Teatral na Casa das Artes das Laranjeiras, também no Rio. Escreveu e dirigiu as peças "Hilda", em 1996, e "O Dia de Nossos Amores", em 1999. Idealizou e produziu mais de 30 exposições em várias capitais do Brasil.

"Circo Fellini" em homenagem ao cineasta italiano Federico Fellini e "O Universo Gráfico de Glauro Rodrigues" estão entre seus trabalhos mais recentes. Vive em Curitiba.

Born in Rio de Janeiro, on March 1st, 1965. He is cultural producer, playwright and curator. He studied Political Science at the Università degli Studi in Milan, Geography at the State University of Rio de Janeiro (UERJ) and theater directing at the Casa das Artes das Laranjeiras, also in Rio. He wrote and directed the pieces Hilda, in 1996, and "O Dia de Nossos Amores", in 1999. He devised and produced over 30 exhibitions in various cities of Brazil. "Circo Fellini", after the Italian filmmaker Federico Fellini and "O Universo Gráfico de Glauro Rodrigues" are among his most recent works. He lives in Curitiba.



DANNYS MONTES DE OCA

Curadora - Memorial de Curitiba e APAP
Curator - Curitiba Memorial and APAP

Dannys Montes de Oca é curadora na Wilfredo Lam Contemporary Art Center em Havana, assim como é curadora da Bienal de Havana e coordenadora-chefe do respectivo evento teoricamente. Ela também trabalha como curadora da edição de 2015 da Bienal de Assunção, no Paraguai.

Dannys Montes de Oca is Curator at the Wilfredo Lam Contemporary Art Center in Havana, as well as Curator of the Havana Biennial and Chief Coordinator of its theoretical event. She also serves as Curator of the 2015 Asunción Biennial in Paraguay.



FERNANDO BINI

Curador - Museu de Arte Contemporânea

Curator - Museum of Contemporary Art

Nascido em Santa Catarina, especializou-se em Filosofia da Educação e Conservação e Restauração do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Ex-professor, fundador e Chefe de Departamento do curso de Desenho Industrial no Centro Federal de Educação Tecnológica do Paraná. Professor e fundador do Curso de Desenho Industrial - Projeto de Produto - da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Professor de História da Arte, História da Arte Contemporânea, História da Arte Brasileira e Paranaense no Curso de Educação Artística da Universidade Federal do Paraná. Participou ativamente do movimento artístico paranaense dos anos 60 ao começo dos anos 80, com propostas em pintura, gravura, instalação, cinema, fotografia, participando de inúmeros salões e mostras de artes e recebendo vários prêmios. Foi diretor do Museu da Imagem e do Som da Secretaria de Estado da Cultura, membro do Conselho Estadual de Cultura, membro do Conselho Diretor do CEFET/PR, presidente da Associação Brasileira de Semiótica - Regional do Paraná e membro do Conselho Consultivo do MAC/PR. Desde os anos 70 tem se dedicado à pesquisa teórica, à crítica de arte e a apresentação de exposições de arte, destacando-se trabalhos sobre João Turin, Guido Viaro, O Movimento de Renovação da Arte Paranaense, O Papel do Curador, Jefferson César, Helena Wong, Josué Demarche, Fernando Velloso, Domicio Pedrosa, Violeta Franco, entre outros.

Born in Santa Catarina, specialized in Philosophy of Education and Conservation and Restoration of Historical and Artistic Heritage. Former teacher, founder and Head of Industrial Design course at the Department in the Federal Center of Technological Education of Paraná. Professor and founder of the Industrial Design Course - Product Design - the Pontifical Catholic University of Paraná. Professor of Art History, History of Contemporary Art, History of Brazilian and Paranaense Arts in Arts Education Program at the Federal University of Paraná. Actively participated in the Paraná art movement of the '60s to the early '80s, with proposals in painting, printmaking, installation, film, photography, participating in numerous halls and art exhibitions and receiving several awards. He was director of the Museum of Image and Sound of the Secretary of State for Culture, member of the State Council of Culture, member of the Board Director of the CEFET PR, president of the Association of Semiotics - Paraná Regional and member of the Advisory Board of the MAC/PR. Since the 70s, has been devoted to theoretical research, art

criticism and the presentation of art exhibitions, highlighting work on João Turin, Guido Viaro, The Renewal Paranaense Art Movement, The Role of the Curator, Jefferson Caesar, Helena Wong, Joshua Demarche, Fernando Velloso, Domicio Pedrosa, Violeta Franco, among others.



ROYCE W. SMITH

Curador - Memorial de Curitiba e APAP

Curator - Curitiba Memorial and APAP

É professor associado de História da Arte e diretor da School of Art, Design and Creative Industries na Wichita State University. Ele também é curador oficial da 1ª Bienal de Assunção, no Paraguai. Juntamente com Danny Montes de Oca, ele curou "Entre, Dentro, Fuera", como uma parte da 12ª Bienal de Havana.

Royce W. Smith is Associate Professor of Art History and Director of the School of Art, Design and Creative Industries at Wichita State University. He is also Chief Curator of the 1st Asunción Biennial in Paraguay. Along with Danny Montes de Oca, he curated "Entre, Dentro, Fuera" as a part of the 12th Havana Biennial.



LENORA PEDROSO

Curadora - Museu de Arte Contemporânea
Curator - Museum of Contemporary Art

Nascida em Curitiba, Lenora Pedrosa é diretora do Museu de Arte Contemporânea do Paraná desde 2011 e da Casa Andrade Muricy desde 2005. Ingressa no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, em 1995, trabalhando no Setor de Pesquisa e Documentação, passando em 1998 para a Assessoria da Direção. Participa da equipe de realização da mostra "Paraná Memória e Momento" da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, apresentada em Curitiba, Brasília e posteriormente no Museu de Arte de São Paulo / MASP (1980). Integra a equipe produtora das exposições do Salão de Exposições do Banco do Desenvolvimento do Estado do Paraná/BADEP, de 1973 a 1983, como Assistente de Produção, da montagem de 54 mostras diversas. Foi membro do Conselho Consultivo do MAC/PR (1998 a 2005); membro da Comissão Julgadora dos Projetos para Incentivo à Cultura de Maringá, PR (Edital n.º 2/2006), das Mostras Regionais de Artes Visuais do Paraná em Assaí, PR (2007/SEEC), e em Alto Paraná, PR (2007/SEEC) e da Comissão de Seleção do III Concurso Itamaraty de Arte Contemporânea, Brasília, DF, 2013.

Born in Curitiba, Lenora Pedrosa is the director of the Museum of Contemporary Art of Paraná since 2011 and the Casa Andrade Muricy since 2005. She began working at the Museum of Contemporary Art of Paraná, in 1995, working in Research and Documentation Sector, passing in 1998 to the advice of direction. Participates in the group exhibition "Paraná Memória e Tempo" from the Ministry of Culture of Paraná, presented in Curitiba, Brasília and later at the Art Museum of São Paulo / MASP (1980). Integrates the production team of the exhibition Salão de Exposições do Banco do Desenvolvimento do Estado do Paraná/BADEP, from 1973 to 1983, as the 54 diverse exhibitions' Production Assistant. She was a member of the Advisory Council of the MAC/PR (1998-2005); member of the Jury of the Project for the Promotion of Culture at Maringá, PR (Notice No. 2/2006), the Regional Visual Arts Exhibition of Paraná in Assaí, PR (2007/SEEC), and Alto Paraná, PR (2007/SEEC) and the Selection Committee of the III Itamaraty Contemporary Art Contest, Brasília, DF, 2013.



LUÍZ CARLOS BRUGNERA

Curador - Museu Alfredo Andersen e Museu Guido Straube
Curator - Alfredo Andersen Museum and Guido Straube Museum

Luiz Carlos Brugnera nasceu em Espumoso, no Rio Grande do Sul, em 1966 e atualmente reside no Paraná. Artista plástico autodidata, curador independente, participa de salões de arte oficiais nos quais recebeu mais de 40 prêmios individuais, realiza montagens de exposições. Possui obras em acervos de museus como Museu Oscar Niemeyer (Curitiba), Museo Nacional de Belas Artes (Buenos Aires), Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro), Museu D'Art Moderne de La Ville de Paris (Paris), Národní Galerie - National Gallery (Praga), Camden Arts Centre (Londres) e Museo de Arte Moderna de Buenos Aires. Curador oficial da Mostra Sul (Artes - Arquitetura - Design Paisagismo).

Luiz Carlos Brugnera was born in Espumoso, in Rio Grande do Sul, in 1966 and currently resides in Paraná. Self-taught artist and independent curator, he participates in official art salons - in which received more than 40 individual awards - performing art exhibitions. He has artistic works in collections of museums such as Oscar Niemeyer Museum (Curitiba), National Museum of Fine Arts (Buenos Aires), National Museum of Fine Arts (Rio de Janeiro), Museu D'Art Moderne de la Ville de Paris (Paris), Národní Galerie - National Gallery (Prague), Camden Arts Centre (London) and Museum of Modern Art of Buenos Aires. Official curator of Mostra Sul (Arts - Architecture - Design - Paisagismo).



STEPHANIE DAHN BATISTA

Curadora do Circuito Universitário (CUBIC)
University Circuit (CUBIC) Curator

Nascida em Hannover, Alemanha, em 1973, é mestre em História da Arte, Ciências Culturais e Ciências Políticas pela Westfälische Wilhelms-Universität, Münster/ Alemanha (2000) e Doutora em História pela Universidade Federal do Paraná (2011). Vive em Curitiba desde 2003. Atualmente, atua como professora da Universidade Federal do Paraná, no Departamento de Artes. Tem experiência na área de Artes visuais, atuando principalmente nos seguintes temas: história da arte, crítica de arte, curadoria, corpo e gênero nas artes visuais. Participa nos Grupos de Pesquisa do Cnpq "Artes Visuais: Teoria, educação e poética", "Núcleo de Estudos de Gênero" e "NAVIS Núcleo de Artes Visuais". Realizou curadorias no Museu de Arte Contemporânea do Paraná, atuou como coordenadora curatorial da Bienal Internacional de Curitiba (2013) e como curadora do CUBIC 2013. Produziu diversos textos críticos sobre artistas em Curitiba.

Born in Hannover, Germany. In 1973, she has a master's degree in art history, cultural studies and political science from the Westfälische Wilhelms-Universität, Münster/Germany (2000) and PhD in History from the Federal University of Paraná (2011). She lives in Curitiba since 2003. She currently works as a professor at the Federal University of Paraná, in the Department of Arts. She has experience in visual arts, acting on the following subjects: art history, art criticism, curatorship, body and gender in the visual arts. Participates in research groups of CNPQ "Visual Arts: Theory, education and poetic", "Center for Gender Studies" and "NAVIS Center for Visual Arts." Held curators at the Contemporary Art Museum of Paraná, she worked as curatorial coordinator of the International Biennial of Curitiba (2013) and as curator of the CUBIC 2013. She has written several critical essays on artists in Curitiba.



ANGELO LUZ

Curador do Circuito Universitário (CUBIC)
University Circuit (CUBIC) Curator

Angelo Luz é artista e curador independente, graduado em artes visuais pela UFPR. Em 2010 / 2011 foi *guest student* na SHBK Städelschule Frankfurt Am Main, Alemanha, integrando a *Filmklasse* de Douglas Gordon. Em 2013 integrou o grupo Jovens Curadores da Bienal Internacional de Curitiba, da qual também participou da Mostra de Performance como artista convidado. Curador associado do CUBIC / Circuito Universitário Bienal Internacional de Curitiba desde 2013. Desenvolve projetos individuais e coletivos em diferentes plataformas artísticas desde 2004. Idealizador das plataformas NOISE7 (ruído audiovisual), Descontrole Remoto (performance art) e 220VP (vídeo-performance). Vive e trabalha em Curitiba e Frankfurt.

Angelo Luz is an artist and independent curator, graduated in visual arts from UFPR. In 2010/2011 was *guest student* in SHBK Städelschule Frankfurt, Germany, integrating *Filmklasse* Douglas Gordon. In 2013, he joined the Young Curators Group of the International Biennial of Curitiba, also participating in Performance show as a guest artist. CUBIC's Associate curator/University Circuit of Curitiba International Biennial since 2013. He develops individual and collective projects in different artistic platform since 2004. Creator of NOISE7 platforms (audiovisual noise), Descontrole Remoto (performance art) and 220VP (video performance). Lives and works in Curitiba and Frankfurt.

BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA

Conselho de Honra
Alfredo Meyer
Antônio Pereira da Silva e Oliveira
Ernesto Meyer Filho
Guilmar Maria Vieira Silva
Idelfonso Pereira Correia
Jorge Hermano Meyer
Lívio Abramo
Raquel Liberato Meyer
Tólio Vargas

Presidente
Luciana Casagrande Pereira

Vice-Presidente
Luiz Carlos Brugnem

Diretora Secretária
Ana Luisa Permetta Caron

Diretor Geral
Luiz Ernesto Meyer Pereira

Diretor Administrativo-Financeiro
Luis Gustavo Tortatto

Coordenação Administrativa e Financeira
João Marcos Almeida

Design Gráfico
Claudio Gonçalves

Assistência
Deocélia Costa Martins

Conselho Consultivo
Presidente de Honra em Memória
Miguel Brilante

Presidente
Rodrigo Rocha Loures

Membros
Ana Amélia Filizola
André Caldeira
Claude Bélanger
Denize Corrêa Araújo
Eduardo Fausti
Erlon Caramuru Tomasi
Guido M. do Amaral Garcia
Jayme Bernardo
João Luiz Félix
Luiz Fernando Casagrande Pereira
Mario Pereira
Michele Moura
Rodrigo Oliveira de Araújo Pinheiro
Sandra Meyer Nunes

Conselho Fiscal
Presidente
André Carnasciali

Membros
Geni Aparecida Motin
José Otávio Panek

BIENAL INTERNACIONAL DE CURITIBA 2015

Presidente da Comissão Organizadora
Luciana Casagrande Pereira

Diretor-Geral
Luiz Ernesto Meyer Pereira

Curador Geral
Teófilo Coelho

Curadores Convidados Mostra
Bo Nilsson
Daniel Rangel
Fernando Ribeiro
Leonor Amarante
Tereza de Arruda
Yamil Le Parc

Entrevista Julio Le Parc
Hans Ulrich Obrist

Prêmio Jovens Curadores
Ana Rocha
Gaura Natara

Curadores Projeto Educativo
Carmem Lúcia Kassia
Vera Miraglia

Curadores Circuito Museu

Adriana Almadá
Alfons Hug
Ana Gonzales
Antonio Cava
Dannys Montes de Oca
Isadora Hofstaetter
Lenora Pedrosa
Luiz Carlos Brugnem
Joice Gumiel Passos
Maurício Vieira
Oriete Heloisa Cavagnari
Rodrigo Marques
Royce W. Smith
Vanessa Múrio

Curadores Circuito Galerias
Cleverson Oliveira
Kaia Kern
Livia Fontana
Lucia Casillo Malucelli
Márcia Arachesi
Mauricio Pinheiro Lima
Regina Casillo
Roberto Pitella
Túca Nissei

Curadores Circuito Universitário
Angelo Luz
Stephanie Dahn Batista

Comitê de Seleção - CUBIC
Denise Bandeira (FAP/UNESPAR)
Emerson Pessoa (EMBAP/UNESPAR)
Tânia Bloomfield (DeArtes/UFPR)

Curadores Festival de Cinema
Denize Correa Araújo
Paulo Camargo

Assistentes de Curadoria
Carolina Loch
Stefanie Brudinski Stocchero

Coordenadora de Relações Internacionais
Stefanie Brudinski Stocchero

Coordenadora do Projeto Educativo
Shana Lima

Coordenadora do Circuito
Mariana Souza Bernal

Coordenadores de Produção
Ana Rocha
Rômulo Barroso Miranda

Coordenador de Montagem
Rômulo Barroso Miranda

Produção
Afonso Jose Afonso
Emanil Padilha
Guilherme Jaccon
Juliana Di Addario
Kaley Michelle
Pedro Mansa
Rebeca Gavião Pinheiro
Stefanie Brudinski Stocchero
Talita Braga
Yala Kerolin

Projeto Especial
Cesar Ferreira

Identidade Visual
Claudio Gonçalves

Coordenadora de Comunicação
Carolina Loch

Assessoria de Imprensa
Dani Brito
Gabriel Castro

Assistentes de Comunicação
Anna Sens
Milena Alves
Válsul Junior

Gestão de Informação
Cintia Elletwein
Guilherme Henrique Martini

Coordenação de Recepção
Talita Braga

Projeto Museográfica
Guilherme Klock
Jayme Bernardo

Assistente de Arquitetura
Ronaldo Borges Lúcio
Tatiana Serbena

Monitor Construtora
Diretores
Guido Munio do Amaral Garcia

Cassiano Murilo Costa Garcia

Equipe Técnica
Alexandre Murilo Costa Garcia
Audra Marília Nóbrega Martins
Ketli Andréia Benato

Coordenação Geral de Marcenaria
Leonir Luiz Leal

Marcenaria
Jackson Luiz dos Santos
Maicon dos Santos
Maurício Aguiar de Lima
Orivaldo José Tibera

Apoio de Marcenaria
Daniel Pereira da Silva
José Carlos Machado Bonfim
Jonata da Silva Souza

Coordenação de Pintura
Mauro Cesar Oliveira Carvalho

Pintura
Alex Dirlan Galvão dos Santos
Daniel Clemente
Elias Pereira da Silva
Fabio Junior Alves
Rafael Felipe da Silva Souza

Montadores
Christian Teles
Fernanda Stancik
Thiago Provin
Vinicius Viana Corrêa

Assessoria Jurídica
Gustavo Bonini Guedes
Luiz Fernando Casagrande Pereira

Web Design
Nidiaweb

Equipamentos e Instalação
Connect Net

Produção em Vídeo
Guilherme Artigas

Seguro de obras e equipamentos
Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

Logística
IGT Assessoria e Consultoria em Comércio Exterior
Goldlog Brazil

Transporte e embalagem de obras de arte
Milenium Transporte

Catálogo
Edição
Arte & Letra

Cx Edição
Shana Lima

Tradução
Elizabetht Fornés
Janaína Ravagnani
Paul Webb
Vanessa Tomich

Revisão
Arte & Letra

Projeto Gráfico
Claudio Gonçalves

Diagramação
Arte & Letra

Fotografia
Clifton Blagie
Guilherme Artigas
Macaxeira
Rodrigo Cardoso

Impressão
Tucal

AGRADECIMENTOS INSTITUCIONAIS

Presidente da República Federativa do Brasil
Dilma Rousseff

Ministro da Cultura
Juca Ferreira

Ministro das Relações Exteriores
Mauro Vieira

Ministro Chefe de Casa Civil

Aloizio Mercadante Oliva

Ministro das Comunicações
Ricardo Berzoini

Secretário Executivo - MinC
João Caldeira Brant Monteiro de Castro

Secretária da Cidadania e da Universidade Cultural - SCDC/MinC
Ivana Bentes Oliveira

Secretária da Economia Criativa/MinC
Juana Nunes Pereira

Secretário de Políticas Culturais - SRC/MinC
Guilherme Rosa Varela

Secretário do Audiovisual - SAV/MinC
Pola Ribeiro

Secretário de Incentivo e Fomento à Cultura - SEFC/MinC
Carlos Paiva

Diretor de Incentivo à Cultura - SEFC/MinC
Alexandra Luciana Costa

Chefe de Gabinete do Ministro da Cultura - MinC
Bruno Henrique Rodrigues de Melo

Assessor Especial do Ministro da Cultura - MinC
Adriano de Angelis Moura Andrade
Armando Ferreira de Almeida Junior
Gabriel Portela Salães

Coordenadora-Geral de Projetos Apoiados pelo Fundo Nacional de Cultura - MinC
Carla Cristina Marques

Coordenação-Geral de Análise de Projetos de Incentivos Fiscais - SEFC/MinC
Vicente Finageir Filho

Presidente da Fundação Biblioteca Nacional
Renato de Andrade Lessa

Presidente da Funarte/MinC
Francisco Bosco

Diretor Executivo da Funarte/MinC
Reinaldo da Silva Veríssimo

Diretor do Centro das Artes Visuais da Funarte/MinC
Francisco de Assis Chaves Bastos (Xico Chaves)

Chefe de Gabinete do Ministério da Casa Civil
Luiz Antonio de Mello Rebelo

Chefe da Assessoria Especial do Ministério da Casa Civil
Diogo de Sant'Ana

Subsecretário Geral de Cooperação, Cultura e Promoção Comercial - MRE
Embaixador Hadli Fontes da Rocha Vianna

Diretor do Departamento Cultural - MRE
George Torquato Firmeza

Chefe da Divisão de Operações de Difusão Cultural DDOC - MRE
André Dunham Maciel

Divisão de Operações de Difusão Cultural DDOC - MRE
Lucas Nardy de Vasconcelos Leitão

Coordenador de Divulgação DMUG - MRE
Mário Antonio de Araújo

DMUG - MRE
Ana Beatriz Nogueira de Barros Nunes

Chefe do Escritório de Representação do MRE no Paraná (EREPAR)
Embaixador Sérgio Luiz P. Bezerra Cavalcanti

Superintendente Regional da 19ª SR/PRAN/PR
José La Pastina

Superintendente da Prefeitura no Paraná
Antonio Pallu

Superintendente Regional da Região Federal
Luiz Bernardi

Governador do Estado do Paraná Beto Richa	Chefe de Gabinete do Prefeito Itamar Abib Neves	Robertayne de Oliveira Borges Rozallo	Coordenação de Relações Intersecretoriais Luciane Passos
Vice-Governadora do Estado do Paraná Cida Borghetti	Assessor Gilson Santos	Chefe de Gabinete Fernanda Borecki Krueger	Coordenação de Acessibilidade Francielle Henrique Lucena
Secretário de Estado da Cultura João Luiz Fiani	Secretário de Governo Municipal Ricardo Mac Donald Ghisi	Superintendente Executivo Antônio Ulisses Carvalho	Secretário de Urbanismo Reginaldo Luiz dos Santos Cordeiro
Secretária de Estado da Educação Ana Seres Trento Comin	Secretaria Municipal de Finanças Eleonora Bonato Fruet	Superintendente de Gestão Educacional Ida Regina Moro Milão de Mendonça	Distritora de Controle e Uso do Solo Miriam Greiffo Von Buettner
Diretor-Geral da SEEC Jader Alves	Chefe de Gabinete da Secretaria Municipal de Finanças Denise Toniolo	Departamento de Informações Educacionais Elizabeth Helena Baptista Ramos	MUSEU OSCAR NIEMEYER
Coordenador do Sistema Estadual de Museus Renato Carneiro	Secretário Municipal da Comunicação Social Paulo Vítola	Departamento de Logística Maria Cristina Brandalize	Diretora-Presidente Juliana Vellozo Almeida Vosniak
Coordenação de Comunicação Alisson Diniz	Superintendente Heitor Manfrinato	Departamento de Ensino Fundamental Letícia Mara de Meira	Diretora Cultural Estela Sandrini
Coordenação de Desenho Gráfico – SEEC Rita de Cassia Solieri Brandt Braga	Departamento de Marketing e Propaganda Marcos Vinicius Giovanelle	Coordenadoras de Arte de Ensino Fundamental Daniela Gomes De Mattos Pedroso Patrícia Elias Pisaní	Diretor Administrativo e Financeiro Cristiano Augusto Solis de Figueiredo Morrissey
Coordenadora de Incentivo Cultural – SEEC Renata Mele	Departamento de Divulgação Lorena Aubright Klenk	Departamento de Educação Infantil Maria da Glória Galeb	Chefe de Gabinete Regina Chicoski Francisco
Coordenadora de Patrimônio Cultural – CPC/SEEC Rosina Coeli Alice Parchen	Fundação Cultural de Curitiba Presidente Marcos Cordioli	Gerente de Educação Infantil Claudete Pereira Assunção	Secretaria Executiva Iolete Guibe Hansel Leda Salles Rosa
Chefe da Coordenação de Ação Cultural – CAC/SEEC Luci Damos	Superintendente Igor Cordeiro	Coordenadores de Arte de Educação Infantil Damila Beghetto Elisângela Leite Olivia Milão Solange Gabre Vera Lunardi	Coordenação de Ação Educativa Claudia Stoicov Karine de Castro Serrafim Karina Marques André Malinsio
Chefe de Gabinete – SEEC Maria José Gonçalves Ferreira	Diretor de Comunicação Dlgo Dreyer	Presidente do Instituto Municipal de Turismo Carlos Henrique Sá De Ferrante	Coordenação Administrativa e Financeira Elvira Wis Tatiane Canalle Francieli Lantás Niekawa Sabrina Ellen de Souza Padilha Silmara Wisniewski Jéssica Mayumi Santos Marcos Alberto Schlichting Junior
Secretária do Gabinete – SEEC Joana Consi	Diretora Administrativa e Financeira Sônia Rosana Zanetti	Chefe de Gabinete Ana Paula da Costa Menezes	Coordenação de Eventos Colmar Chinesco Filho Katharina Beletti
Assessora Técnica da Diretoria-Geral – SEEC Regina Iório	Diretora de Incentivo à Cultura Maria Angélica da Rocha Carvalho	Superintendente Marcelo Contín	Coordenação de Design Gráfico Fabiana Wendler Marcello Kawase Marciel Conrado
Secretaria Especial da Chefe de Gabinete do Governador Deonilson Roldo	Diretora de Patrimônio Cultural Hugo Moura Tavares	Diretora de Turismo Cristiane Santos	Coordenação de Intersetorial Hello Figueire
Diretor Geral da Secretaria de Estado da Educação do Paraná Edmundo Rodrigues da Veiga Neto	Assessor Jurídico Héllomar Jerry Dutra de Freitas	Presidente de IPPUC Sérgio Póvoa Pires	Coordenação Jurídica Janaina Bertoncello de Almeida
Assessoria de Gabinete Márcia Duarte	Coordenadora de Ações Culturais Lilian Ribas	Supervisão de Planejamento Anadine Giacomazzi Mattei Manzi	Coordenação de Planejamento Cultural Sandra Mara Fogagnoli Jordana Cristina Machado Lis Del Barco Vanderley de Almeida
Superintendência da Educação Fabiana Cristina Campos	Coordenadora de Artes Visuais Ana Vaz	Presidente da URBIS Roberto Gregório da Silva Júnior	Assessoria de Comunicação Mariana Camargo
Superintendência de Desenvolvimento Educacional Vanda Dolci Garcia	Coordenadora de Programação Visual Marli Azim	Diretor de Urbanização Gladimir do Nascimento	Assessoria de Projetos Elza Forte da Silva Carneiro Marcela Costa Lachowski
Direção do Departamento de Educação Básica Cassiano Roberto Nascimento Ogliari	Coordenação de Infraestrutura Jacieli Teixeira	Secretário Municipal de Meio Ambiente Renato Eugênio de Lima	Contabilidade Lucilene Bezerra da Silva Raquel Woltke
Secretário de Estado do Esporte e do Turismo Douglas Fabricio	Coordenador Administrativo Flávio Miyake	Departamento de Parques e Praças João Carlos Borges da Fontoura	Documentação e Referência Malta Pantaleão Franco Ricardo Freire
Diretor Geral da Secretaria do Esporte e do Turismo Alberto Martins de Faria	Chefe do Setor de Transporte Carlos Sérgio Serena	Departamento de Limpeza Pública Patrícia Brenner Lopes	Gestão Museológica Cristine Pleske
Chefe de Gabinete do Secretário do Esporte e do Turismo Valdir José Smaniotto	Assessoria Presidência Benedito Isidoro Diniz Sônia Rosa Sírfre Tomiko	Departamento de Obras Públicas Sérgio Luiz Antoniazze	Manutenção Alceu Chmiluk Alaete José Alves José Edson Ribeiro José Carlos Cordeiro de Oliveira Luiz Ferreira de Almeida Solange do Rocio Salmer Tiago Luiz de Oliveira Valdivino dos Santos
Coordenadora de Planejamento Turístico – SETU Ana Tereza De Biase Wright Kastrup	Assessoria de Planejamento Diani Eiri Camilo Mossato	Departamento de Pavimentação Mario Luis da Costa Padovani	Auditoria Externa Consult – Auditores Independentes
Assessora Técnica – SETU Deise Maria Fernandes Bezerra	Assessoria Superintendente Sílvia Regina do Prado Guínsk	Departamento de Edificações Luiz Carlos Rodrigues	Assessoria Cassiele Tatiane dos Santos
Relações Institucionais – SETU Isabela Meneghetti Ribas	Assessoria às Diretorias e Coordenações Ana Cristina Montibeler Baena Alessandra Aparecida Furtado Duarte Patrícia Silva Rosilda de Jesus de Souza Sandra Mara Bezerra de Oliveira Vivonêla Rodrigues Nunes	Departamento de Iluminação Pública Fábio Ribeiro de Camargo	
Secretário de Estado da Comunicação Social – SECS Paulino Viapiana	Comunicação Social Coordenador Heros Mussi Schwinder	Superintendente de Implantação de Obras Urbanas Nei Celso Boff	
Chefe de Gabinete – SECS Sônia Rosana Pereira Da Silva Zanetti	Equipe Alice Cristina Rodrigues Amanda Schause Ana Luzia Gori Palka Miranda Aparecido Bueno Marques Gabrielle Rocha Russi Hélio Miguel Silveira Filho	Presidente da FAS Marcia Oleskovicz Fruet	
Diretor-Geral – SECS Fabrício Ferreira	Coordenadora de Exposições Jenecir Góis Antonio Carlos de Luna Clóvis Soares Antonio de Souza (Iluminador)	Chefe de Gabinete Claudia Nasfiewski	
Prefeito de Curitiba Gustavo Fruet	Coordenação Municipal da Educação	Secretário da Saúde Adriano Massuda	
Vice-Prefeita Mírian Gonçalves		Presidente da COHAB Uliraci Rodrigues	
		Diretor Técnico João Carlos Vianna	
		Secretária da Pessoa com Deficiência Mirella Prosdócimo	

Andreza Soares Ribeiro de Souza
Noemi da Silva Souza Oliveira
Tatiane Claro de Oliveira
Vanessa Machado Teixeira

MON Café
Alexandre Braun
Estephane Petit
Gabriela Ribeiro
Mens Petit
Silmara Bueno dos Santos
Wlsonel Boyer

MON Loja
Ana Paula Lopes Pissato
Nicole Louise Capoto Nicolas
Simone Cristina Jelen

Telefonistas
Carmelia Guimarães
Madalena Ferreira da Costa da Rocha

ESPAÇO CULTURAL DO BIDE PALACETE DOS LEÕES

Diretor Administrativo
Orlando Pessutti

Diretor de Operações
Wilson Luiz Darienzo Quilmeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – MUSA

Reitor
Prof. Dr. Zaki Akel Sobrinho

Vice-reitor
Prof. Dr. Rogério Andrade Mullinari

Pró-Reitora de Extensão e Cultura
Prof.ª Dr.ª Deise Cristina de Lima Picanço

Coordenadora de Cultura
Lúcia Maria Bueno Mion

SERVIÇO SOCIAL DA INDÚSTRIA – Sesi PR

Presidente da Federação das
Indústrias do Estado do Paraná
Edson Campagnolo

Superintendente – Sesi/PR
José Antonio Fares

Gerente de Cultura – Sesi/PR
Anna Paula Zetola

Gerência de Cultura
Neliane Da Silva Azevedo Andreato
Ana Luiza Suhr Righelin
Laura Maria Toledo Felismino

SISTEMA Fecomércio Sesi SENAC PARANÁ

Presidente
Darcí Piana

Diretor Regional do Sesi Paraná
José Dimas Fonseca

Diretora de Educação e Cultura
Marússia de Souza Santos

Coordenador geral do Núcleo de
Comunicação e Marketing
Cesar Luiz Gonçalves

Gerente de Cultura
Deborah Belotti

Equipe Técnica da Gerência de Cultura
Christophe Spoto, Emersonn Amaral,
Guilherme Greca, Márcio Barbosa,
Norberto, Michelle Moraes, Tatyane
Ravedutti

Núcleo de Comunicação e Marketing
Ana Paula Zetola, Kristiane Feltran,
Vury Reginaldo Miyamura

Diretor Presidente
Osmar Carboni

Diretor Vice-Presidente
Luiz Gustavo Vardânega Vidal Pinto

Diretor Administrativo

Antônio Carlos Nascimento Pivatto

Vice Diretor Administrativo
Gianna Calderari

Diretor Financeiro
Anna Maria Rocha

Diretor Cultural
Sabine Feres Stanisla Koprik

Vice Diretor Cultural
Marcos Louza

Diretor Jurídico
Marcelo Miguel Conrado

Vice Diretor Jurídico
Marta Miriam de Martins Curi

Diretor de Comunicação
Kátia Vello

Vice Diretor de Comunicação
Cesar Paes Leme

Diretor de Conteúdo
Marta Alice Martins de Souza Varajão

Diretor de Marketing e Projetos
Antônio Zinsly Carboni

Auxiliar
Luís Guilherme de Macedo Santana

1ª Secretário
Waltraud Sekula

2ª Secretário
Josemar Araújo Bonatto

Conselheira Fiscal
Walton Wysocki

Conselho Administrativo
Marta Cecília Araújo de Noronha
Ney Machado
Deputada do Parlamento Italiano
Renata Bueno
Deputado Federal Sérgio Souza
Deputado Estadual Leonaldo Paranhos
Vereador Helleo Wirbiski

SISTEMA FEDERAÇÃO DAS INDÚSTRIAS DO ESTADO DO PARANÁ

Presidente do Sistema Fiep
Edson Campagnolo

Superintendente do Sesi no Paraná
José Antonio Fares

Gerente de Cultura do Sesi no Paraná
Anna Paula Zetola

Gerência de Cultura
Ellane Hoepers Barbosa

Gerência de Cultura
Ana Luiza Suhr Righelin

Gerência de Cultura
Laura Maria Toledo

PATTO BATEL

Presidentes
Salomão Soifer e David Soifer

Diretor
Simone Soifer

Superintendente
Luiz Roberto Lacombe

Gerente de Marketing
Mariane Caponi

Gerente de Operações
Frederico Hintz

Gerente Comercial
Vanessa Xavier

Curador da Galeria de InterArtsidade
Tom Lisboa

CATEDRAL BASÍLICA MENOR NOSSA SENHORA DA LUZ DOS PINHAIS

Arcebispo Metropolitano de Curitiba

Dom José Antônio Peruzzo

Bispo Auxiliar de Curitiba
Dom José Mário Angonese

Pároco da Catedral Basílica
Cónego Genivaldo Ximenes da Silva

Arquivista da Catedral Basílica
Gabriel Antonio Forcaci

Secretária Paroquial
Elisa Ximenes de Oliveira Meira

PORTÃO CULTURAL

Coordenação
Cristina Herrera

Assistência
Cristiane Fonseca Ribeiro

Assessoria
Juarez Lazareto
Cristiane Fonseca Ribeiro

Equipe
Luciano Antunes
Ana Terezinha da Veiga
José Emani Caelano

MUMA - MUSEU MUNICIPAL DE ARTE

Coordenação
Cristina Herrera

Assessora de Produção
Joseane Baratto

Assessoria do Centro de Arte Digital
Luiz Pacheco

Ação Educativa Muma
Coordenação
Hamilton Cassiana Silva

Estagiários
Dyêssica Fillipus, Gabriele Pilatti,
Marta Santiago, Michel Voithalo

Ação Educativa Solar do Bairro
Coordenação
Hamilton Cassiana Silva

Estagiários
Delsoni Neto, Isis Odiana, Larissa
Moreira, Manoela Neves, Valéria
Drago

Ação Educativa Setor Histórico
Coordenação
Hamilton Cassiana Silva

Estagiários
Diego Roggenbach, Janaina
Micheluzzi, Leandro Conrado, Poliana

Coordenação de Preservação e
Conservação de Acervos
Coordenação
Marta Isabel Borba Soppa

Assistência
Claudia Klein Anoli, Rosalina
Baptista Onuka e Estelamaris Ramos
De Lara

Cine Guerra
Coordenação
Marcos Stankiewicz Sabóia

Equipe Administrativa
Jorge Sztruk
Helena da Silveira
Marcia Aparecida Moraes
Marta Auxiliadora da Silva

Projecionistas
Valdenildo Vieira da Silveira
Francisco Amâncio da Silva

MUSEU DE ARTE DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ – MUSA

Administrador
Ronaldo Santos Carlos

Assessoria Museológica
Denise Lilian Zanini
Vilma de Fátima Nogueira

Estagiários
Bruno Ferreira
Valéria Metroski de Alvaranga

Montagem e Ilustração
Zuleika Ribeiro dos Santos
Marta Zeli Alves Ribeiro

Conselho Deliberativo
Deise Cristina de Lima Picanço - Pró-
Reitora de Extensão e Cultura
Lúcia Maria Bueno Mion -
Coordenadora de Cultura
Ronaldo Santos Carlos -
Administrador/MUSA
Ronaldo de Oliveira Corrêa -
Departamento de Design
Josilena Maria Zanella Gonçalves -
Departamento de Arquitetura e
Urbanismo
Geraldo Leão Veiga de Camargo -
Departamento de Artes
Paulo Roberto de Oliveira Reis -
Departamento de Artes
Rosemeire Odahara Graça -
Representante da Comunidade
Externa

MUSEU DA GRAVURA CIDADE DE CURITIBA

Coordenação
Ana González

Assessoria Administrativa
Vera Bassi Ferdinando

Assessoria de Produção
Priscila Jacewicz

Acervo
Marta Isabel Borba Soppa

Centro de Documentação e Pesquisa
Guilherme Viano
Denise Hoffman
Isalina Mattos

Ateliês de Gravura
Orientadores
Andréia Las
Juliana Kudlinski
Nelson Mohmann
Impressor: Lourenço Duarte

Secretaria de Cursos
Odene Gonçalves dos Santos

Loja da Gravura
Odene Gonçalves dos Santos

MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DO PARANÁ

Diretora
Lenora Pedrosa

Equipe Técnica
Dorothy Oliveira
Edilene Luiz Ozório
Gerson Ferreira
Juciley de Oliveira
Lucia Venturin
Ronaldo Simon
Vera Regina Vianna Baptista
William de Almeida Batista

Equipe de Apoio
Ananias Quirino
Gilson de Carvalho
Manoel da Silva
Terezinha Moreira

Estagiários
Ana Laura Torquato
Aniella Barbosa
Camila Maia
Leticia Sequimel
Rafaela S. Ueda

MUSEU PARANAENSE

Diretor
Renato Carneiro Jr.

Pesquisa
Marta Fernanda Maranhão - Setor de
Antropologia
Victor Lopes Gonzaga - Estagiário
Regiane Soares Lima - Estagiária

Documentação Museológica
Sílvia Marize Marchionatti -Setor de

Museologia

Higienização e Acondicionamento do Ambiente
Deise Falcão de Moraes –
Laboratório de Conservação e
Restauração

COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ – MUSEU GUIDO STRAIBRE

Diretora Geral
Laureci Schmitz Rauth

Chefe de Divisão Educacional
Elisane Fank de Paiva
Iara Regina Soares Azevedo

Coordenadores da Escolinha de Artes
Cristine Christophs de Amorim
Carlos Alberto de Paula
Daniello de Luca Rosa Franco

Grupo de Teatro Amador Gruta
(Professores responsáveis)
Laudemir Baranhiuki
Nemilson Orlando Ferreira Nogueira
Adriana Fatima de Cristo

Balço (Professor responsável)
Eder Fernando do Nascimento

Grimório (Presidente)
Felipe Sebastian Perez

Pratimônio
Ligiane Camargo Matsumi
Lucinei Aparecida Marchioro

MUSEU ALFREDO ANDERSEN

Direção
Débora Maria Russo

Secretaria
Rosângela Silva

Administrativo
Gilberto Luz

Pesquisa
Marcia Christiane Kusman
Ana Maria Rodrigues Morevi Barbosa

Educativo
Maria Aparecida de Lima Gonçalves
Iza Rosina de Castro
Janine de Fátima M. L. Schonfelder

Biblioteca
Marta Cristina A. de Souza Leite

Atelier de Arte
Luiz Lavalle
Soraila Savaris
Juliana Alberini Pimenta de Pádua

Estagiários
Rafael Brajão Moreira
Gabriel Rodrigues Babolin
Bianca Cristina Ramos
Leonardo M. de Lima

Limpeza
Rosimar Evangelista Nascimento
Tereza Alves Borges
Darlene Rodolfo Henrique

Vigilantes
Edmar José de Avelino
Zenaide de Cristo
Valmir Caetano de Faria
Valdirene Aparecida de Lima
Carlos Narciso
Maurício Calizari

MUSEU NACIONAL DO ESPÍRITISMO - MUNESP

Diretor
Maury Rodrigues da Cruz

Coordenação
Anni Cristini Vencato

Curadoria
Ortate Heloisa Cavagnari

Ação Educativa
Carlos Rigolino Jr.
Ind'Ohara Santos Bandeira
Maria Julia Fernandes
Paulo Junity
Roberto Maciel

AGRADECIMENTOS ESPECIAIS

Abonico Smith
Adinel Lopes
Adriana Cardoso C. Ruehring
Adriana de Cunto
Adriane Perin
Adriane Werner
Adriano Eduardo Hetwig
Adrylles Jacomelli
Adylyes Daiane Gomes
Alaor de Carvalho
Alaor Valente
Alberto Trochi
Alberto Puppi
Alev Özdemir
Alceu Chmiliak
Alcindo Cordeiro da Silva
Aldo Carvalho
Aldo Ribeiro
Alejandro Siqueiros
Alexandre Mandarino
Alexandra Matias
Alexandra Benteimüller
Algacir Miguel de Souza
Alice Viana
Alicia Lago
Alicia Piquer Sanchez
Aline Nunes
Amanda R. Alves
Ana Amélia Cunha Pereira Filizoli
Ana Carolina Oleski
Ana Célia Madeira
Ana Correa
Ana Iris
Ana Lemos
Ana Liberato
Ana Luísa Pernetta Caron
Ana Luíza Suhr Reghelin
Ana Maria Brucinski Stocchero
Ana Paula Delchiano
Ana Paula Pires
Ana Seleine
Ana Teresinha Ribeiro Vicente
Anael Garcia
Andrea Bell
Andrea Giunta
Andréa Rosa Villar
Andréa Silva
Andréa Sousa
Andreas Trossek
Angela Barbour
Angélica de Moraes
Angélica Salazar Pessoa Mesquita
Anna Paula Franco
Anna Rosa Silveira
Annalicio Del Vecchio
Anselma Juliana Rojas
Antônio Carlos Pereira Alves Junior
Antônio César Ferreira
Antonio Cesar Ferreira Junior
Antônio Felipe
Araclia Alves da Rocha
Ario Taborda
Ariotaborda Dergint
Aristeu Gnoatto
Arnaldo Valenches Junior
Aroldo Glomb
Ary Cândido Martins Filho
Auda Nóbrega Martins
Augusta Barbosa
Baio Ribeiro
Barbara Smetak
Beatrice Asamy Esmanhot
Bebel Ritzmann
Bernd Melzer
Blanca Curatt
Bobby Jablonski
Brennan Wadlington Elston
Bruna Fernandes
Bruna Michelin
Bruno Bruñherolo
Bruno Marcelino de Oliveira
Bruno Marchetto
Caetano Pires Tossulino
Camilla Faical Cruz
Camila Fernandes Brito
Camilla Cardoso
Carlos Alberto Damiano
Carlos Aurélio Miranda
Carlos Corventes Portugal
Carlos Henrique Custódio
Carolina Gomes
Carolina Paschoal
Caroline Rivas
Carolina Rodrigues de Araújo
Carolina Trancucci Mulaski
Carolina Wadi
Caroline Marzaní
Cecília Brosig
Cecília Pavan
Cecília Ribeiro

Cecília Suzuki
Célia Penteado
Celina Alvetti
Celso Fioravante
Celo Taverna
Cesar Pedro Faturi
Charles Passos
Charo Ottegui Pascual
Christina Pannos
Cica Uma
Cida Borghetti
Cidinha Marcon
Cintia Abreu
Cintia Alves
Cintia Maria Beffa
Claudio Biaggi
Clarice Roman
Clarissa Freitas Cezar
Claude Bélanger
Claudia Márcia Vilaça de Paiva
Claudia Matias
Claudia Pereira
Claudia Pimentel
Cláudio Felders
Cláudio José Dalia Benetta
Cláudio Manoel da Costa
Claudio Rodrigues
Conego Genivaldo Ximenes da Silva
Coronel Fabio Mariano de Oliveira
Coronel Juceli Simião Junior
Cristiano Castilho
Cristiano Freitas
Cristina dos Santos
Cristina Sales
Cynthia Garvey
Dagoberto de Moura
Daniel Klemm
Daniella Brito
Danila Hadas
Dante Alberti
Davi Pereira Ferreira
David Renó
Dayane Hadas
Debora Fill
Deborah Alves
Deise Lucide André de Nora Souto
Dêrio Cazar Cunha Canabraya
Denise Bellani
Denise Bulgarelli
Denise Casagrande Pereira
Denise Nardi
Denise Pereira Araújo
Desirée F. dos Santos
Didonet Thomaz
Diego Martins
Dimitri do Valle
Diogo Santos
Dom José Antônio Peruzzo
Dom Rafael Biernaski
Doriane Hadas Abage
Dorival João Hadas
Douglas Dalmina
Dudson Seraine
Duke
Edgar Bueno
Edgar Ospina
Edgardo Céspedes
Edmilson Campos
Edson Dávila
Edson Tadayoshi Nachi
Eduardo Cançado de Oliveira
Eduardo Correa
Eduardo Felipe Dario
Eduardo Fico de Castro
Eduardo Saron
Eduardo Sciara
Eduardo Slaviero Campos
Edvania S. Leite
Edymara Barbosa
Escotech GmbH
Elaine Corbo
Elayne Soares B. Lima
Elba Benitez
Elder Luzia Bedendo
Eleana Paula de Oliveira
Elena Povache
Eli le Parc
Eliana Pereira
Eliane Costa
Eliane Teixeira
Elisa Massardo
Elisabeth Moreira
Elvino Jubanski
Elizabeth Steele Basile
Eloisa Ferrari Lozano
Emerson Augusto Afonso
Emerson da Silva
Emerson Destro
Emerson Ferrari
Emílio Fernando Martini
Emily Letourneau
Eoclides Brugniera
Erlon C. Tomasi
Erminio Gatti

Evandra Baptista
Evandro Fadel
Ewerton Antunes
Fabiana Guedes
Fabiana Macagnan
Fabiana Rodrigues
Fabiane Piccoli
Fabiane Tombely
Fabiano Lasso
Fábio Campana
Fábio Massali
Fábio Noronha
Fabiola Fortunato Chudzickiewicz
Fabrício M. de Souza
Fátima Bernardelli
Fátima Lopes
Fátima Pontes Coutinho
Felipe Tippi
Felix Suazo
Fernanda Alievi
Fernanda Cecco
Fernanda Peixoto Farah
Fernanda Ramos
Fernando Bini
Fernando Galán
Fernando Luis Mazur
Fernando Teodoro
Flávia Peixoto Farah
Flávio Corqueira
Flávio César Antunes
Francielle Cassou
Francine Carvalho
Francisco Ruiz de Infante
Franco Caldas
Francis Laera
Franco Pereira Ferreira
Freddy Ferreira
Gabriel Fergati
Gabriel Sant'Anna Vasques
Gabriela Brandalise
Gabriela Purillo
Gabriela Silva
Gabriela Vargas
Galeria Zink
Gilberto Barros
Gilmar Dammski
Gilson Schiewwin
Gisele Ferreira
Giselle Goedert
Gonzalo Mazzaferro Gilmet
Guaiianases Knoll Malinowski
Guilherme Cunha Pereira
Guilherme Guimarães Araújo
Guilherme Ossani Marks
Guillermo Machuca
Haroldo Rabello de Lucena
HD ferro velho
Hebe Negrão de Jimeñez
Hector Zamora
Helder Bollmann
Helena Rosa Brugniera
Heli Wirbiski
Helton Silva
Henderson Christo
Henrique Chappuis Ramos
Henrique de Araújo
Henrique Janzen
Henrique Ribeiro
Herbert Speridião Ribeiro
Heriberto Cano Arias
Herivelto Oliveira
Hong Young Jong
Hudson José
Humberto Mezzadri
Iael Meyer
Iara Maggioni
Ibiza Laboratório Fotográfico
Ieda Martins
Ile Asé Iba Omi Osun
Ilson Almeida
Ilya Pereira Rallo
Inês Cordeiro Araújo
Ingrid Meira
Ingrid Sato Meira Bardella
Iraja Carvalho
Irene Bradbury
Irinéo Netto
Isa Helena Tibúrcia
Isabel Hölzl
Isabel Ramos
Isabella Lenzi
Isabella Quartaroli
Ithayara Tainá
Ivan de Souza Teixeira
Ivanilde Maria Tibola
Iza Zili
Izabel Ribeiro da Silva
Izabela Maciel
Jader da Rocha
Janine de Campos
Jairto Marinho
Javier Aparicio
Jayelle Hudson
Jean Tassin

Jefferson Fracaro
Jennifer Lange
Jessica Villas Boas Borges
Jessica Panazzolo
Joachim Reck
Joabe de Moraes
João Adolfo Oederich
João Carlos Borges da Fontoura
João Carlos Destro
João Carlos Rosas Neto
João Cruz Oliveira
João Destro
João Evangelista de Andrade Filho
João Guilherme Leprevost
João Paulo Ferreira
João Somma Neto
João Vinícius Saraiva
Joel Malucelli
Johan Tamer-Morael
Johann Nowak
Jonatas do Paula
Jorge Luiz Zelada
Jorge Miguel Samek
Jorge Umberto Rebelato
José Antônio da Bárbara
José Antônio Gaeta Mendes
José Antônio Muniz Lopes
José Aparecido Barbosa José Emílio Guimarães
José Arnaldo C. Nascimento
José dos Santos Malta
José Gomes
José Jacinto do Amaral
José Marcos Formighieri
José Roberto Bueno
José Sérgio Gabrielli de Azevedo
Joseane Eliza Martins
Josiêlia Salome
Josh Brown
Josiane Alves
Josianne Ritz
Josilena Zanella Gonçalves
Joslei Barrozo
Joyce Bisca
Judá Laiter
Judeit Bibilio Haschich
Julia Mysco
Juliana Girardi
Juliana Monachesi
Juliane Perrelle Longo
Juliana Silveira
Juliano Breda
Julio Cesar Fernandes
Julio Luis Meloni
Julio Ricardo B. Linhares
Juri de Plácido e Silva Carmichaeli
Jussara Kerchner Portela
Jussara Lusane França Tulio
Karen Ploven
Karina Couto Moraes Ramalho
Kátia Michelle
Kátia Sisch
Kátia Vello
Kátia Zucolotto
Kaizo Assahida
Kelly Gabriela Ferreira
Kelly Bolinelli
Kiyi Hatori
Kristine Bell
Kyra Ferreira
Lana Segnifredo
Larissa Fernandes
Larissa Moutinho
Laura de Souza
Laura Fagundes
Lauro Cavalcanti
Lavinia Spinelli
Lázaro de Mello Brandão
Lee, Sei Young
Legend Motors
Lena Segnifredo
Lenny Xavier Farah
Leonardo Paranhos
Leonardo Enrique Correa Goddy
Leonardo Petrelli
Leopoldo Baldessar
Letícia Florence
Letícia Leite
Licia Olivieri
Lige Jung
Ligia Otavio do Amaral Dengini
Lillian Cristina
Lillian França
Lineu Araújo Lima
Liz Vahia
Loren Cardoso Ortega
Lorena Furuzawa
Lorena Pelanda
Lorrayne Cantano Mayer
Louise Zeni
Luana Silva
Lucas Fernandes

Lucas Negrão
Lucas Rodrigo de Jesus
Luciane Brito
Luciana Ceccatto Farah
Luciana Guimarães
Luciana Rognagnoli
Luciane de Fátima Scheller dos Santos
Luciano M. Pietro Blaggi
Lucinéia Machado
Lucymara de Andrade Correia
Kraanhak
Ludmila Potrich
Luís Carlos do Nascimento
Luís Felipe S. Silva
Luiz Aguiar
Luiz Carlos Brandão Cavalcanti Jr.
Luiz Carlos do Nascimento
Luiz Fernando Casagrande Pereira
Luiz Gustavo Vidal
Luiz José Bacha Rizzo
Luiz Roberto Pinho Borges
Luize Barbara
Luz Amarilly A. Espinoza
Mãe Cris da Osun
Magali Berna
Magali Madalosso
Mara Lucia Ferrelra
Mara Rejane Vicente Teixeira
Manelli Boareto
Marcelo César Teixeira
Marcelo de Souza Bremer
Marcelo Fonseca Ferreira
Marcelo Henrique Tulio
Marcelo Henry Fabri
Marcelo Moradone
Marcelo Silva Rocha
Marcelo Teixeira
Márcia de Moraes
Márcia Fontana
Márcia Lagos
Márcia Toccafondo
Márcio Artur Laurelli Cipriano
Márcio Renato dos Santos
Marco Aurélio Guimarães
Marco Mello
Marcos Antônio Batista
Marcos Aurélio Ramos
Marcos Coga
Marcos Gallon
Marcus Feltrin
Margarita Sansone
Maria Baró
Maria Carla Guarinello de Araújo
Moreira
Maria Cristina Garcez Souza
Maria Cristina Valentim
Maria de Lourdes B. Beltronsdorf
Maria Eliza Spenserla
Maria Flávia Gadone Costa
Maria Guida
Maria Helena Eyring
Maria Luisa Andrade Silva
Maria Montero Sierra
Maria Regina
Mariana Bernal
Mariana Gotardo
Mariana Pabst Martins
Mariana Pereira Rodrigues
Mariana Porto
Mariana Povarche
Mariana Basile
Marina Cotovicz
Mariana Zimmerman Borhausen
Marici de Mello Silva
Mariko Sakamoto
Marília Bobato
Marilyn S. Brown
Marina de Lucca Nucci
Mario Pereira
Mario Sergio da Costa Ramos
Maristela Gaudin
Marize Duarte
Marlene Boriani
Mariane Casagrande Pereira
Marleth Silva
Marta Rincón Arebio
Mayara Borba Catisti
Mary Schaffer
Masimo Dela Justina
Massimo Scaringella
Maura Torres
Mauricio Jose Beira da Silva
Mauro dos Santos
Mauro Gerald
Mayra Almeida
Merileem Moura Mota
Michael W. Daniels
Miguel Colasuonno
Milena Faria Emílio
Milton Pimentel B. Neto
Miriam Greiffo von Buettner
Mônica Fort

Mônica Rischbieter
Mônica Shiroma de Carvalho
Morsenhör Luiz de Gonzaga
Gonçalves
Mostra Sul
Multívidros
Nadja de Carvalho Lameo
Nadyesda Almeida
Najia Zerbetto Furlan
Nayshara Juszcza
Nelci Roque Stefanel
Nelson Kava Josef
Nelson Friedrich
Nemaco Müller
Nicole Wittenberg
Nina Lenartowicz-Sokotowska
Nivaldo Barbosa
Odécio Jorge Nogara
Orlei Silva
Osvaldo Salerno
Otaviano Guedes
Padre Marcos Onório
Paola de Orte
Patrícia Cipriano
Patrícia Elias Pisani
Patrícia Garcia Martins
Patrícia Moskwyn
Patrícia Vieira
Patrick Martins
Paulo Cesar Teles
Paulo Darzé
Paulo Eduardo D'Ávila Isola
Paulo Giroletti
Paulo Hubner
Paulo José Assunção Baia
Paulo Petri
Paulo Pimentel
Paulo Roberto ECamaro
Paulo Vilberto Vilela de Araújo
Paz Pérez Catalá
Pedro Alípio Nunes
Pedro França
Pedro Lenama
Pedro Ribeiro
Penna Cristina Gomes Costa
Philipp Troy Unger
Pierpaolo Neta
Pilar Gómez Gutiérrez
Poliana Karzikini
Poliane Cassimiro
Precila Lobo Suckow
Priscila Hubner
Rachel Belle
Radoslaw Paler
Rafael Alancar Furtado
Rafael Bombonatti
Rafaela Salomon
Rallson Romano dos Santos
Rayne Wilder
Regina Peixoto
Reginaldo Armstrong
Reginaldo Luiz dos Santos Cordeiro
Reinaldo Bessa
Reinaldo Virmond Lima Neto
Rejane Martins Pires
Renata Bueno
Renata Fiori
Renata Larcher de Araújo e Souza
Renata Riski
Renato Campos
Renato Eugenio de Lima
Renato Sbardelotto Felix dos Santos
Ricardo Caresia
Ricardo G. Filho
Ricardo Hucap
Ricardo Resende
Ricardo Sardenberg
Ricardo Torquato
Ricardo Trevisan
Ricardo Worbovicz
Rita Bernardini
Rita Maria Amparo Ivoti Ortega
Robert Amorin
Robert Spragg
Roberta Rodrigues
Roberto Ricardo
Roberto Valdir
Rodrigo Araújo Ferreira
Rodrigo Barrozo
Rodrigo Rodrigues
Rodrigo Sakumoto
Rodrigo Soeiro Ubaldo
Rodrigo Mazini Pereira de Souza
Rodrigo Romano Bonato
Ronald Borges Lucio
Ronald Simon
Ronaldo Dalmolin
Ronaldo Santos Paz
Rosa Martins
Rosane Fante Garcia Kupka
Rosane Melink
Rosali Ivete Storch
Rosemeire Odahara

Rosilene Magalhães de Souza
Ruth Lingnau
Ruy Barrozo
Sabrina Souza
Sandra Furtado
Santiago Montiel
Sara Margelli
Sérgio Schurga
Shana Adayme Lima
Sidnei Silveira
Signo Adesivos
Silvana Aparecida Magno
Silvana Glaser Boabaid
Silvia Ortiz
Silvia Prado
Silvia Renata Canabrown
Silvia Tereza Paz de Goes
Silvia Zanella
Silvino Iagher
Simone de Souza
Simone Portela Brugnora
Simone Suzen
Sirlei Salvadori Coelho
Solange Carybé
Sonia Beatriz
Sonja Myriam Santilio Moraes
Sonia Regina Pereira
Sonia Rosa
Sonia Tramuja
Stella Winkes
Stephanie Zimmermann
Stevie Greco
Susane Teixeira de Deus Bueno
Suzete Venturelli
Syonara Patrícia Thomé Beira da Silva
Take Ogasawara
Tânia Bloomfield
Tânia Cristina de Assis
Tatiana Cardoso Lima
Tatiana Farhat
Tatiane Gayas
Tenente-Coronel Ricardo Silva
Teresa Cristina Lorenzetti
Teresa Tedin
Terezinha de Campos
Terezinha Peixoto
Tiago Cruz
Tiffany Conn
Tim Sword
Transportadora Luzzi
Ulrich Smetak
Ulrich Wagner
Ulisses Biselli
Vadi dos Santos
Valdemir Campos
Valia Garzón
Valter Nicolack
Vanellirto Moreira
Vera Regina Galio
Veronica Kim
Vicente Martinez
Victor Hugo Peixoto
Vinicius Barth
Vitor A. Veloso
Vidracaria Juvevê
Virgínia Conceição Pontes de Menezes
Vivian Cohn
Viviane Busato
Viviane Oliveira
Wagner Silva
Wellington Márcio dos Santos
William Batista
William Ferreira
Wilson de Araújo Bueno
Wilson Santarosa
Wilson Serra
Zenalde Costa Andrade
Zoom Comunicação Visual

Muito obrigado.



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



CO-PATROCÍNIO



PARCERIA CULTURAL (MOSTRA)



PARCERIA CULTURAL (CIRCUITOS)



I Ybakatu | espaço de arte

BOILER
GALERIA



WYBOK GALERIAS DE ARTE



zilda fraletti
galeria de arte

YAXS.



BARÓ

Mendes
Wood
DM

SIM GALERIA

PARCERIA INSTITUCIONAL



SECRETARIA DE
COMUNICAÇÃO SOCIAL

CASA CIVIL



SECRETARIA MUNICIPAL
DO MEIO AMBIENTE

SECRETARIA MUNICIPAL
DE URBANISMO

SECRETARIA MUNICIPAL
DE COMUNICAÇÃO



PARCERIA



abca
Associação
Brasileira de
Críticos de Arte

VG&P | VERNACULA GUSTAVARI
& PERSPECTIVA ALTERNATIVA



APOIO INTERNACIONAL



APOIO INSTITUCIONAL

The Hilma af Klint Foundation



APOIO EDUCACIONAL



Escola Anjo da Guarda



SECRETARIA MUNICIPAL DE EDUCAÇÃO



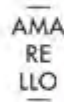
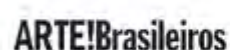
SECRETARIA DE EDUCAÇÃO



APOIO LOCAL



APOIO DE MÍDIA



EDITORIA

TRANSPORTADORA OFICIAL

SITE

MUSEOGRAFIA



HOTEL OFICIAL

BAR OFICIAL

GRÁFICA



PROMOÇÃO

GAZETA DO POVO



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA

MINISTÉRIO DA CULTURA E UEG ARAUCÁRIA APRESENTAM



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO



REALIZAÇÃO



Ministério da
Cultura



CURITIBA BIENNIAL | 2015 | WORLD LIGHT | CONTEMPORARY ART