

IMAGENS DISSIDENTES: REFLEXÕES NO CONTEXTO DA 35^a BIENAL DE SÃO PAULO

Artur Simões Rozestraten¹
Jéssica Carvalho Silva²

Resumo: Este ensaio está estruturado pelas seções “Introdução”, “Procedimentos Metodológicos”, “Argumento” e “Considerações Finais”. Na Introdução, apresentamos a base teórica que fundamenta as reflexões e interpretações propostas, mobilizando a teoria do Imaginário a partir de Gaston Bachelard (1884-1962) e Gilbert Durand (1921-2012). De forma complementar, trazemos uma contribuição da filosofia a partir de Vilém Flusser (1920-1991). A seguir, descrevemos os procedimentos metodológicos utilizados no desenvolvimento do ensaio, que compreendem uma abordagem teórico-conceitual, seguida de um procedimento analítico, comparativo e interpretativo. Ao longo do Argumento, partimos da contextualização da Bienal de São Paulo, discutimos questões em torno do termo *hegemonia* e chegamos às interpretações sobre três obras apresentadas na 35^a Bienal de São Paulo, realizada em 2023. Por fim, seguimos para as Considerações Finais, em que mobilizamos a teoria do Imaginário para identificar, a partir das três obras interpretadas, a potencialidade do espaço da Bienal e do campo da arte para a ativação da imaginação, promovendo a diversificação do Imaginário. Buscamos entender como a produção de imagens dissidentes nessas três obras contribui para uma reação à tendência de produção e distribuição de imagens hegemônicas e homogêneas. Discutimos também, a partir de recursos hermenêuticos derivados da teoria do Imaginário, a importância dessa reação para a promoção de novos Imaginários possíveis. A principal contribuição do ensaio está na mobilização da teoria do Imaginário como recurso de interpretação para uma produção artística voltada para imagens digitais, abrindo caminhos para o aprofundamento dos problemas abordados.

Palavras-chave: Imaginação; Imaginário; Imagens; Representações; Contra-hegemônico.

¹ Professor Titular do departamento de Tecnologia da Arquitetura e do Urbanismo da FAUUSP. Arquiteto e Urbanista (FAUUSP 1995). Professor Titular em Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo e do Design (2024). Pós-doutorado junto ao Centre Max Weber, Laboratoire de Sociologie Généraliste, Université Jean Monnet/Université de Lyon, França (BPE/FAPESP 2019-2020). Coordenador da organização dos Colóquios franco-brasileiros ICHT (Imaginário: Construir e Habitar a Terra) (2015); coordenador do Grupo de Pesquisa CNPq “Representações: Imaginário e Tecnologia” (RITe) (2013), vinculado ao Centre de Recherches Internationales sur l’Imaginaire CRI2i (2015); coordenador do acervo do Atelier de Escultura e Pesquisa da Forma, Caetano Fraccaroli (desde junho de 2016). Desde 2008 coordena o projeto Arquigrafia (Programa eScience FAPESP), atualmente como Projeto Temático FAPESP Experiência Arquigrafia 4.0 (2022-2026). <https://orcid.org/0000-0001-9030-6182>. <http://lattes.cnpq.br/9297674836039953>. artur.rozestraten@usp.br.

² Mestranda pelo Programa de Pós-graduação da FAUUSP. É mestrandona área de Tecnologia da Arquitetura e Urbanismo na Universidade de São Paulo (íncio em 2024). Possui graduação em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (2017). Tem experiência na área de Conservação do Patrimônio, projeto e montagem de exposições, Design Gráfico e Comunicação Visual. Faz parte do Grupo de pesquisa Representações: Imaginário e Tecnologia (RITe). Desde 2017, atua como Arquiteta de Patrimônio na Associação Nóbrega de Educação e Assistência Social (Pateo do Collegio). <https://orcid.org/0009-0004-6533-7023>. <http://lattes.cnpq.br/7257576955528883>. jessica.silva@alumni.usp.br.

DISSIDENT IMAGES: REFLECTIONS IN THE CONTEXT OF THE 35TH BIENAL DE SÃO PAULO

Abstract: This essay is organised into the sections “Introduction”, “Methodological Procedures”, “Argument”, and “Final Considerations”. In the Introduction, we present the theoretical framework that underpins the proposed reflections and interpretations, drawing on the theory of the Imaginary as developed by Gaston Bachelard (1884–1962) and Gilbert Durand (1921–2012). Complementarily, we incorporate a contribution from philosophy through the work of Vilém Flusser (1920–1991). We then describe the methodological procedures employed in the development of the essay, which comprise a theoretical-conceptual approach followed by an analytical, comparative, and interpretative procedure. Throughout the Argument section, we begin with a contextualisation of the Bienal de São Paulo, discuss issues surrounding the term hegemony, and proceed to interpretations of three works presented at the 35th Bienal de São Paulo, held in 2023. At last, in the Final Considerations, we employ the theory of the Imaginary to identify, based on the three interpreted artworks, the potential of the exhibition’s space of the Bienal and of the artistic field to activate the imagination and promote the diversification of the Imaginary. We seek to understand how the production of dissident images in these three works contributes to a reaction to the tendency toward the production and circulation of hegemonic and homogeneous images. Drawing on hermeneutic tools derived from the theory of the Imaginary, we also discuss the significance of this reaction for fostering new possible Imaginaries. The principal contribution of the essay lies in the mobilisation of the theory of the Imaginary as an interpretative resource for artistic production oriented towards digital images, opening pathways for a deeper engagement with the issues addressed herein.

Keywords: Imagination; Images; Representations; Counter-hegemonic.

IMÁGENES DISIDENTES: REFLEXIONES EN EL CONTEXTO DE LA 35.^a BIENAL DE SÃO PAULO

Resumen: Este ensayo está estructurado en las secciones “Introducción”, “Procedimientos metodológicos”, “Argumento” y “Consideraciones finales”. En la Introducción, presentamos la base teórica que fundamenta las reflexiones e interpretaciones propuestas, movilizando la teoría del Imaginario a partir de Gaston Bachelard (1884–1962) y Gilbert Durand (1921–2012). De manera complementaria, incorporamos una contribución de la filosofía a partir de Vilém Flusser (1920–1991). A continuación, describimos los procedimientos metodológicos utilizados en el desarrollo del ensayo, que comprenden un enfoque teórico-conceptual, seguido de un procedimiento analítico, comparativo e interpretativo. A lo largo del Argumento, partimos de la contextualización de la Bienal de São Paulo, discutimos cuestiones en torno al término hegemonía y llegamos a las interpretaciones de tres obras presentadas en la 35^a Bienal de São Paulo, realizada en 2023. Por último, pasamos a las Consideraciones finales, en las que movilizamos la teoría del Imaginario para identificar, a partir de las tres obras interpretadas, la potencialidad del espacio de la Bienal y del campo del arte para la activación de la imaginación, promoviendo la diversificación del Imaginario. Buscamos comprender cómo la producción de imágenes disidentes en estas tres obras contribuye a una reacción frente a la tendencia de producción y distribución de imágenes hegemónicas y homogéneas. Asimismo, discutimos, a partir de recursos hermenéuticos derivados de la teoría del Imaginario, la importancia de dicha reacción para la promoción de nuevos Imaginarios posibles. La principal contribución del ensayo reside en la movilización de la teoría del Imaginario como recurso interpretativo para una producción artística orientada hacia imágenes digitales, abriendo caminos para el profundizamiento de los problemas abordados.

Palabras Clave: Imaginación; Imaginario; Imágenes; Representaciones; Contrahegemonic.

Introdução

Muito se tem discutido sobre como a organização atual da nossa sociedade se moldou a partir de estruturas coloniais e por noções unilaterais de cultura e de progresso. Autores como Isabelle Stengers (2015) têm questionado a ideia do progresso como algo unidirecional, universal e inequívoco. Afinal, trata-se de uma concepção que pressupõe a exploração irrestrita de recursos da natureza e das pessoas. É um modelo que desvaloriza aquilo que é próprio do coletivo - como o cuidado com os outros e com o bem comum - em prol do sucesso individual. Essa proposta de “desenvolvimento” tem se provado inviável e destrutiva. Para além do desrespeito e violência constantes para com a vida e a dignidade humanas, há evidências cada vez mais incontestáveis de que as modificações infligidas ao planeta pela humanidade modificaram, possivelmente de forma irreversível, a sua configuração climática de modo a torná-la muito mais agressiva à vida humana e não-humana. Stengers aponta a insurgência de “outras narrativas”, que possibilitem “novas potências de agir, sentir, imaginar e pensar” (Stengers, 2015, pos. 600) como forma de resistirmos a esse modelo destrutivo. Essas narrativas dissidentes surgem por meio de ações coletivas que se interpõem aos padrões normativos da sociedade. Elas podem ser percebidas em saberes que historicamente divergem do padrão hegemônico, posto que têm outras fontes como origem, tais como as práticas e saberes de comunidades indígenas e de outros grupos historicamente marginalizados.

Nossa hipótese é de que esse caminho de novas potências defendido por Stengers pode também ser percebido a partir das dinâmicas estudadas pelas teorias do Imaginário, e se faz visível para nós em algumas iniciativas contemporâneas, sobretudo no campo da arte. Campo este que - atuando por meio de sons, imagens, odores, movimentos e sensações - se mostra como espaço privilegiado para a ação poética³, constituinte da capacidade transformadora da imaginação, tal como definida por Gaston Bachelard (1884-1962) em “O Ar e os Sonhos” (2001). O campo das teorias do Imaginário de matriz bachelardiana e durandiana⁴ trabalha as imagens no plural e reconhece a sua capacidade de promover alterações sobre o real. Segundo Bachelard (2001), a imaginação é a nossa capacidade de gerar imagens aberrantes, de promover relações inesperadas entre imagens. O campo onde ocorrem esses movimentos é o Imaginário. No entanto, para Bachelard, nem todas as imagens possuem o potencial de inspirar a mobilidade das imagens, algumas imagens se fixam, cortando “as asas à imaginação” (Bachelard, 2001, p.2).

Segundo a tópica sociocultural do Imaginário elaborada por Gilbert Durand (1921-2012), o imaginário propicia disruptões no esquema sociocultural vigente que possibilitam a formação de um novo esquema sociocultural, que se sobrepõe ao anterior sem, no entanto, eliminá-lo (Durand, 1998, p. 95). Graças à imaginação, esse movimento acontece, segundo o autor, de forma cíclica e ininterrupta. Não obstante, a falta de reflexão sobre as imagens, sobretudo em um contexto no qual tantas relações sociais são mediadas por imagens, nos expõe ao risco de fixar o Imaginário, dentro da concepção bachelardiana. Sem pensar criticamente sobre as imagens e sem reconhecer o seu potencial múltiplo, corremos o risco de perder a oportunidade de gerar as disruptões essenciais à imaginação, prejudicando a mobilidade do esquema sociocultural e empobrecendo as modificações que ainda são possíveis.

Hoje, a maioria das imagens que produzimos enquanto sociedade pode ser definida como “imagens técnicas” (Flusser, 2008), que, segundo a concepção de Vilém Flusser (1920-1991), são imagens

³ “A poiesis ($\piοίησης$) - entendida como ‘toda ação que promove a passagem do não ser ao ser’” (Platão, 2011 apud. Rozestraten, 2019, p. 21).

⁴ As teorias de Gaston Bachelard (1884-1962) e Gilbert Durand (1921-2012) sobre o campo do Imaginário, compreendem uma vasta produção para além daquelas que estamos citando. Por exemplo, para Bachelard, temos “A Psicanálise do Fogo” (*La Psychanalyse du Feu*, 1938), “A Água e os Sonhos” (*L'Eau et les Rêves*, 1942), “A Terra e os Devaneios da Vontade” (*La terre et les réveries de la volonté*, 1948), “A Poética do Espaço” (*La Poétique de l'Espace*, 1958), entre outros. Com relação à Durand, sua principal obra consiste na sistematização da teoria sobre o Imaginário em sua tese de doutorado, orientada por Bachelard, “As estruturas antropológicas do imaginário” (*Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, 1960).

produzidas através de dispositivos produtores de imagens. Sejam essas imagens fotografias, projetos de arquitetura, engenharia e design, ilustrações produzidas através de programas de desenho digitais, ou mesmo, já em uma extração do conceito, imagens produzidas por dispositivos de Inteligência Artificial (IA) generativa. Se para Flusser um fotógrafo já estaria exercendo o papel de um “funcionário” diante da máquina fotográfica, que seria a produtora “de fato” da fotografia, talvez ele dissesse que na produção de imagens por IA, nós teríamos nos tornado funcionários terceirizados.

A combinação entre as imagens técnicas e a rápida transmissão e dispersão dessas imagens em meio digital pela internet nos expõem a uma série de desafios. Alguns deles foram antecipados e debatidos por Flusser na obra “O universo das imagens técnicas”, publicada pela primeira vez em 1985. E, se não formos capazes de superar esses desafios, corremos o risco de reduzir a nossa capacidade criativa, gerar imagens homogêneas e limitar a nossa capacidade de tomar decisões, conforme vimos acima a partir de Durand (1998). Segundo essa lógica, somos direcionados pelos fluxos de imagens que conduzem, de maneira autoritária, o comportamento dos seus receptores de acordo com os interesses de quem domina o mercado da tecnologia da informação. Porém, através desses mesmos meios, temos a possibilidade de resistir a tais tendências hegemônicas que, por meio da visualização hipnótica de imagens cada vez mais homogêneas, promovem o isolamento crescente das pessoas. Para Flusser (2008), o caminho para essa oposição está na produção de imagens dialógicas, na busca por manter o poder de decisão humano que nos permite produzir imagens que ampliam as nossas conexões uns com os outros. Essas imagens são o que estamos chamando de imagens dissidentes. Se a produção de práticas e de imagens, dissidentes, dialógicas, insurgentes, é indispensável para contrapor a lógica de destruição e exclusão, ou dispersão e isolamento (Flusser, 2008), pela qual operamos hoje, nada é mais urgente do que voltar a atenção ao campo das imagens, das Representações, da Imaginação e do Imaginário.

Nesse sentido, neste ensaio, propomos abordagens e interpretações de três obras e instalações selecionadas a partir da 35^a Bienal de São Paulo, que esteve em cartaz entre 6 de setembro e 10 de dezembro de 2023, à luz das teorias do Imaginário. São obras que têm em comum a produção de imagens digitais originadas de propostas construídas coletivamente e a partir de diversas fontes de conhecimento, práticas e saberes. Cada qual com a especificidade de suas origens e referências, essas obras dialogam com a sociedade por meio de imagens, metáforas e de um olhar sensível que parte de posturas e posições contra-hegemônicas.

Procedimentos Metodológicos

Para elaborar a argumentação deste ensaio adotamos três etapas como procedimentos metodológicos complementares uns aos outros:

1. Partimos de uma abordagem teórico-conceitual, estudando as teorias, autores e principais conceitos que formam a base de nossa interpretação;
2. seguimos para um procedimento analítico, comparativo e interpretativo, ao definir, a partir de nossa base teórica, os critérios para a seleção das obras de arte aqui apresentadas e ao descrever o trabalho dos artistas e os elementos que compõem as obras, propondo comparações e interpretações dentro do campo das Representações, do Imaginário e da Tecnologia;
3. e, por fim, passamos às considerações finais acerca das proposições abertas ao longo de nossa reflexão sobre as três obras selecionadas a partir da 35^a edição da Bienal.

Com 121 participantes, a 35^a Bienal de São Paulo se propôs a trazer “à tona novas perspectivas sobre o mundo a partir das urgências dos tempos atuais” (Fundação Bienal, 2024). A ideia do fazer coletivo está na origem dessa Bienal, cuja produção partiu não da figura de um curador, mas de um coletivo curatorial. A produção colaborativa de conhecimento é, ademais, um dos critérios que definimos para a seleção das três obras com as quais iremos trabalhar. Além disso, selecionamos trabalhos que se

utilizam principalmente de técnicas digitais para a produção, edição e difusão de suas ações. Como apontamos mais adiante, nosso foco nas técnicas digitais se justifica por nossa proposta de investigar iniciativas que possam tensionar e parasitar esse campo que hoje é amplamente mobilizado pelo discurso hegemônico e monopolizado pelas grandes empresas de tecnologia, as *Big Techs*.

Assim, abordamos aqui a instalação do coletivo “flo6x8” (2008 - 2020), que apresentou uma série de gravações com performances e flashmobs desenvolvidos pelo grupo; a obra Câmera dos Despossuídos (2023), de Kamal Aljafari; e a instalação Inteligência Ancestral (2023), da “Frente 3 de Fevereiro”, sendo as últimas duas comissionadas pela 35^a Bienal. Corroborando o critério da produção colaborativa, que já expusemos acima, entendemos que esses três trabalhos se constituem a partir de produtos de interação com a sociedade, ou seja, em uma produção colaborativa em conjunto com a sociedade.

Argumento

A Bienal de São Paulo foi criada em 1951 por Francisco Matarazzo Sobrinho, o Cicillo Matarazzo. O evento teve como inspiração a Bienal de Veneza, e suas primeiras edições seguiram esse molde, com pavilhões separados pela representação dos países participantes, cada qual com seu grupo de artistas. A criação da Bienal tinha por principal motivação o desejo de Cicillo de posicionar São Paulo como um ponto de referência para a arte mundial e o momento de expansão industrial, com foco no estado de São Paulo, garantiu as condições para isso. Na dissertação de Laerte Matias Fernandes (2025), vemos uma visada crítica da trajetória das Bienais nos seus mais de 70 anos de história, mobilizando autores como Francisco Alambert e Polyana Lopes Canhete, Mário Pedrosa, Lisette Lagnado e Vinicius Spricigo, entre outros. Na visão do autor, os processos envolvidos na curadoria e produção das edições 34^a e, sobretudo, na 35^a determinam uma “virada decolonial” na história da Bienal de São Paulo.

Como nos mostra Fernandes, a história da Bienal é marcada por uma série de reviravoltas, por vezes progressistas, por vezes conservadoras. Assim, sem desconsiderarmos as importantes contribuições que a Bienal promoveu no campo da arte ao longo de suas 35 edições, podemos considerar que o evento está inserido em um sistema tradicional e, podemos dizer, hegemônico, de exibição de arte. Sua estrutura foi inspirada em padrões eurocêntricos de arte e cultura e é um evento ligado ao mercado de arte. De forma consonante à crítica às estruturas ocidentais e coloniais, de produção e difusão de conhecimento e da arte, espaços como as bienais passam hoje por um importante momento de revisão e de ressignificação. É verdade que os mecanismos institucionais e de valoração e chancela que permeiam a Bienal e a sua história carregam uma série de problemas que devem ser discutidos e enfrentados, não obstante, assim como a equipe curatorial da 35^a, acreditamos que a sua realização tem papel importante na construção de processos formativos, de pesquisa e de fortalecimento de movimentos coletivos (Fundação Bienal de São Paulo, 2023, p.9). Outra importância que podemos atribuir às Bienais é a sua capacidade de transmitir as tensões que perpassam a sociedade no momento da sua realização. A Bienal, dado o seu histórico e a sua relevância para a arte e cultura tanto nacional como internacionalmente, configura-se como um importante campo de disputas, e motiva reflexões como a que propomos neste trabalho.

Em resposta a esses desafios podemos destacar as duas últimas edições da Bienal, a 34^a, em 2021, que ficou conhecida como a “Bienal dos índios”, tal como definido e defendido pelo artista Jaider Esbell (Tavares, 2025), e a 35^a de 2023, que, pela primeira vez, traz pessoas negras como curadores, sendo duas mulheres (Fernandes, 2025). Essas duas edições, que trouxeram inovações em nível institucional ao operar mudanças importantes na composição tradicional do corpo de curadores da mostra, se constituem como espaços fundamentais para a circulação de obras propostas por artistas e coletivos, historicamente subalternizados e invisibilizados, que trazem interpretações da arte e do mundo que se colocam como resistência ou alternativa às narrativas hegemônicas da sociedade. A realização da Bienal não é um campo de unanimidade e não está de maneira alguma livre de

controvérsias, mas, como dissemos, pode nos proporcionar um panorama das questões emergentes e contemporâneas no campo da arte nacional e internacional. Somente a observação e os trabalhos de crítica que serão produzidos a partir das próximas edições da Bienal poderão nos dizer se as modificações operadas configuram uma tendência que permanecerá ao longo dos próximos anos, ou se os eventos seguintes se envolverão em outras questões e distensões que, frequentemente se interpõem aos processos de curadoria e produção das bienais. Esperamos que as reflexões que propomos aqui possam adicionar mais uma camada de significado às interpretações e aos desdobramentos possíveis para as obras que serão apresentadas e à narrativa construída pela equipe curatorial da 35^a, e de outras bienais, passadas ou futuras.

Antes de nos debruçarmos sobre as obras que nos propomos a interpretar, trazemos algumas reflexões preliminares. Em nossa ressalva anterior a respeito do sistema tradicional de exibição de arte, no qual se insere a Bienal, utilizamos o termo hegemônico, que aparece desde o início de nosso texto e permeia a discussão até o final. Em oposição, ao qualificarmos as obras trazidas pela 35^a Bienal adotamos o termo contra-hegemônico. Parece-nos propício fazer uma breve explicação a respeito do significado e etimologia da palavra hegemonia, tanto como forma de esclarecer nosso ponto de vista como para contribuir em nossa exploração posterior. Hegemonia, de acordo com a versão online do Dicionário Michaelis da Língua Portuguesa, tem como significado “1. Supremacia de um povo nas federações da Grécia antiga”, “2. Preponderância de uma cidade, estado, país, povo etc. entre outros” e, por extensão, “3. Superioridade incontestável; preponderância, primazia, supremacia”. A origem da palavra vem do grego *ἡγεμονία*, ação de andar à frente, guiar, liderar, direção, autoridade, preeminência (Bailly, 2020). Reconhecendo a validade e a vigência desses significados, propomos uma extração, entendendo que hegemonia é também aquilo que se sobrepõe como critério normalizador, tornando-se parâmetro de atribuição de valor. Nesse sentido, ao observarmos as expressões contra-hegemônico ou anti-hegemônico, identificamos que há uma ação subentendida, ou, mais propriamente, uma re-ação ao hegemônico. Aquilo que é contra ou anti-hegemônico - de forma mais intensa do que o não-hegemônico, que pode ser passivo - impõe uma resistência ativa ao critério normalizador, aquilo que é preponderante, preeminente, e que representa uma autoridade.

Tomando como um exemplo da presença de imagens hegemônicas no nosso cotidiano, abordaremos brevemente a temática da produção de imagens por dispositivos de IA generativa. Buscamos com esse exemplo esclarecer nossa opinião, baseada nas teorias expostas na introdução, sobre os problemas postos pela crescente homogeneização das imagens ao nosso redor, que nos são apresentadas segundo critérios hegemônicos de seleção e distribuição. Quando olhamos para o cenário atual das técnicas e ambientes digitais vemos debates em torno das técnicas de *machine learning* e utilização de algoritmos pelas plataformas de IA e redes sociais. Uma das críticas feitas aos modelos que vêm sendo implementados é a reprodução de imagens e discursos considerados hegemônicos e que se retroalimentam, gerando cada vez menos possibilidades de narrativas divergentes, promovendo silenciamentos e apagamentos. As chamadas “redes neurais”, a partir das quais operam os dispositivos de IA, não inventam as categorias utilizadas para as classificações que executam. Elas reproduzem preconceitos imbuídos nos critérios dessas classificações e nos dados a partir dos quais elas são treinadas (Paglen, 2016. p.27). Assim se estabelece o “racismo algorítmico”, como demonstrou a artista e cientista Joy Buolamwini⁵. Em “Políticas da imagem: vigilância e resistência da dadosfera”, Giselle Beiguelman (2021) trata desse fenômeno a partir dos termos “eugenia maquinica” ou “eugenia algorítmica do olhar”, o algoritmo em si não é preconceituoso, mas ele é treinado a partir de uma base de dados que reflete os preconceitos que permeiam a sociedade à qual ele pertence (Beiguelman, 2021. p. 125).

⁵ Joy Buolamwini é pesquisadora do Media Lab do Instituto de Tecnologia de Massachusetts (M.I.T.), em suas pesquisas ela identificou e demonstrou que os algoritmos possuem viés altamente discriminatório. O seu trabalho ficou amplamente conhecido por meio do documentário *Coded Bias* (2020), dirigido por Buolamwini.

Os processos de formação de imagens por IA generativa estabelecem conexões entre padrões “escondidos” nos dados de imagens⁶. São processos de classificação, agrupamento por semelhanças e eliminação das diferenças característicos dos métodos de taxonomia e aplicados à falsa ciência da eugenia no século XIX, dando ares científicos ao preconceito (Beiguelman, 2021). Para o aprendizado de máquina, as imagens não produzem representações, elas produzem uma série de abstrações matemáticas. As características dessas abstrações são guiadas pelo tipo de metadado que o algoritmo tenta ler, a depender da finalidade para a qual ele está sendo aplicado. As imagens são ocupadas em formas, gradientes, luminosidades e cantos. Essas informações são convertidas em formas sintéticas e posteriormente comparadas a outras, já disponíveis no banco de dados, em busca de similaridades (Paglen, 2016).

Não obstante, o uso da IA, assim como os algoritmos presentes nas redes sociais e tantas plataformas de imagens com as quais lidamos todos os dias, não nos condena de forma absoluta a perpetuar os discursos hegemônicos. Para escapar desse cenário controlado por decisões maquínicas, Trevor Paglen (2016) defende que é preciso deliberadamente criar ineficiências nesses sistemas de vigilância e reprodutibilidade de preconceitos estruturais. São nessas ineficiências que podemos encontrar espaços para experimentação e auto expressão. Identificamos nas obras que escolhemos trabalhar neste artigo um esforço para a produção de imagens dissidentes, que justamente buscam essas ineficiências, tensionando a lógica das “imagens operacionais”⁷, imagens produzidas por máquinas para serem processadas e interpretadas por outras máquinas. Os preconceitos e vieses que podem estar presentes nas produções da IA são oriundos da produção de imagens pelos humanos e disponibilizadas na internet a partir das mais diversas fontes, desde os acervos de museus de arte até postagens em redes sociais, e que refletem os preconceitos sistêmicos da sociedade. Afinal, são essas imagens que compõem os dados a partir dos quais as IAs são treinadas e a partir dos quais elas formam novas imagens. Assim, quando não há, no diálogo com essa inteligência maquínica, uma busca ativa pela ruptura desse padrão, as produções feitas por IA demonstram os vieses imbricados na produção imagética digital feita e difundida pela sociedade.

Como dissemos, os trabalhos de arte que apresentamos são pontos de resistência a essa conformidade hegemônica e enviesada, representando formas mais diversas na produção e circulação de imagens digitais. Essas imagens dissidentes, contra-hegemônicas, carregam características das imagens dialógicas vislumbradas por Vilém Flusser (2008), capazes de promover a comunicação entre humanos a partir de imagens e quebrar com o ciclo imposto pelas imagens imperativas, no qual as imagens assimilam nossos comportamentos e sensações para posteriormente influenciá-los (Flusser, 2008. p. 92). Neste ensaio buscamos destacar a potência da produção de imagens dissidentes por meio de técnicas e suportes cujo uso é protagonizado por representantes das formas hegemônicas da política e da cultura. Observamos esse movimento de resistência no grupo “Frente 3 de Fevereiro” com a utilização do alcance de transmissão das grandes mídias e do uso contra-hegemônico de técnicas de *machine learning* para a produção das chamadas *deep-fakes*, técnicas controladas por grandes empresas de tecnologia, como a *Google* ou a *OpenAI*; no coletivo “flo6x8” na apropriação de espaços urbanos controlados pelo capital e na divulgação online de suas intervenções nas redes sociais; e no artista Kamal Aljafari ao se apropriar de conteúdos produzidos e usurpados pelo Estado Israelense e reelaborá-los de forma poética em suas produções de vídeo. Acreditamos, partindo desses exemplos, que por meio da arte e da interdisciplinaridade é possível parasitar dispositivos e meios técnicos fazendo emergir imagens e imaginários contra-hegemônicos.

Falamos aqui a partir do campo de estudos das Representações, da Tecnologia e do Imaginário na Arquitetura e no Urbanismo. Para nossas incursões ao campo da arte e, em alguma medida, da

⁶ Uma visualização interessante desse processo, pode ser vista no *Video 8: Internal activations*, no ensaio “Alias-Free Generative Adversarial Networks” (2021), disponível em <<https://nvlabs.github.io/stylegan3/>>. Acesso em 18 nov. de 2025.

⁷ Conceito definido por H. Farocki em 2001, na obra *Eye/Machine* (vídeo), e aprofundado no ensaio de Trevor Paglen (2014) “*Operational Images*”.

filosofia, recuperamos a ideia de “campo ampliado” da arte, um conceito definido por Rosalind Krauss (Krauss, 1984 apud. Wisnik, 2018. p. 161), em 1979, e recuperado por Guilherme Wisnik (2018) para abordar as intersecções entre arte e arquitetura na contemporaneidade. Remetendo-se ao campo da escultura, Krauss defende a ideia da dissolução das barreiras entre as artes. Segundo Wisnik, a noção de campo ampliado não apenas permanece válida, mas se ampliou e dilui cada vez mais os antigos limites, considerando a produção artística contemporânea que funde diversos aspectos e técnicas relacionadas à produção de arte, inclusive na arquitetura. As mudanças nos campos político e social na transição do moderno para o pós-moderno e o contemporâneo estão carregadas por um sentimento de incerteza e dissolução de antigos parâmetros que se refletem na produção de arquitetura e, segundo o conceito de campo ampliado, também nas diversas formas de manifestação artística. Local de reunião de produções artísticas contemporâneas e fórum de discussão de temas contemporâneos e emergentes na arte e na sociedade, a Bienal é um espaço privilegiado para a abordagem interdisciplinar que estamos propondo.

Imagens dissidentes na 35^a Bienal de São Paulo

Câmera dos Despossuídos, Kamal Aljafari

Kamal Aljafari⁸, é um artista, diretor de cinema e produtor palestino. Ele trabalha com imagens em movimento que relacionam elementos de ficção, não ficção e arte. Tem profícua participação em festivais e instituições internacionais de cinema. Para a 35^a Bienal, o artista montou uma videoinstalação composta por uma projeção em grande escala e um conjunto de televisores (figuras 1 e 2). Ao entrar em uma sala reservada, escura, o visitante se deparava com uma projeção com imagens selecionadas e alteradas pela intervenção do artista. Em frente à projeção, o conjunto de televisores dispostos em semicírculo completava a instalação, transmitindo, simultaneamente, outras imagens que complementavam aquelas da projeção. As imagens, em preto e branco na sua maioria, com algumas tomadas em cores, recebiam a intervenção do artista a partir da inserção de elementos que por vezes destacavam algum ponto do vídeo reproduzido ou adicionavam novas camadas de informação, o fogo ganhava cores, as paisagens eram modificadas por outras cores e de forma intermitente, um texto era reproduzido entre as imagens, evocando a mensagem que o artista buscava ressaltar.

⁸ Link para a página web do artista, disponível em <<https://kamalaljafari.art/>>. Acesso em 18 de nov. de 2025.

v.12 – 2025 – p. 01-20 – DOI <http://10.33871/sensorium.2025.12.11280>



Figura 1 - Instalação “Câmera dos Despossuídos” de Kamal Aljafari, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.



Figura 2 - Instalação “Câmera dos Despossuídos” de Kamal Aljafari, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.

Nessa e em outras produções o artista trabalha com as reminiscências da presença palestina na paisagem de Israel por meio de filmagens produzidas antes que essas marcas fossem apagadas. Na videoinstalação apresentada na Bienal essas imagens são provenientes de diversas fontes: imagens produzidas por câmeras de celulares, câmeras de vigilância, filmes, peças publicitárias, clipes, imagens coletadas de arquivos israelenses e até mesmo imagens roubadas pelo exército israelense e que pertenciam ao Centro Palestino de Pesquisa. Imagens “saqueadas pela violência”. Essas imagens representam elementos de memória, e de imaginários, pessoais e coletivos, e são expostas por meio de uma instalação que explora técnicas de edição, montagem, fragmentos de imagens e da exibição simultânea.

Se à época da 35^a o registro da presença palestina no território se mostrava como uma forma de resistência à expulsão dessa população de seus territórios de origem e posterior apagamento da sua história naquele local, após o massacre da população palestina e da obliteração do seu território, que se seguiu a partir de outubro de 2023, essa resistência se faz hoje ainda mais urgente. Ainda em 2023, Aljafari lançou “A Fidai Film”⁹, trabalho que mescla documentário e técnicas experimentais de produção de filmes. A temática do filme dialoga com a obra apresentada na 35^a Bienal, assim como na mostra, o documentário utiliza imagens recuperadas de registros que pertenceram ao Centro Palestino de Pesquisa. Aljafari busca apresentar uma contra-narrativa para essas memórias roubadas, reclamando-as e restaurando-as por meio da sua apresentação e das intervenções que o diretor soma às imagens. A história por trás das imagens, saqueadas de seu arquivo original pelo exército israelense, adiciona ainda outra camada de significados à produção.

O trabalho de Kamal Aljafari para a 35^a Bienal se faz a partir de imagens produzidas pela população e pelo Estado com seus diversos pontos de vista e para diferentes finalidades. O artista mistura imagens de diferentes origens, muitas delas, imagens operacionais, como entendidas por Paglen (2014), imagens de câmeras de segurança, registros feitos por tropas israelenses ou comissionados por agências de propaganda do Estado; e outras produzidas por habitantes daquele território. As imagens mostram cenas do cotidiano, trabalhadores da construção civil, cenas de violência ou da iminência e do planejamento da violência, flagram na paisagem as marcas históricas da presença palestina e os marcos da segregação do espaço. São imagens em movimento, pinçadas por intervenções gráficas do artista e entremeadas por trechos de textos que dialogam com o contexto, ainda que nem sempre se refiram diretamente às imagens em tela. Somos levados a nos confrontar com as diferentes realidades sobrepostas nas representações apresentadas, a imaginar desdobramentos possíveis e impossíveis, o que poderia ter sido e o que ainda poderá vir a ser. As imagens “oficiais”, hegemônicas, usualmente controladas pelo Estado de Israel, são tensionadas e distorcidas para fazer ver outras interpretações e realidades.

flo6x8

O coletivo flo6x8¹⁰ foi criado pouco após a crise financeira desencadeada pela quebra do banco *Lehman Brothers* em 2008. O grupo surgiu em Sevilha, na Espanha, e se definia como um coletivo ativista-artístico-situacionista-performático-folclórico (España, 2023. p. 131). Sua forma de atuação se dava por meio de performances, também definidas como *flashmobs*, de dança e canto flamenco em agências bancárias. O flo6x8 atuou entre os anos de 2008 e 2020 e sua crítica era direcionada ao sistema bancário, denunciando a sua responsabilidade no empobrecimento da população e o silêncio de aceitação da sociedade diante das injustiças e distorções provocadas por esse sistema. As performances eram gravadas e disponibilizadas em redes sociais, inicialmente, sem texto ou mensagem. Segundo o pesquisador e ativista Kike España (2023), a “espontaneidade na ocupação do

⁹ O trailer do filme pode ser acessado na página web do artista, disponível em <<https://kamalaljafari.art/Film-1>>. Acesso em 18 de nov. 2025.

¹⁰ Link para a página web do coletivo, disponível em <<https://flo6x8.com/>> e Canal do YouTube do coletivo, disponível em <<https://www.youtube.com/@flo6x8>>. Acesso em 18 de nov. de 2025.

espaço, transformação radical da narrativa da crise, alegria subversiva e inventiva, abertura e porosidade contagiosas” são características das ações performadas pelo flo6x8 (España, 2023. p. 131). A expressividade das ações e a inovação política de suas intervenções permanecem atuais mesmo após o encerramento das atividades do coletivo em 2020.

Como forma de percorrer a trajetória da produção artística do grupo, a 35^a Bienal optou por apresentar, em um painel de grandes dimensões, um extenso conjunto de imagens e composições gráficas do coletivo, acompanhado por televisores que reproduziam alguns registros das intervenções realizadas pelo grupo ao longo de seus 12 anos de atividade (figuras 3 e 4). A composição gráfica do painel em grande escala, composta por combinações de cores que chamavam a atenção dos visitantes para o espaço, criava uma espécie de recorte na expografia da mostra. Esse recorte permitia ao visitante uma breve imersão nas intervenções do coletivo, ao posicionar-se em frente a um dos quatro televisores e fazendo uso do fone de ouvido, que permitia acompanhar a música flamenca das performances reproduzidas.



Figura 3 - Instalação “flo6x8”, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023.

Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.

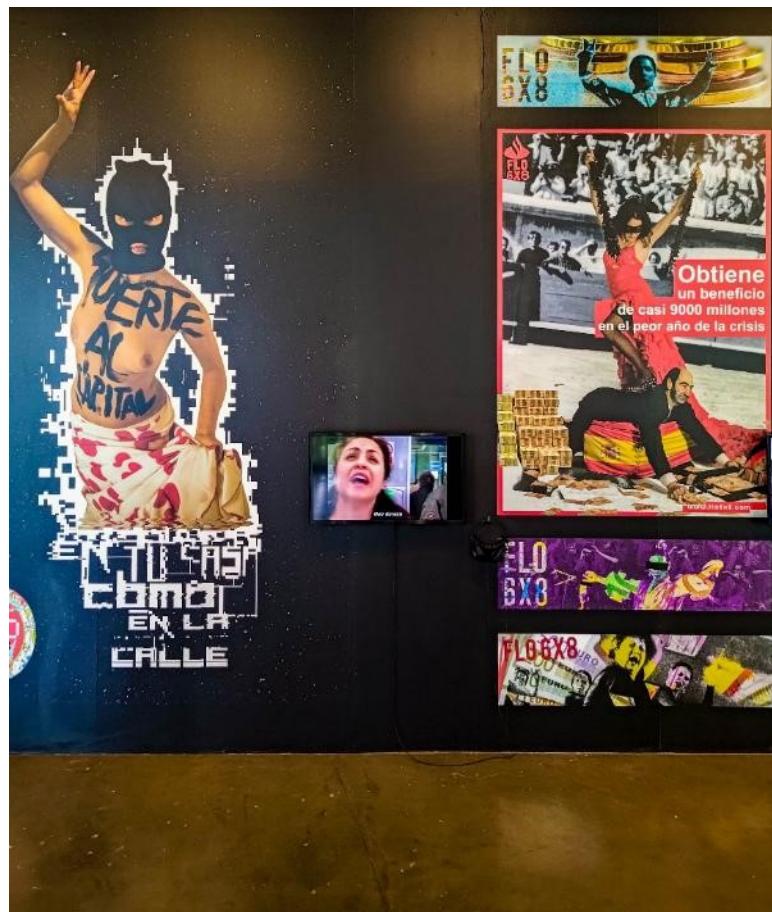


Figura 4 - Instalação “flo6x8”, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. Detalhe.

Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.

No caso do flo6x8, o grande painel produzido pela curadoria da Bienal chamava a atenção do público e o convidava a conhecer mais sobre as ações do coletivo, que conta com uma página *web* ainda ativa contendo um texto de apresentação e a reunião das principais produções de vídeo do grupo, sendo que mais vídeos podem ser acessados no canal do coletivo no YouTube. Acessando a página online do flo6x8, vemos que as ações se ampliaram para além dos efeitos da crise do sistema bancário de 2008, suas abordagens denunciavam, por exemplo, o papel das instituições financeiras na degradação do meio ambiente, através dos investimentos na exploração de recursos naturais não renováveis, e adentraram outros campos, como as pautas feministas. As letras das músicas, na cadência típica da música flamenga, acompanhadas sempre pela dança e outros atos performáticos, traziam as denúncias focalizadas pela ação e envolviam o público. Os próprios integrantes registravam a ação através de câmeras para posteriormente fazer a divulgação do trabalho, muitas vezes incorporando outros elementos na edição de vídeo. Ademais, a disseminação da performance também se dava por meio do compartilhamento de material em vídeo produzido espontaneamente pelos espectadores e que era publicado em suas redes de relacionamento. Assim, a potência da tomada do espaço público e de espaços representativos do poder econômico por uma ocupação poética e crítica é reelaborada em imagem de vídeo, assumindo outras características e outras potencialidades, de discurso, de estética e de alcance de público.

Inteligência Ancestral, Frente 3 de Fevereiro

A Frente 3 de Fevereiro¹¹ é um coletivo brasileiro criado em 2004, em resposta ao assassinato do jovem dentista negro Flávio Ferreira Sant’Ana, de 28 anos, em três de fevereiro daquele ano. O coletivo surge como forma de protesto, resistência e ativismo contra o racismo. O grupo ganhou visibilidade com trabalhos como “Bandeiras”, de 2006, em que se apropriava da prática das torcidas de futebol de estender grandes bandeiras durante os jogos. Em parceria com algumas torcidas, foi possível utilizar a projeção midiática das transmissões de partidas de futebol pela rede aberta de televisão para disseminar mensagens como “onde estão os negros” e “Zumbi somos nós”. A mesma série foi revivida em 2018 na participação do coletivo na exposição “Histórias Afro-Atlânticas”, promovida pelo MASP. Nessa ocasião, a bandeira com os dizeres “onde estão os negros?” foi pendurada sobre a fachada do museu.

Para a Bienal, o grupo produziu uma videoinstalação semi-imersiva reunindo uma edição composta por diversos vídeos de ações realizadas pelo coletivo narradas por Dona Maurinete Lima (1942-2018), fundadora da Frente 3 de Fevereiro. A matriarca ancestral foi recriada a partir de imagens, movimentos e sons com a utilização de técnicas de *voice cloning* e *deep fake* utilizadas contra seus próprios fins (Leal, 2023. p. 135). A instalação era acompanhada por um painel que reunia diversos registros gráficos e escritos, como fotografias e recortes de jornais, que testemunham a atuação do coletivo ao longo dos anos (figuras 5, 6 e 7).

¹¹ Playlist “Frente 3 de Fevereiro”, disponível no Canal do YouTube de Daniel Lima, disponível em <<https://www.youtube.com/playlist?list=PL9HY-dFAduByEAuEPXHf1vZf2a7TGfudH>>. Acesso em 18 de nov. de 2025.



Figura 5 - Instalação “Inteligência Ancestral” do coletivo Frente 3 de Fevereiro, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. No centro da imagem está a figura de Dona Maurinete Lima (1942-2018), recriada a partir de técnicas de *voice cloning* e *deep fake*.

Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.

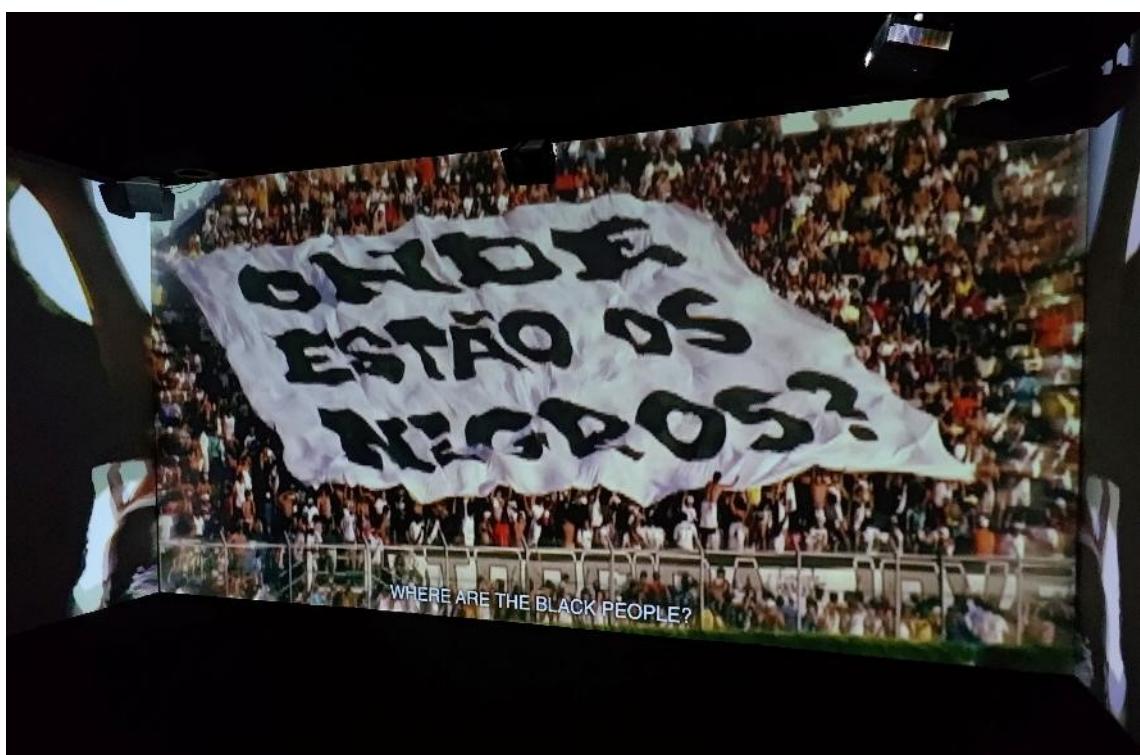


Figura 6 - Instalação “Inteligência Ancestral” do coletivo Frente 3 de Fevereiro, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. A imagem reproduz a filmagem de uma ação do projeto “Bandeiras”, de 2006.

Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.



Figura 7 - Instalação “Inteligência Ancestral” do coletivo Frente 3 de Fevereiro, exibida na 35^a Bienal de São Paulo, em 2023. Painel com registros gráficos e escritos, como fotografias e recortes de jornais, produzidos ao longo da história de atuação do coletivo.

Fonte: Jessica Carvalho Silva, 2023.

O website da Frente 3 de Fevereiro não está mais ativo, no entanto suas ações marcantes, muitas vezes noticiadas, podem ainda ser encontradas em registros textuais e audiovisuais. Os filhos de Maurinete permanecem ativos no trabalho e na divulgação do legado do coletivo. Um texto de Eugênio Lima (2012) sobre a trajetória e produção do grupo ao longo dos anos ainda pode ser acessado em uma publicação da revista “O Menelick 2º Ato”. No canal do YouTube do artista Daniel Lima¹², outro filho de Maurinete, é possível encontrar filmagens de diversas ações promovidas pelo grupo. Outros registros podem ser encontrados a partir das plataformas de instituições como o Itaú Cultural, o Instituto Moreira Salles (IMS) e a TV Cultura.

Como forma de contar e reconstituir por imagens e sons a história da Frente 3 de Fevereiro, que completou 20 anos em 2024, Daniel e Eugênio, juntamente com os demais integrantes do grupo compuseram a instalação Inteligência Ancestral. Imagens projetadas em três paredes contíguas nos apresentavam a figura e a voz de Maurinete, reconstruída por técnicas de IA. O texto conta a história do coletivo a partir dos poemas e entrevistas concedidas por sua fundadora. Por meio de sons e imagens somos levados através de anos de pesquisa e investigação das questões raciais no Brasil e na América e pelas intervenções artísticas, pelos mais diversos meios e suportes, realizadas pelo grupo para chamar a atenção para a presença e resistência do povo negro. A crítica atinge inclusive os meios pelos quais foi possível a produção da instalação. Desafiando o racismo algorítmico, a obra da Frente 3 de Fevereiro se apropria de técnicas e dispositivos que perpetuam a discriminação racial para

¹² Link para o canal do artista Daniel Lima no YouTube disponível em <<https://www.youtube.com/@DanielLimaArtista>>. Acesso em 18 nov. de 2025.

produzir memórias, imagens e imaginários contra-hegemônicos. As imagens produzidas a partir das ações de intervenção artística ao longo dos anos foram transformadas na construção de um novo material, imagens postas em movimento para produzir novas imagens possíveis.

Considerações finais

As inovações experienciadas no processo de produção da 35^a Bienal e materializadas nas obras de arte, em seus artistas e coletivos, também se refletiram na arquitetura do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, que tradicionalmente abriga as edições da Bienal. O grande vão central, projetado por Oscar Niemeyer, que possibilita a visão integrada dos pavimentos, foi integralmente fechado pela primeira vez na história, seguindo a proposta de expografia concebida pelo escritório Vão (figura 8). O percurso não é definido por temas ou categorias cronológicas, ele cria outras relações entre as obras e os espaços, entre os tempos de percurso, propondo caminhos diferentes daqueles que costumamos adotar ao caminhar pelos amplos salões e circulações projetados por Niemeyer. A ordem dos pavimentos é invertida através do fechamento do vão central e a exploração desses caminhos coreografados nos liga do térreo ao último pavimento e depois retornamos ao princípio. Os caminhos propostos, entretanto, não são únicos e nem fechados em si mesmos, o visitante tem a liberdade de seguir o percurso que desejar.

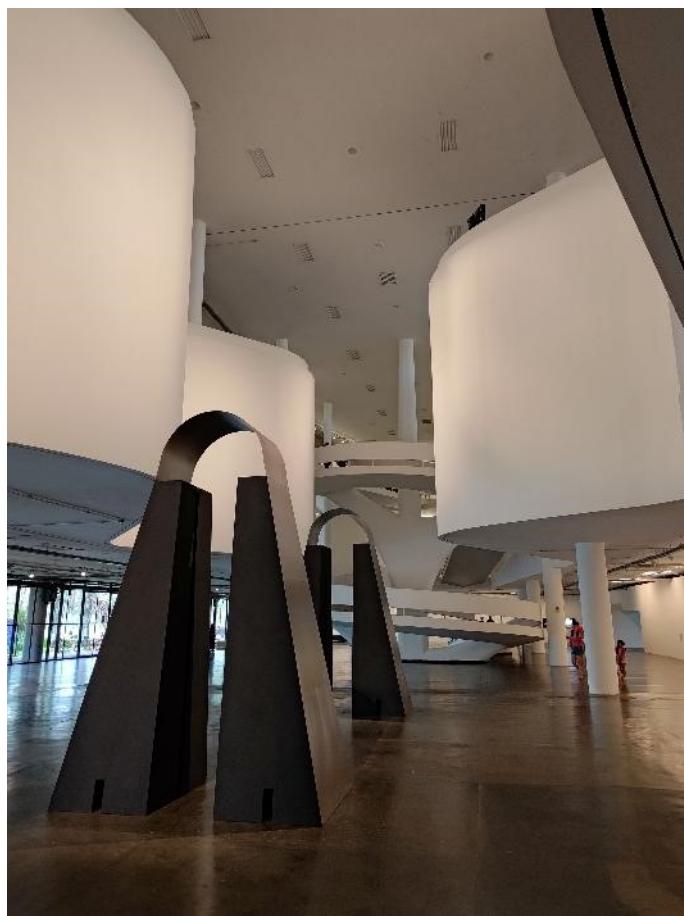


Figura 8 - Fotografia do vão central da Bienal. Fonte:
Jessica Carvalho Silva, 2023.

Uma das potências da Bienal reside justamente na sua espacialidade. A mostra se dá em um determinado espaço por um tempo circunscrito. A forma como se dão os percursos é também uma forma de pôr imagens em movimento, estimulando a imaginação a partir da concepção bachelardiana, ao promover diálogos, planejados, ou não, entre as obras. Podemos entender essa potência da

espacialidade observando o mapa sensível produzido pelo estagiário Henrique Vidigal, que trabalhou na 35^a, onde ele traça seus percursos de visita sobre o fólder-mapa da exposição (figura 9). Outras relações se estabelecem ainda entre o tema proposto pela equipe curatorial e os trabalhos apresentados por meio da expografia, que deverá também estabelecer relações com a arquitetura ocupada.

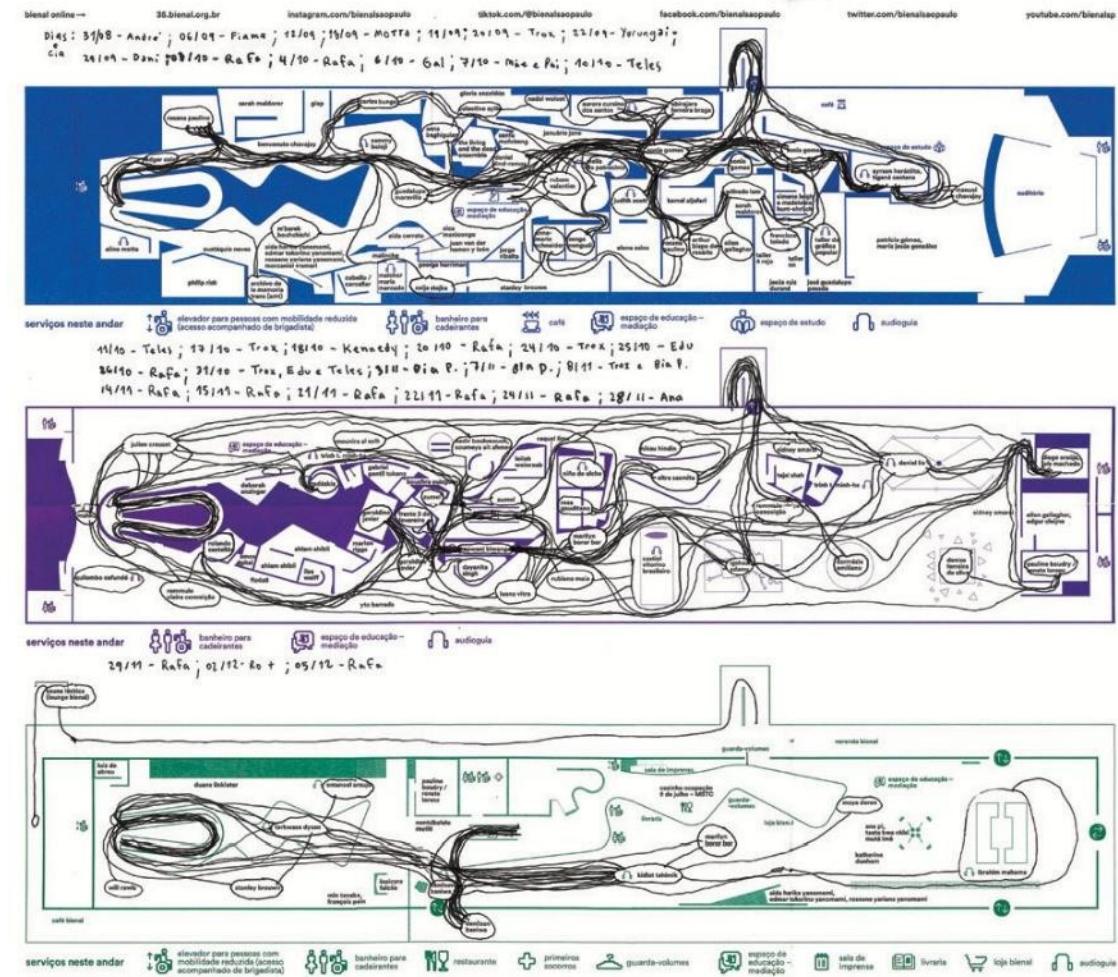


Figura 9 - Mapa que registra as visitas realizadas pelo estagiário Henrique Vidigal. Nesse registro podemos ver os percursos percorridos por ele entre as obras da Bienal, em dupla com diferentes colegas da equipe de estágio da 35^a. Por aqui ike (com stanley brouwn), 2023. Nanquim sobre fólder-mapa da 35^a Bienal de São Paulo. 34 × 47,5 cm. Henrique Vidigal.

Fonte: Fundação Bienal de São Paulo, 2023, p. 53.

Sobre as relações estabelecidas entre as obras e instalações no interior do espaço expositivo, e entre estas e os textos curoriais e elementos constituintes da proposta expográfica adotada, nos remetemos novamente a Fernandes (2025). O autor recupera as reflexões de Igor Simões para afirmar que a obra ou proposição artística “passa a constantemente negociar sentidos com espaço expositivo, textos, iluminação e, principalmente com os demais trabalhos que compartilham com ela desse estado” e que esse reconhecimento não nega as possibilidades e potencialidades da interpretação da obra isolada, mas constitui “um pensamento que considera o trabalho na relação com os agrupamentos a que foi submetido” (Simões, 2019, p. 85, *Apud*. Fernandes, 2025, p.162). Reconhecendo essas relações, nos valemos do espaço privilegiado da Bienal para identificar pontes entre as teorias do Imaginário e as representações artísticas, imagens dissidentes, ou contra-hegemônicas que se utilizam dos meios e da técnica enquanto potência poética.

Aljafari nos mostra em vídeos simultâneos cenas quase que prosaicas do cotidiano, mas, ao mesmo tempo, cercadas de violências simbólicas e físicas por todos os lados: a violência de ter que trabalhar de forma subalterna para operar transformações em construções e territórios ocupados de forma violenta tendo como patrão o próprio perpetrador da violência; a violência da vigilância constante; o medo da violência retratado nos áudios de conversas telefônicas; a destruição provocada por operações do exército de israel sobre a população. A essas sobreposições, em seu processo de edição, o artista adiciona mais uma camada: marcações gráficas em cores que promovem acentos e interferências, que recriam incêndios extintos sobre o cenário de escombros que resultaram do fogo. No produto final, temos uma composição em instalação que instiga no receptor a reflexão e que estabelece uma proximidade pelo caráter cotidiano das cenas, mas ao mesmo tempo causa desconforto e apreensão com a presença da violência.

O grupo performático de Sevilha cria a disruptão através do inusitado. Os espaços executivos dos bancos são de repente invadidos pela música e pela dança, performados por artistas que se confundem com transeuntes regulares do local. Torna-se impraticável seguir com as tarefas em curso antes do fim da performance. E, nas apresentações em que há canto, ao se atentar para o conteúdo das letras cantadas, ficam evidentes a crítica e a pauta traduzidas em forma poética pelo coletivo. Na era do compartilhamento, ainda que mais incipiente no início da atuação do grupo, a ação pôde ser potencializada pela filmagem e replicação nas redes sociais. Uma ação prevista e incentivada pelos membros do flo6x8, que levava bastante a sério o registro imagético das suas performances e não contava apenas com a espontaneidade do público para essa multiplicação. O cuidado e a intencionalidade desse registro ficam explícitos pelos posicionamentos de câmeras, pela filmagem das reações do público ao redor e pela pós-produção e qualidade de áudio dos vídeos. A preocupação estética está presente também na página web do coletivo, trabalhada nos topes das páginas, com forte linguagem gráfica carregada de crítica, linguagem essa recuperada no painel da 35^a.

A instalação construída pela Frente 3 de fevereiro para a Bienal tinha grande potência imersiva. A composição audiovisual, centralizada na figura digitalmente reconstruída de Dona Maurinete, unia a força da história recente de ações do coletivo com o peso denso da ancestralidade. A instalação demonstra uma apropriação do espaço expositivo da bienal que é consonante com a potência de apropriação do espaço urbano e edificado que é característica das ações do grupo. Se em suas intervenções sobre a cidade a Frente conseguiu utilizar a seu favor com grande inteligência e eficiência a enorme capacidade de transmissão de informação das grandes mídias para buscar a conexão de pessoas em diferentes partes; na sua instalação artística, o grupo soube se utilizar da potência crítica e criativa da bienal para reconstruir, ressignificar e atualizar a história do coletivo e das suas lutas históricas.

Na 35^a Bienal, esses trabalhos se fazem visíveis por meio de imagens técnicas, produzidas digitalmente. São iniciativas que promovem no seu público a união inesperada de imagens no interior do Imaginário, ativando a imaginação, tal como definida por Bachelard (2001). Assim fazendo, combatem e tensionam o hegemônico. São propostas que se colocam de forma a provocar a reflexão crítica sobre os padrões instituídos, sobre o racismo, as injustiças resultantes das operações do sistema financeiro, o preconceito de gênero e a violência da guerra. Quando observamos mais atentamente os processos de produção das intervenções e imagens propostas por esses artistas, nos deparamos também com o caráter colaborativo integrante desses procedimentos criativos. Na Câmera dos Despossuídos, o coletivo está presente na multiplicidade de fontes audiovisuais trabalhadas pelo artista; nas instalações Inteligência Ancestral e flo6x8 a coletividade se desloca do material de base, fazendo-se presente já nas ações dos grupos. Ações planejadas e produzidas por coletivos e que agregam outros coletivos na sua realização, junto às multidões de estádios e manifestações, ou aos transeuntes nas ruas e espaços públicos. E, posteriormente, a colaboração se faz presente novamente na difusão e ressignificação do material gerado a partir das ações, transformado agora em imagens dialógicas, dissidentes, que poderão, por sua vez, tornar-se a base para outras propostas, estimulando outros diálogos. E ainda, uma vez que essas produções estão inseridas no espaço múltiplo da Bienal,

somos apresentados a uma nova série de relações inesperadas ao nos depararmos com outras obras de arte, segundo as coincidências criadas a partir da aleatoriedade dos diferentes percursos percorridos sobre o espaço expositivo.

A crítica ao modelo hegemônico da sociedade e suas práticas generalistas e excluidentes está manifestada nos objetivos de cada grupo e artista sobre os quais nos debruçamos neste ensaio e é representada nas suas formas de expressão. Plantando sementes constituídas por imagens que, ao se interporem nas vidas de outras pessoas, acabam por interferir no Imaginário coletivo, criando brechas para novas possibilidades de combinações e transformações de imagens: novas possibilidades de imaginar o mundo. Convidamos o leitor a visitar e compartilhar as imagens produzidas e difundidas por esses artistas na internet, dando novo fôlego à dispersão de imagens dissidentes no ambiente digital. Participemos juntos do esforço de resistir à tendência das imagens hegemônicas tanto no espaço digital como no mundo palpável.

Bibliografia

- Aljafari, Kamal. *Kamal Aljafari*. Disponível em: <https://kamalaljafari.art/>. Acesso em 04 ago. de 2025.
- Bachelard, Gaston. Introdução – Imaginação e Mobilidade. In: Bachelard, Gaston. *O Ar e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação do movimento. 2^a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- Bailly, Anatole. *Le dictionnaire grec-français d'Anatole Bailly*: ἡγεμονία. 2020. Disponível em <<https://bailly.app/>>. Acesso em 04 ago. de 2025.
- Beiguelman, Giselle. *Políticas da imagem: Vigilância e resistência na dadosfera*. São Paulo: Ubu Editora, 2021.
- Berrada, Omar. Kamal Aljafari. In: Fundação Bienal de São Paulo (org.). *35^a Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. (catálogo de exposição). p. 176-177.
- Dicionário online Michaelis da Língua Portuguesa. *Hegemonia*. Editora Melhoramentos. Disponível em <<https://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em 04 ago. de 2025.
- Durand, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Tradução de Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.
- España, Kike. flo6x8. In: Fundação Bienal de São Paulo (org.). *35^a Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. (catálogo de exposição). p. 130-131.
- Fernandes, Laerte Matias. *A virada decolonial da curadoria da Bienal de São Paulo*. Dissertação (Mestrado em História da Arte). Guarulhos: Universidade Federal de São Paulo. Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. 2025.
- Fl6x8. Página web do coletivo flo6x8. Disponível em <<https://flo6x8.com/>>. Acesso em 07 jan. de 2024.
- Flusser, Vilém. *O universo das imagens técnicas*. São Paulo: Ed. Annablume, 2008.
- Fundação Bienal de São Paulo (org.). *35^a Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. p. 8-9.
- Fundação Bienal de São Paulo (org.). *Caminhar através da dança, através da esquiva e de seus saberes, seguimos aprendendo: publicação educativa da 35^a Bienal de São Paulo: coreografias do impossível*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2024. p. 53.
- Fundação Bienal de São Paulo. *Fundação Bienal de São Paulo anuncia a abertura da 35^a Bienal de São Paulo – coreografias do impossível*. Disponível em <<https://35.bienal.org.br/fundacao-bienal->>

de-sao-paulo-anuncia-a-abertura-da-35a-bienal-de-sao-paulo-coreografias-do-impossivel/. Acesso em 07 jan. de 2024.

Fundação Bienal de São Paulo (Org.). *Meu modo de pensar é um pensar coletivo antes de estar em mim já esteve nelas: publicação educativa da 35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023.

Instituto Moreira Salles. *Frente 3 de Fevereiro (SP)*. Disponível em <<https://ims.com.br/convida/coletivo-frente-3-de-fevereiro/>>. Acesso em 07 jan. de 2024.

Itaú Cultural. *Frente 3 de Fevereiro - São Paulo (SP)*: Bandeiras, 2006. Disponível em <<https://www.itaucultural.org.br/sites/cidadegrafica/bandeiras.html>>. Acesso em 07 jan. de 2024.

Karras, Tero; Aittala, Miika; Laine, Samuli; Härkönen, Erik; Hellsten, Janne; Lehtinen, Jaakko; Aila, Timo. *Alias-Free Generative Adversarial Networks*. 2021. Disponível em <<https://nvlabs.github.io/stylegan3/>>. Acesso em 16 jan. de 2025.

Leal, Abigail Campos. Frente 3 de Fevereiro. In: Fundação Bienal de São Paulo (org.). *35ª Bienal de São Paulo: coreografias do impossível: catálogo*. São Paulo: Bienal de São Paulo, 2023. (catálogo de exposição). p. 134-135.

Lima, Eugenio. Frente 3 de Fevereiro: um olhar pessoal sobre uma trajetória coletiva. *O Menelick 2º Ato*. Publicado em fevereiro de 2012. Disponível em <<http://www.omenelick2ato.com/mais/frente-3-de-fevereiro>>. Acesso em 07 jan. de 2024.

MASP. *Frente 3 de Fevereiro: Onde Estão os Negros? Intervenção no MASP*, 2018. Disponível em: <<https://masp.org.br/index.php/acervo/obra/onde-estao-os-negros-intervencao-no-masp>>. Acesso em 07 jan. de 2024.

MASP. *Histórias Afro-Atlânticas*. 2018. Disponível em <<https://masp.org.br/exposicoes/historias-afro-atlanticas>>. Acesso em 08 nov. de 2025.

Paglen, Trevor. Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You. *Architectural Design*, 89. p. 22-27. 2019. <<https://doi.org/10.1002/ad.2383>>.

Paglen, Trevor. Operational Images. *e-flux Journal*. 2014. p. 1-12.

Platão. *O Banquete*. Tradução de Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011.

Rozestraten, Artur. *Representações: Imaginário e Tecnologia*. São Paulo: Annablume, 2019.

Stengers, Isabelle. *No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima*. São Paulo: Cosac Naify, 2015. Ebook.

Tavares, Artur. "O que são 70 anos diante de 521, meu querido?". 2021. *Elástica*. Disponível em <<https://elastica.abril.com.br/especiais/jaider-esbell-bienal-mam/>>. Acesso em 26 fev. de 2025.

Wisnik, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.