

Assembly Lines

10 de outubro - 5 de dezembro de 2026

Amalia Pica, Lizi Sánchez, Cecilia Bengolea, Iván Argote, Gego (Gertrud Goldschmidt), Mira Schendel, Maria Martins

AMALIA PICA n. 1978, Neuquén, Argentina. Vive e trabalha em Londres.

A prática de Amalia Pica tem raízes na investigação de sistemas sociais, naturais e visuais. Entre pintura, desenho, escultura, vídeo e instalação, ela examina questões de poder, linguagem e conhecimento abstrato. A série *Memorial for Intersections* reúne temas centrais de toda a sua obra, em especial a relação entre educação, vida cívica e memória coletiva.

A série nasce de seu interesse de longa data pelos diagramas de Venn, ferramenta didática do final do século XIX usada para ilustrar a teoria matemática dos conjuntos, ou seja, como grupos distintos podem vir a compartilhar um território comum. Pica, cuja educação na infância se deu logo após a ditadura militar argentina, soube em algum momento que a ditadura havia proibido o ensino dos diagramas de Venn nas escolas. Sem encontrar nenhuma explicação oficial para isso, Pica levantou a hipótese de que a razão estaria no fato de os diagramas de Venn ensinarem a cooperação.

As esculturas de *Memorial for Intersections* são diagramas de comunhão e união. Pica evocou o conceito pela primeira vez em uma instalação interativa na 54ª Bienal de Veneza, em 2011, com curadoria de Bice Curiger. Hoje nas coleções do MoMA, Nova York, e da Tate, Londres, *Venn Diagrams (Under the Spotlight)*, 2011, consiste na projeção de dois círculos de luz que se cruzam sobre uma parede, acionados por sensores de movimento. Um refletor se acende quando uma pessoa se aproxima, e o outro é ativado quando mais pessoas chegam perto.

Outro desdobramento da série *Memorial for Intersections* é a obra performática $A \cap B \cap C$, 2013, uma notação da teoria dos conjuntos que se lê "A interseção B interseção C". O símbolo $\cap$ representa os elementos que os conjuntos têm em comum. Performers manipulam formas de acrílico translúcido colorido e as arranjam e rearranjam em diferentes configurações sobrepostas. Apresentada pela primeira vez no Museo Tamayo, Cidade do México, em 2013, a obra foi depois adquirida pelo Guggenheim Museum, Nova York, e pelo Museu de Serralves, Porto.

O uso de uma materialidade frágil para dar forma ao abstrato – o acrílico fino e translúcido, a imaterialidade da luz, a imprevisibilidade dos corpos humanos – atravessa as investigações de Pica em torno dos diagramas de Venn. Os laços que nos unem são muitas vezes instáveis e exigem cuidado e comunidade para permanecerem visíveis.



Além das já mencionadas, outras importantes coleções que abrigam obras de Pica incluem o Museum of Contemporary Art, Chicago, o Stedelijk Museum, Amsterdã, o Museum of Fine Arts, Boston, a Art Gallery of New South Wales, Sydney, e a KADIST, Paris. Pica teve exposições individuais no Bass, Miami Beach (2026–2027), Cample Line, Thornhill (2025), Museo Jumex, Cidade do México (2023), Brighton CCA (2022), Museum Haus Konstruktiv, Zurique (Zurich Art Prize, 2020), Power Plant, Toronto (2017), e Van Abbemuseum, Eindhoven (2014). Em 2013, o MCA Chicago e o MIT List Visual Arts Center juntamente organizaram uma exposição panorâmica de sua produção, que se seguiu à sua estreia no Reino Unido na Chisenhale Gallery, Londres (2012).

LIZI SÁNCHEZ *n. 1975, Lima, Peru. Vive e trabalha em Londres.*

Lizi Sánchez se interessa pela forma como moldamos as histórias que contamos, explorando as múltiplas camadas de sentido entre razão e emoção. Sua prática material se concentra no papel-carbono, suporte historicamente associado ao processamento de documentos e à formação de arquivos, que resiste à obsolescência em vários níveis. Por meio de um processo delicado e meticuloso de decalque e coleta de fontes, ela constrói colagens de histórias cotidianas fragmentadas, transformando os detalhes de recibos de farmácia, documentos de família e artigos científicos em desenhos expandidos e instalações sonoras.

Vistos a uma pequena distância, os desenhos lembram constelações. Sánchez toma emprestadas as formas geométricas aparentemente aleatórias dos 88 mapas de constelações da União Astronômica Internacional e as reconfigura como corpos espaciais. De perto, a superfície do papel iluminada por trás revela inúmeras palavras, números e símbolos que resistem a narrativas lineares e sugerem, em vez disso, possíveis leituras de como processamos a vida hoje.

Recentemente, Sánchez voltou sua atenção para a memória institucional. Em 2025, realizou uma residência de pesquisa artística de seis meses no British Museum, com apoio do Santo Domingo Centre for Latin American Research. Trabalhou a partir dos registros de aquisição de uma coleção de cerâmica moche do atual Peru, que entrou no museu em 1909. Decalcando em papel-carbono, em escala 1:1, páginas de livros de registro, correspondências e fotografias dos objetos, produziu uma série de "reescritas de arquivo": um palimpsesto conceitual e uma crítica à história institucional da coleção.

Em 2026, como artista residente na Senate House Library em Londres, desenvolveu, a partir da coleção de panfletos políticos latino-americanos da instituição (Latin American Political Pamphlets Collection), *Ni calco ni copia* (*Nem decalque nem cópia*). Em cartaz de 7 a 31 de outubro de 2026, trata-se de uma instalação site-specific em que as composições de papel-carbono de Sánchez filtram a luz que entra pelas janelas da Sterling Library, levando para o espaço detalhes fragmentados de um passado complexo e obscurecido.



Sánchez tem um mestrado (MFA) em Belas-Artes pela Goldsmiths e, em 2026, inaugura exposições individuais no Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile (MAC Sede Quinta Normal), e no Museo de Arte de Lima, Peru (MALI). Nos últimos anos, também expôs no Reino Unido na Whitechapel Gallery, na Drawing Room, no Studio Voltaire e na Walker Art Gallery.

CECILIA BENGOLEA n. 1979, *Buenos Aires, Argentina. Vive e trabalha em Paris.*

Cecilia Bengolea usa a dança como forma de pensar com o corpo. Formada em história da arte e filosofia pela Universidad de Buenos Aires, chegou às artes visuais por meio da coreografia, e sua prática abrange performance, vídeo, escultura e desenho. Ela aborda o movimento como material escultórico, muitas vezes colocando o próprio corpo no centro da obra.

A colaboração está no cerne do processo de Bengolea. Ela mantém uma longa parceria com o coreógrafo francês François Chaignaud, com quem criou a obra performática *Sylphides*, 2009, na qual bailarinos se movem selados dentro de sacos de látex, respirando por um único tubo. A dupla recebeu comissionamentos da Dia Art Foundation, do Ballet de l'Opéra de Lyon e do Tanztheater Wuppertal de Pina Bausch. Suas colaborações mais duradouras são com dançarinos da cena dancehall da Jamaica, entre eles Craig Black Eagle e Bombom DHQ.

Bengolea se interessa por formas populares e comunitárias de dança, e pelas maneiras como os corpos absorvem e transmitem a energia de seu entorno. *Lightning Dance*, 2018, hoje nas coleções da TBA21 e do Tank Shanghai, foi filmada na Jamaica em 2017, durante um período de tempestades e inundações. Dançarinos executam coreografias de dancehall à beira da estrada sob chuva forte, com os movimentos marcados pelo ritmo dos trovões em vez de música.

Na instalação multimídia *Deary Steel*, 2022, comissionada pelo Mudam Luxembourg, ela trabalhou com jovens bailarinos entre os altos-fornos desativados do bairro de Belval. A obra relaciona a história siderúrgica da região à dança livre, vertente pioneira da dança moderna no início do século XX, quando dançarinos se voltaram para a natureza como fuga da vida mecanizada. Mais recentemente, *Neutrinos Ensemble*, 2024, obra em vídeo desenvolvida em diálogo com o astrofísico Thierry Foglizzo, imagina a coreografia em escala cósmica – corpos que se atraem, giram um em torno do outro e, por fim, se separam.

A obra de Bengolea também consta nas coleções do Museo Reina Sofía, Madri, e da KADIST. Ela realizou exposições individuais no Guggenheim Bilbao (2021), no Mudam (2022) e no Borås Konstmuseum, Suécia (2025), entre outros. Entre suas principais apresentações e exposições coletivas estão o Centre Pompidou, Paris (2014 e 2019), a Hayward Gallery, Londres (2016), o Palais de Tokyo, Paris (2018), a Haus der Kunst, Munique (2021), a Kunsthall Charlottenborg, Copenhague (2022), o Centre d'Art Contemporain Genève (2023) e a Bourse de Commerce – Pinault Collection, Paris (2025).



IVÁN ARGOTE n. 1983, Bogotá, Colômbia. Vive e trabalha em Paris.

Trabalhando com escultura, filme, fotografia, performance e intervenção pública, Iván Argote tensiona os monumentos que fixam a história na memória coletiva, investigando o que mais uma cidade ou nação poderia escolher homenagear. Sua abordagem é muitas vezes lúdica e absurda, e encara o espaço público como uma narrativa hegemônica que, ainda assim, guarda possibilidades de mudança.

Os monumentos, e as histórias coloniais que eles sustentam, são um interesse antigo de Argote. Para a série fotográfica *Turistas*, 2012–2013, ele vestiu com ponchos indígenas estátuas de exploradores e governantes da era colonial em Bogotá, Madri e Los Angeles, transformando os conquistadores em transeuntes ou imigrantes. Durante sua residência na Villa Medici, em Roma, em 2021–2022, construiu uma réplica em escala real do Obelisco Flamínio, que Augusto levou do Egito para marcar sua conquista, e fez com que fosse içada ao céu por guindastes. A instalação fílmica resultante, *Levitare*, 2022, foi exibida no Centre Pompidou quando ele foi finalista do Prix Marcel Duchamp.

Brincando com a questão de quem é alçado ao pedestal, e por quê, Argote criou a escultura pública *Dinosaur*, 2024, um pombo hiper-realista de quase cinco metros comissionado para o High Line Plinth, em Nova York. A obra ficou instalada acima da 10th Avenue com a 30th Street de outubro de 2024 à primavera de 2026, e fez dele o artista mais jovem a receber a encomenda. O título remete à ancestralidade pré-histórica da ave, enquanto o próprio pombo, trazido à América do Norte por colonos europeus e hoje totalmente local, representa a história imigrante da cidade.

Argote também se interessa pela ruína, e pelo que acontece quando o tempo e a natureza tomam conta do que supostamente é eterno. Na série *Wild Flowers*, iniciada em 2021, ele fundiu uma réplica de uma estátua de George Washington, que dividiu em onze fragmentos, cada um plantado com flores silvestres vivas. Obras posteriores aplicam o mesmo tratamento ao imperador romano Augusto. Em *Señores*, 2024, apresentada pela primeira vez no SCAD Museum of Art, ele exibiu uma multidão de estátuas arquetípicas em estado de deterioração, tomadas por plantas. Os desenhos apresentados em *Assembly Lines* derivam desse conjunto de obras. Realizados em aguados de cinza-claro, bustos clássicos recebem as marcas de um aluno entediado ou de um vândalo de passagem. Em outro desenho, o crânio se abre e plantas tropicais vibrantes transbordam como de um vaso. A efígie perde sua autoridade e se torna um recipiente, sugerindo que pedra e bronze pouco podem diante das inclinações locais da natureza e do humor.



Argote estudou na Universidad Nacional de Colombia, em Bogotá, e tem mestrado (MFA) pela École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris. Sua obra integra importantes coleções públicas e privadas, entre elas o Centre Pompidou e a KADIST, Paris, o Guggenheim Museum, Nova York, o MACBA, Barcelona, e o Banco de la República, Bogotá. Sua exposição individual *How to Move a Monument on a Tuesday Morning* foi inaugurada no Dallas Contemporary em outubro de 2026. Entre as exposições individuais institucionais anteriores estão as do MALBA, Buenos Aires (2018–2019), do ASU Art Museum, Tempe, Arizona (2019), e do SCAD Museum of Art, Savannah, Geórgia (2024).

GEGO (Gertrud Goldschmidt) n. 1912, Hamburgo, Alemanha. m. 1994, Caracas, Venezuela.

Formada em arquitetura e engenharia em sua Alemanha natal, Gego migrou para a Venezuela em 1939, fugindo da perseguição nazista. Viveu e trabalhou na Venezuela pelo resto da vida. Dirigiu uma oficina de móveis nos anos 1940 e, mais tarde, lecionou em escolas de arquitetura, arte e design em Caracas enquanto desenvolvia sua própria prática. Esse domínio da estrutura, dos materiais e do processo construtivo atravessa toda a sua obra, que abrange instalações espaciais, desenho, gravura, escultura e têxteis. Seu tema central era a linha – como ela se comporta no espaço, como se une a outras linhas e as possibilidades nos intervalos entre elas.

Gego iniciou a série *Dibujos sin papel (Desenhos sem papel)* em 1976 e deu continuidade à investigação até o fim dos anos 1980. De início, ela os chamou de "desenhos sem papel e sem moldura". Construídos com arame, aço, alumínio e pequenas peças de ferragem, eles traduzem para o espaço os traços de seus desenhos. Como observa a historiadora da arte Mónica Amor em *Gego: Weaving the Space in Between* (Yale University Press, 2023), os primeiros trabalhos da série mantinham o retângulo, ecoando o formato de uma folha de papel ou de uma pintura, ainda que prescindiram de ambos. Gego inicialmente os pendurava junto à parede, afastando-os aos poucos para que suas sombras projetassem um segundo desenho na parede. Em 1979, ela já havia começado a deformar e desfazer a moldura, dobrando cantos e curvando bordas.

Dibujo sin papel 86/12, 1986, pertence a essa fase experimental posterior. Uma corrente de grampos e parafusos metálicos desce em ziguezague a partir de um tubo de alumínio, com uma haste vermelha que se curva formando uma moldura solta e aberta, atravessada por uma longa barra metálica diagonal e finos fios de arame. O retângulo mal está presente. A obra foi exibida pela primeira vez em *Gego: Recent Works* na Galería Sotavento, Caracas, em 1988. Foi depois incluída na retrospectiva *Gego 1955–1990* no Museo de Bellas Artes, Caracas (2000–2001), e em *Invisible Cities* na Waddington Custot, Londres (2018).



O Museum of Modern Art de Nova York já havia começado a adquirir obras de Gego em 1960. Sua obra integra as coleções da Tate, do Museum of Fine Arts, Houston, que abriga a Coleção Fundación Gego, do Art Institute of Chicago, do SFMOMA e do MACBA, Barcelona. Sua primeira grande retrospectiva em museu foi realizada no Museo de Arte Contemporáneo de Caracas em 1977. Exposições panorâmicas posteriores incluem o Museum of Fine Arts, Houston (2005), a Hamburger Kunsthalle (2013) e Gego: Measuring Infinity, organizada pelo MASP, São Paulo, pelo Museo Jumex, Cidade do México, e pelo Guggenheim Museum, Nova York e Bilbao (2022–2024).

MIRA SCHENDEL *n. 1919, Zurique, Suíça. m. 1988, São Paulo, Brasil.*

Nascida em Zurique e criada em Milão, Schendel migrou em 1949 para o Brasil, um país em meio a profundas transformações sociais e culturais. Embora sempre tenha mantido um caráter independente como artista, ela se envolveu intensamente com artistas contemporâneos nas cenas emergentes da arte abstrata e conceitual, e expôs com frequência ao lado deles. Participou da 1ª Bienal de São Paulo, em 1951, e encontrou uma comunidade acolhedora entre os intelectuais emigrados e brasileiros da cidade, entre eles o filósofo Vilém Flusser e o físico Mário Schenberg. As conversas sobre linguagem, fé e existência marcaram sua obra pelo resto da vida.

Seu conjunto de obras mais conhecido, as *Monotipias*, começou com um presente de Schenberg: papel de arroz japonês. Feitas quase todas entre 1964 e 1966, as obras se situam entre o desenho e a gravura: Schendel espalhava tinta a óleo diluída ou bastão a óleo sobre uma placa de vidro, polvilhava talco, colocava o papel por cima e desenhava no verso, de modo que a pressão transferia o pigmento para a folha. As marcas podem aparecer dos dois lados do papel translúcido: letras, palavras em várias línguas e linhas que oscilam entre o sugestivamente irregular e o diagramático. As *Monotipias* foram mostradas na 8ª Bienal de São Paulo, em 1965, onde ela conheceu o crítico britânico Guy Brett. Esse encontro levou à sua exposição individual na Signals Gallery, em Londres, em 1966, sua única viagem ao Reino Unido. Ao lado das obras em papel de arroz, a mostra apresentou suas *Droguinhas*, folhas do mesmo papel torcidas e amarradas em redes soltas e informes.

A partir de 1967, Schendel passou a substituir cada vez mais a própria mão pelo Letraset, o sistema comercial de letras transferíveis a seco lançado em 1961. Na série *Objetos gráficos*, 1967–1968, letras manuscritas e transferidas se espalham por folhas de papel de arroz seladas entre placas de acrílico e suspensas, de modo que possam ser lidas de ambos os lados. Ela exibiu essas obras na Bienal de Veneza de 1968.

Nos anos 1970, sua obra se voltou para a filosofia oriental e o misticismo. Em meados da década, Schendel pintou as *Mandalas*, composições compactas de formas concêntricas e radiais em tinta colorida sobre papel, expostas em São Paulo em 1975. No fim da década, começou a trazer as letras de volta à pintura, junto com materiais como a folha de ouro, dando continuidade à sua experimentação entre superfície e signo. Isso culminou nas pinturas em têmpera e folha de ouro que realizou ao longo dos anos 1980.



Schendel voltou à Bienal de São Paulo muitas vezes, até sua 16ª edição, em 1981, e ganhou uma sala especial póstuma na 22ª, em 1994. Em 2013, a Tate Modern realizou a primeira grande exposição panorâmica internacional de sua obra, organizada com a Pinacoteca do Estado de São Paulo e a Fundação de Serralves, Porto.

MARIA MARTINS *n. 1894, Campanha, Brasil. m. 1973, Rio de Janeiro, Brasil.*

Filha de um ministro do governo e de uma pianista, Maria Martins estudou primeiro em uma escola de música no Rio de Janeiro, antes de estudar escultura em Paris e cerâmica e filosofia em Quioto. No fim dos anos 1930, já havia começado a experimentar um estilo escultórico que mesclava o Surrealismo internacional, então em plena efervescência, com materiais e influências naturais brasileiros, dos mitos amazônicos ao jacarandá.

Martins se mudou para Nova York em 1939, após a nomeação do marido como embaixador do Brasil nos Estados Unidos. Sua primeira exposição individual foi realizada em 1941 na Corcoran Gallery of Art, em Washington, D.C., e pouco depois ela montou um ateliê em Nova York. Continuou a experimentar diferentes técnicas escultóricas, aprendendo fundição em bronze sob a orientação de Jacques Lipchitz. O bronze se tornaria seu principal meio escultórico.

Em Nova York, Martins logo se aproximou do círculo dos surrealistas exilados. Uma de suas primeiras exposições na cidade foi na Valentine Gallery, em 1943, onde mostrou suas esculturas ao lado de novas pinturas de Piet Mondrian. As esculturas de Martins dos anos 1940 são corpos híbridos, parte humanos, parte vegetais, parte animais, contorcidos em evocações de desejo, violência e transformação.

O Impossível é a mais conhecida de suas esculturas. Duas figuras, uma feminina e outra masculina, se inclinam uma em direção à outra, e as formas espinhosas, semelhantes a gavinhas, que substituem suas cabeças as impedem de qualquer possibilidade de harmonia ou união. A obra foi mostrada pela primeira vez em gesso em sua exposição de 1946 na Valentine Gallery. Versões em bronze da escultura estão nas coleções do Museum of Modern Art, Nova York (*The Impossible, III*), e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Uma versão em gesso de grandes dimensões integra o acervo do MALBA, Buenos Aires.

Para essa exposição, Martins produziu o portfólio *Maria 1946*, publicado pela Valentine Gallery em uma tiragem de sessenta exemplares e impresso pela própria artista. Ele contém nove gravuras e uma série suplementar de dezenove reproduções em colotipia de suas esculturas. Martins provavelmente teve contato com a gravura em metal por meio do Atelier 17 de Stanley William Hayter, a oficina de gravura nova-iorquina frequentada pelos surrealistas. Várias pranchas são interpretações em água-forte das esculturas da mostra, entre elas *Impossible*, *Sans écho* (*Sem eco*) e *Comme une liane* (*Como um cipó*). O MoMA possui um exemplar completo do portfólio, doação de seu ex-diretor Alfred H. Barr, Jr. e de sua esposa.



As quatro primeiras pranchas do portfólio reproduzem, na caligrafia da própria artista, um poema intitulado *Explication*. Ele se dirige a um "você" não nomeado, advertindo que suas deusas e seus monstros sempre lhe parecerão sensuais e bárbaros. Martins conheceu Marcel Duchamp em 1943, e os dois foram amantes até o fim dos anos 1940. O texto do MALBA sobre a obra sugere que o poema pode ter sido destinado a ele. É uma leitura que muitos consideram convincente, mas o próprio texto não nomeia ninguém.

O romance deixou marcas na obra de ambos. Martins foi a modelo para a figura feminina da última obra de Duchamp, *Étant donnés*, 1946–1966. As litografias *Untitled (Like a Vine)*, c. 1945–1946, e *Cabeça de Medusa*, 1946, datam do mesmo momento e levam ao papel as formas emaranhadas e vegetais de sua escultura.

Martins expunha amplamente nessa época e foi convidada por André Breton e Duchamp a participar da exposição histórica *Le Surréalisme* em 1947, realizada na Galerie Maeght, em Paris. No mesmo ano, fez uma exposição individual na Julien Levy Gallery, para a qual Breton escreveu o texto de apresentação.

Martins voltou ao Brasil no fim dos anos 1940 e permaneceu ativa na vida cultural do Rio de Janeiro. Sua obra também integra as coleções do Philadelphia Museum of Art e do Buffalo AKG Art Museum. Exposições institucionais recentes incluem *Maria Martins: Metamorfoses*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (2013), e *Maria Martins: Tropical Fictions*, no MASP, São Paulo (2021).

