

Revista Valise

Porto Alegre, v. 15, n. 1, junho de 2025

VERTIGEM

Sumário

	PAISAGENS BIOINDICADORAS Marcella Moraes	06 ensaio visual
22 artigo	IMERSOS NA NÉVOA PLÁSTICA: A PELE, O MAR E ALGO TURVO Carolina Ciconet Marostica	
	VERTIGENS DA LAMA: ENTRETECENDO BORDADO, AFETOS E VIDA Letícia Zanella Sais; Débora Luiza Pereira Andréa Vieira Zanella; Rafael Victorino Devos	46 artigo
64 artigo	CAMINHOS EM VERTIGEM: MARGEANDO RESISTÊNCIAS Shayda Cazaubon Peres Sandra Maria Correia Favero	
	POÉTICAS DA PATOLOGIA: UMA ENTREVISTA COM BANKS VIOLETTE Banks Violette Felipe Ferla da Costa	83 tradução
104 ensaio visual	O HOMEM PERMANECIDO E AS VERTIGENS DE UM CORPO QUE SONHA SER OUTRO Luiz Rodolfo Annes	
	O DESAFIO À GRAVIDADE E O GESTO DA QUEDA Natalia Schul Pacheco	115 artigo

DAR-SE EM VERTIGEM: DO GESTO LEVE
À DENSIDADE DO ABISMO

Glaucis de Moraes

134

artigo

160

artigo

UM DIÁLOGO ENTRE HANNAH HÖCH
E SARA CWYNAR: MONTAGEM, MODA
E REPRODUTIBILIDADE

Isabel Ávila de Souza Lima

*HORROR VACUI: CRÍTICA INSTITUCIONAL
E SUSPENSÃO (TEMPORAL) DO SISTEMA
INTERNACIONAL DA ARTE: UMA CONVERSA
COM IVO MESQUITA SOBRE A
28ª BIENAL DE SÃO PAULO*

Ivo Mesquita; Joaquín Barriendos

Vinicius Spricigo

179

entrevista

212

artigo

A INICIAÇÃO À ARTE DE AYRSON
HERÁCLITO: ENTRE O RITO
E A COSMOPERCEPÇÃO

Rafaela Maria Martins da Silva

*BATISMO DOS MIL NOMES: MUNHECAS
QUEBRADAS E CHUQUEIRAS ABENÇOADAS*

Nestor Junior

234

ensaio

251

ensaio visual

QUIETOS

Liel Gabino

Patricia Dias Franca-Huchet

ENTRE A PERFORMATIVIDADE DA PALAVRA E
DA ESCRITA: ARRANCAR A PELE DO MUNDO AO
ESCREVER EM VERTIGEM 261
Bianca De-Zotti
Helene Gomes Sacco

282 NOTAS DA TRADUÇÃO SOB *RAVE*
artigo *TRANSLÉXICA: MODOS DE DISSOCIAZ*
Claudio Moreira Pereira Júnior

A ESCRITA COMO DESFIGURAÇÃO:
DEBATES ENTRE MIRA SCHENDEL E 304
MIRTHA DERMISACHE
Andréia Paulina Costa
artigo

324 OBJETOS COTIDIANOS EM MONTAGEM:
artigo VERTIGEM E LINGUAGEM NAS
MEMORABÍLIAS DE EDI BALOD
Mikael Miziescki; Luana Maribele Wedekin
Sandra Makowiecky

NO INTERIOR DO GABINETE DE
CURIOSIDADES: VISUALIDADE, RAÇA 343
E COLECIONISMO
Tadeu Ribeiro Rodrigues
artigo

370 JOGO SOBRE DOIS QUADRADOS
ensaio visual *Livia Koeche*

TERMINAL
Muriel Machado

386
ensaio visual

393 *JOGO DOS SETE ERROS*
ensaio visual Mirla Fernandes

AS CRIANÇAS NÃO EXISTEM
Guilherme Bruschi

404
artigo

421 *ESCOLA CUSQUENHA: VESTÍGIOS
DE RESISTÊNCIAS*
artigo Joana Aparecida da Silveira do Amarante

SUBVERTIGEM
Fercho Marquéz-Elul; Gabriela Paludo Sulczinski
Kahena Zanardo Sartore; Léo Monteiro
Marcelo Bordignon; Marina Rombaldi
Wij Seemann

437
ensaio visual

446 VERTIGEM

451 EXPEDIENTE

PAISAGENS BIOINDICADORAS

Marcella Moraes

Resumo: Neste ensaio, apresento uma investigação visual que nasce do encontro com seres bioindicadores – líquens, fungos, insetos e plantas espontâneas – que tornam visíveis as condições de saúde de determinados lugares. Por meio de linguagens como fotografia, colagem e aquarela, meu trabalho revela vestígios de alterações ambientais e abrem espaço para o surgimento de outras paisagens possíveis diante das urgências e instabilidades do presente.

Palavras-chave: Paisagens bioindicadoras. Arte contemporânea. Antropoceno.

BIOINDICATOR LANDSCAPES

Abstract: This visual essay emerges from encounters with bioindicator beings – lichens, fungi, insects, and spontaneous plants – capable of making visible the environmental conditions of specific places. Through artistic practices such as photography, collage, and watercolor, the work traces subtle environmental shifts and opens space for the emergence of other possible landscapes amid the urgencies and instabilities of the present.

Keywords: Bioindicator Landscapes. Contemporary Art. Anthropocene.







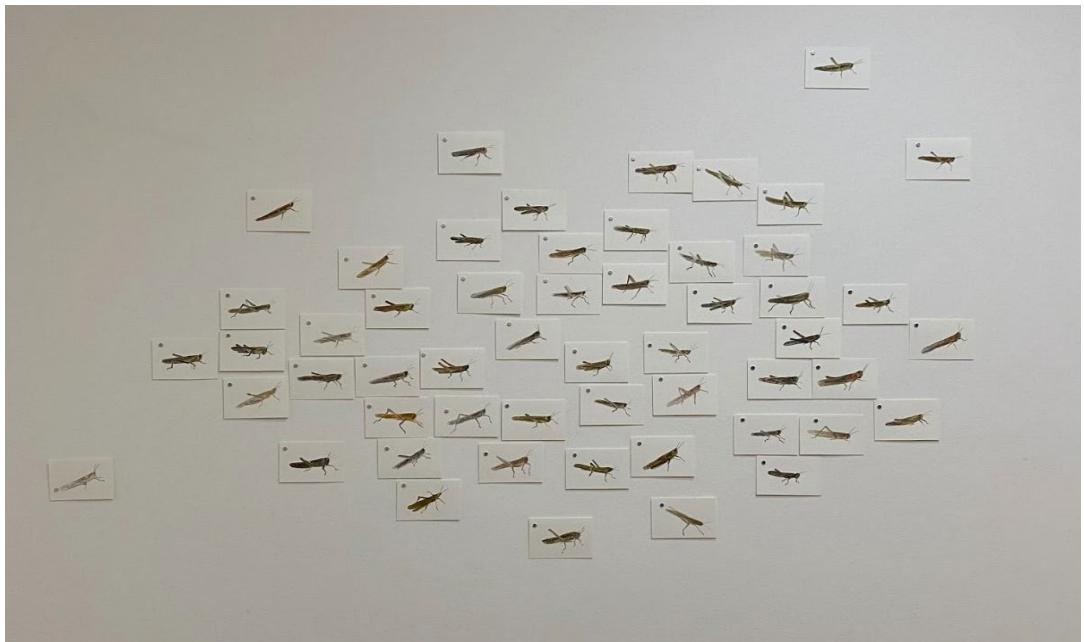














O ensaio visual que apresento parte de uma investigação sobre as transformações da paisagem em diálogo com os modos de existência no contexto do atual regime climático. Vivo e trabalho entre duas grandes florestas urbanas – a Floresta da Tijuca e a Serra de Inoã –, onde a presença constante da mata atravessa o cotidiano. Conviver com essas paisagens tem sido uma fonte de orientação nos meus processos artísticos, e muitas vezes me ensina a ver e a pensar o mundo tanto de forma local quanto global.

Esse olhar atento aos ambientes próximos tem se revelado fundamental para perceber as transformações sutis, porém significativas, da natureza. Vivemos no Antropoceno – termo proposto para nomear a era geológica em que a ação humana se tornou a principal força de transformação do planeta. Uma era de aceleração brutal, onde os impactos sobre os ecossistemas, o clima e a biodiversidade revelam mudanças profundas, muitas vezes irreversíveis, que exigem outras formas de percepção, cuidado e convivência.

Diante dessa realidade, a escuta da paisagem se tornou, em minha prática artística, um gesto político e afetivo, e me interessa aprender com os próprios sinais da natureza. Esse movimento se intensificou quando passei a observar o comportamento dos líquens – organismos complexos formados por uma relação entre fungos e algas ou cianobactérias. São considerados bioindicadores: sua presença, ausência ou abundância pode revelar o estado ecológico de um lugar, sua condição de saúde ambiental. No caso desses seres, sua presença indica baixos níveis de poluição do ar, enquanto seu desaparecimento pode sinalizar ambientes severamente degradados.

Foi a partir desse encontro com os líquens que desenvolvi, em minha pesquisa, o conceito de *paisagens bioindicadoras* – fruto da minha dissertação de mestrado na UFRJ¹. Aproprio-me do termo científico bioindicador como um dispositivo artístico, capaz de evocar vestígios sutis que revelam alterações ambientais e abrem espaço para o surgimento de outras paisagens. Por meio de diferentes suportes

¹ A dissertação intitulada *Paisagens bioindicadoras* foi defendida em 22 de agosto de 2024, no Mestrado em Linguagens Visuais, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, sob orientação do Prof. Dr. Felipe Scovino.



e linguagens como a fotografia, a colagem e a aquarela, busco criar obras que despertam outras formas de atenção e presença em meio às urgências do presente.

Nesse percurso, apresento cinco obras que integram minha pesquisa artística. A primeira, intitulada *Mapas ambientais* (2022-2025), reúne fotografias de intervenções em florestas do Rio de Janeiro, nas quais posicionei recortes de mapas que representam análises ambientais de poluição no Brasil, retirados de atlas escolares, ao lado de líquens em árvores.

A segunda, *Campado* (2021-2024), é composta por colagens feitas com mapas, gráficos, diagramas e fotografias extraídos de atlas escolares. Esses elementos foram reconfigurados sobre o papel, gerando composições que dialogam com as paisagens de vários jogos de videogames. Resultando em territórios híbridos, artificiais e fragmentados em plataformas.

Atualmente, trabalho na série *Canteiro de restauro* (2024-2025), desenvolvida em aquarela de plantas espontâneas que nascem em territórios degradados e são dispostas em plataformas. Essas espécies, muitas vezes chamadas de pragas, desempenham um papel fundamental na regeneração da paisagem. As plataformas remetem às estruturas presentes em *Campado*, revelando como uma série se desdobra na outra em um processo contínuo de investigação da paisagem.

Em *Corpo de frutificação* (2022-2024), realizei ações em florestas do Rio de Janeiro onde insiro partes do meu corpo em troncos ocos. As imagens, embora pareçam digitais, são colagens reais feitas diretamente na paisagem. Esse gesto de imersão estabelece uma conexão profunda entre o corpo e a pele viva da floresta, compondo e decompondo-se com ela.

Por fim, apresento *Tempestade perfeita: nuvens de gafanhoto* (2020-2024), composta por aquarelas em escala real (cerca de cinco centímetros) que retratam a espécie de gafanhoto comum na América do Sul. Em 2020, impulsionados pelo desequilíbrio climático e pela monocultura, esses insetos formaram uma nuvem que atravessou países como Paraguai, Argentina e Brasil, levando à declaração de emergência ambiental.

Considero essa série também como uma paisagem – uma

HORROR VACUI: CRÍTICA INSTITUCIONAL E SUSPENSÃO (TEMPORAL) DO SISTEMA INTERNACIONAL DA ARTE. UMA CONVERSA COM IVO MESQUITA SOBRE A 28^a BIENAL DE SÃO PAULO¹

Joaquín Barriendos
Vinicius Spricigo
Ivo Mesquita

Resumo: Esta entrevista com Ivo Mesquita, cocurador da 28^a Bienal de São Paulo, reflete sobre a crítica artística latino-americana, parte de práticas curatoriais que visam ao diálogo social, tendo por objetivo desarticular a auto-percepção complacente das instituições culturais brasileiras, evidenciar discursos internacionalistas de transnacionalização do sistema de exibição de arte contemporânea, bem como tratar das estratégias críticas e proposições políticas que formam base da proposta exposição daquela edição da bienal.

Palavras-chave: 28^a Bienal de São Paulo. Crítica institucional. Práticas curatoriais. *Horror vacui*. Arquivo.

HORROR VACUI: INSTITUTIONAL CRITICISM AND (TEMPORAL) SUSPENSION OF THE ART INTERNATIONAL SISTEM. A CONVERSATION WITH IVO MESQUITA ON THE 28TH BIENAL DE SÃO PAULO¹

Abstract: This interview with Ivo Mesquita, co-curator of the 28^a Bienal de São Paulo, reflects on Latin American artistic criticism, based on curatorial practices that searches for social dialogue, and aims to dismantle the complacent self-perception of Brazilian cultural institutions, to highlight internationalist discourses of transnationalization of the contemporary art exhibition system, and to address the critical strategies and political propositions that form the basis of the proposed exhibition of that edition of the biennial.

Keywords: 28^a Bienal de São Paulo. Institutional criticism. Curatorial practices. Horror vacui. Archive

¹ Entrevista traduzida e transcrita [originalmente para o espanhol] por Miriam Xavier de Oliveira, com o apoio do Centro Cultural da Espanha em São Paulo/AECID – Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo e publicada como *Horror vacui: crítica institucional y suspensión (temporal) del sistema internacional del arte. Una conversación con Ivo Mesquita sobre la 28.^a Bienal de São Paulo con Ivo Mesquita* e publicada nos *Estudios Visuales: ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, Madrid, CENDEAC, n. 6, p. 139-163, 2009.



Convocamos Ivo Mesquita, co-curador da última edição da Bienal de São Paulo, para conversar sobre a possibilidade de que a crítica artística progressiva possa ser articulada a partir das políticas expositivas operadas pelas instituições culturais da América Latina. Nos encontramos no interior do Pavilhão Ciccillo Matarazzo – sede da bienal há mais de meio século – onde deambulam somente alguns poucos visitantes atomizados pela monumentalidade do edifício. Uma pequena reprodução do pavilhão, construída pelo artista brasileiro-canadense Alexander Pilis, surge e desaparece no interior de uma caixa de espelhos situada ao lado direito da entrada principal do edifício². Instalada no primeiro andar, a imponente programação de *Video Lounge* permanece desabitada, como se estivesse interditada por algum problema técnico. O jogo de rampas interseccionadas pelas estruturas espirais através das quais se acessa os andares superiores – projetadas em 1954 por Oscar Niemeyer para permitir a circulação e exibição de pesados maquinários agroindustriais – nos permite aproximar do escritório de Ivo Mesquita.

Já nesse percurso podemos observar que as estratégias museográficas e de comunicação utilizadas pelos curadores da bienal formulam uma série de perguntas definitivamente políticas, ou melhor, *corpo-políticas*, na medida em que interpelam em uma mesma intensidade nossa corporeidade e subjetividade. Formuladas de modo bastante esquemático, surgem as perguntas que se seguem. Existe um espaço real para a crítica institucional ou para a autorreflexão do campo da arte no próprio interior das instituições culturais brasileiras? Que papel pode desempenhar a curadoria no momento de articular tal espaço? Como uma aposta conceitual pode ser traduzida em uma série de políticas públicas progressistas? Como um espaço emblemático, como o pavilhão da bienal, pode ser recuperado para reivindicar o caráter político-afetivo por exibir obras de arte *internacionais* em um contexto local determinado?

² O Pavilhão Ciccillo Matarazzo (antigo Palácio Industrial) foi projetado pelo arquiteto Oscar Niemeyer. Esse lugar acolhe a Bienal de São Paulo desde 1957, ano em que se comemorou a sua quarta edição. O edifício central compõe um conjunto arquitetônico localizado no Parque Ibirapuera, inaugurado em 1953, por ocasião do IV Centenário da cidade de São Paulo.

É manhã da última quinta-feira de novembro de 2008. Antes de chegar ao terceiro piso do pavilhão, Ivo Mesquita nos antecipa que para as oito horas da noite está programada a realização do penúltimo dos 24 encontros de debate coordenados de modo impressionante por Luísa Duarte; o tema da sessão de hoje não poderia ser mais oportuno aos interesses de nossa conversa: intitulada *A X Bienal-1969*, tal palestra refletirá sobre o boicote que, a partir do interior da crítica artística radical, foi levado a cabo contra a própria bienal há quarenta anos. Comandado pelo historiador e intelectual Mário Pedrosa, naquela ocasião foi criada uma frente internacional de artistas que se opunham à espetacularização da arte. Sintonizados com os ideais revolucionários e de luta contra a ditadura militar, esse bloco de artistas e intelectuais gerou um vazio após se retirarem da bienal como estratégia política. Como se pode notar, entre a décima edição da bienal e esta que se está em curso agora, há um ponto importante de confluência: a ruptura entre a estratégia do boicote institucional através da arte e o boicote institucional da estratégia estética.

Relaxado, mas com temperamento e prospecção necessários para poder encabeçar um projeto desta envergadura, Ivo Mesquita nos comenta que está escrevendo um texto sobre sua experiência como curador da 28^a Bienal de São Paulo. Sua ideia é, nos afirma, dar forma, de maneira crítica e reflexiva, às transformações institucionais que sofreu a bienal, assim como sua função como espaço público para o agenciamento social. Já em seu escritório, a partir do qual pode se avistar parte do Parque Ibirapuera (um dos pulmões da cidade), a conversa com Ivo nos permite confirmar que, por trás de sua voz límpida, emotiva e entusiasmada (e por trás dos diversos gestos experimentais a partir dos quais articulou esta bienal), há uma série de princípios curatoriais que nada têm a ver com o oportunismo internacionalista do sistema da arte contemporâneo, mas sim com uma série de propostas críticas bem reunidas que devem ser entendidas dentro do contexto histórico das instituições culturais brasileiras. Sem se deter muito nas anedotas e nos acontecimentos mediáticos que cercaram esta edição da bienal, nosso interlocutor nos abre a porta para refletir sobre um problema inadiável: a necessidade de deixar de importar modelos de crítica institucional europeus ou anglo-americanos quando se pretende reinventar ou subverter a função social das instituições culturais latino-americanas.



À luz da necessidade de operar uma crítica institucional *a partir* da América Latina, a reutilização do edifício de Niemeyer como *polis* para o diálogo social parece ter sido pensado com dois objetivos principais: 1) desarticular a autopercepção complacente das instituições culturais brasileiras e 2) evidenciar o argumento internacionalista que serviu de justificativa há algumas décadas para a transnacionalização do sistema de exibição da arte contemporânea. No meio desta dialética entre a evocação do internacional e a reinvenção necessária do local a partir de sua realidade político-afetiva mais profunda, o *vazio estratégico*³ a partir do qual se articulou a 28^a Bienal de São Paulo abre, portanto, as seguintes perguntas: Como podemos reativar formas de crítica institucional que não sejam uma emulação paródica e retroativa das genealogias da *criticalidade eurocentrada*? Sobre quais tipos de suportes institucionais e estruturas econômicas projetos internacionalistas como as bienais de arte contemporânea se sustentam?

Joaquín Barriendos e Vinicius Spricigo: Mais que uma entrevista, gostaríamos de manter uma conversa a três para abordar as estratégias críticas e as formulações políticas que se encontram na base da proposta expositiva desta edição da bienal. Nossa pretensão, portanto, não é interrogar, mas convidar a compartilhar suas impressões e pontos de vistas sobre as políticas culturais locais e sobre o futuro da Bienal de São Paulo. Gostaríamos de centrar sobretudo na maneira que você articulou a visibilidade do Arquivo Histórico Wanda Svevo como uma estratégia política pensada para ir além do próprio evento da bienal, a qual se projeta, por meio da reativação dos arquivos, em direção à refundação do pensamento crítico radical na América Latina. Você nos comentou que atualmente está escrevendo um texto sobre a 28^a Bienal de São Paulo em que pretende produzir uma leitura reflexiva ao redor de seu trabalho curatorial juntamente com Ana Paula Cohen bem como sobre a função do arquivo da bienal como espaço público para o agenciamento social.

³ Uma das decisões curatoriais mais radicais (e criticadas) desta edição da bienal foi a de deixar vazio o segundo andar do pavilhão; esta proposição que foi lida pela imprensa local como um gesto desnecessário que somente conseguiu desperdiçar a oportunidade de mostrar mais artistas internacionais para o público local brasileiro.

Ivo Mesquita: Com certeza, não está sendo fácil, mas estou me esforçando para escrever sobre estes temas.

Joaquín Barriendos: Comecemos conectando algumas ideias. Uma das estratégias que mais salta à vista nesta última edição da bienal é a de evitar transformar o edifício de Oscar Niemeyer em uma metáfora arquitetônica da proposta curatorial; ao contrário, a intenção que você explicitou é a de radicalizar a utilidade social do edifício e de devolvê-lo para a sua dimensão pública. Como é conhecido, esta ideia já estava inscrita no desenho original do edifício; entretanto, foi sua institucionalização (como sede oficial da bienal) que foi minando seu caráter de ágora, de praça pública para o encontro e o diálogo horizontais. Apesar da contundência e claridade de sua proposta, o gesto do vazio – a ausência de representação nesse espaço de intersecção – foi interpretado, paradoxalmente, como uma negação do pavilhão como lugar para a arte internacional. Ao abandonar a banalização populista de alguns setores da burocracia cultural local – que perderam a promoção da arte contemporânea global pela forma de sua espetacularização massificada – se torna um tanto desconcertante que a ideia do vazio não tenha ressoado como se esperava no público geral e na imprensa local especializada.

Ao ler as breves reações filtradas da imprensa, parece-me que uma das principais razões deste *contravazio* reflexivo se deve ao fato de que a crítica (oficialista, especialista ou divulgadora) não soube se desprender de um dos maiores mitos que cercam o imaginário sobre o latino-americano: o medo do vazio como axioma fundacional da identidade do subcontinente. O *horror vacui* (vinculado, na América Latina, a sua suposta compulsão barroca à saturação total para fugir de sua ocidentalidade imperfeita) parece ter instaurado na crítica e na burocracia cultural paulistas uma espécie de repulsão epistemológica, uma espécie de vazio crítico reacionário. O convite para que o público preenchesse o *vazio representacional* do segundo andar por meio de um exercício plenamente corporal e estrategicamente político – ou seja, por meio da interpelação das estruturas simbólicas sobre as quais se sedimentaram as pesadas instituições culturais brasileiras – parece haver recebido como resposta outro vazio, o vazio participativo:



a negação do público como ágora contemporânea para a articulação de um novo tipo de crítica institucional mais direta, mais ativa e, no sentido mais profundo da expressão, mais corporal. Em resumo, o que parece haver falhado é a disposição do público frente ao convite a experimentar o espaço físico e intersubjetivo da bienal como um espaço-reativador para o pensamento crítico radical. A expectativa de superar o estereótipo do excesso e a saturação globais por meio de um tipo de participação pública, íntima e direta, parece ter se encontrado, então, com um velho fantasma: o da suspeita frente à tentativa de que os espaços da crítica institucional se reinventem a partir da base das políticas da subjetividade.

IM: Bem, você menciona várias coisas. A ideia do vazio, o horror ao vazio que temos como tradição pela herança do Barroco estava relacionado, efetivamente, com a reação tanto da imprensa quanto do público. Contudo não foi o barroco em um sentido estético, mas na verdade o barroco em um sentido psicanalítico. Este horror é um horror ao vazio em si mesmo. Muitos dos elementos que você pôs à mesa ao redor do latino-americano costumam ser identificados com uma ideia simplista do barroco. Contudo, o que deveríamos falar aqui não é sobre o Barroco formal, mas sim, do Barroco intelectual; ou seja, de um modo de pensar que é em si mesmo barroco, mesmo que se materialize sob uma forma muito mais concreta; quer dizer, mesmo que se torne um pensamento concretista. Esse concretismo intelectual, contudo, emprega um raciocínio barroco para se justificar, para se definir como algo propriamente latino-americano.

JB: Você se refere a algo desse tipo como sendo um *ethos* barroco?

IM: Exato, essa justificativa tem como base um *ethos*. Um *ethos* que é uma construção barroca. Mas o importante é distinguir claramente que não é uma construção *formalmente* barroca, mas sim *intelectualmente* barroca. Costuma-se escutar a respeito das mostras de arte latino-americana exclamações como a seguinte: "ah! o barroco"; mas esta é uma interpretação muito simplista do latino-americano na arte.

Desde o princípio estava bem claro para mim e para Ana Paula-Cohen⁴ que o projeto curatorial para esta Bienal teria que marcar uma diferença em relação às bienais de São Paulo anteriores. Se possível, também buscávamos marcar uma diferença em relação a outras bienais internacionais, em relação ao próprio formato das bienais no mundo. O tema do pavilhão – da arquitetura, se quiser – foi desde o início muito importante para nós. Era uma questão fundamental que tínhamos que considerar já que a Bienal de São Paulo é identificada tanto com este edifício que alguém pega um táxi e diz: “quero ir à bienal” e o taxista o traz, sem dúvida nenhuma, a ele. Não é necessário explicar a ninguém como chegar, qualquer pessoa relaciona a bienal com este pavilhão. O assunto consistia então em pensar de que maneira podíamos utilizá-lo; nossa primeira pergunta foi como fazer o edifício intervir como parte da mostra? Como utilizar o espaço?⁵

Como dissemos em outras ocasiões, eu e a Ana sempre pensamos que tínhamos que fazer uma pequena exposição com um número reduzido de artistas. Mas, no momento de apresentar o projeto curatorial para a imprensa, o tema do vazio foi interpretado de um modo muito curioso e um tanto irritante. A imprensa começou a definir imediatamente a bienal como a *Bienal do vazio* e isso nos irritou muito pois nunca formulamos essa ideia. Na sessão de imprensa nunca foi falado que a bienal seria uma bienal sem arte; o que dissemos era que seria uma bienal sem muros; mas a imprensa quis entender que não incluiríamos arte. Estritamente, o que queríamos era que o segundo andar fosse chamado de *planta livre*, que é um termo utilizado pelo Le Corbusier: um princípio arquitetônico. O que almejávamos era então devolver ao segundo andar sua função originária de divisor do edifício entre dois espaços: o espaço da rua, o da praça inferior (o qual opera como um espaço de energia e de sensualidade ativada pelas performances e pelos diferentes eventos

⁴ Curadora adjunta da 28ª Bienal de São Paulo.

⁵ O projeto curatorial que se considerou originalmente para a planta do Pavilhão Ciccillo Matarazzo consistia em sua reconversão em praça pública, função pensada pelo próprio Oscar Niemeyer quando desenhou o edifício. No entanto, essa ideia teve que ser abandonada devido a que isso supunha remover os muros que se encontram na entrada principal do pavilhão, bem como aos custos da intervenção e ao pesado esquema de segurança montado quando, uma vez inaugurada a bienal, um grupo pichou o primeiro piso (vazio) do pavilhão.



que acontecem neste espaço) por um lado e pelo outro, o espaço do terceiro andar, o terceiro nível o qual, em contraposição, é um lugar para leitura, um espaço organizado como um arquivo, como uma biblioteca, como um lugar de reflexão. Nesse sentido, o segundo andar foi pensado como um espaço de intermediação que permitia um tipo de *colchão* entre esses dois mundos; sua função era a de suavizar a paisagem de um plano em direção ao outro e também de rebaixar as expectativas das pessoas em relação ao nível superior. Deste modo, o vazio foi pensado como uma experiência arquitetônica que era oferecida aos visitantes.

Eu e a Ana passamos muitas horas conversando sobre este tema; sobre como resolver isso de modo museográfico, já que, no momento que a ideia da Bienal do Vazio se tornou pública, nossa preocupação se centrava em que o vazio se convertesse em uma metáfora. Fomos obrigados, portanto, a esvaziar a experiência do próprio vazio para que esta não se convertesse em uma metáfora. Mas, para não cancelar tal metáfora com outra metáfora, decidimos nos concentrar no papel do curador. Com isso, buscávamos não criar uma figura retórica através do edifício; já que, se o vazio é uma metáfora, então, nós curadores, nos converteríamos em artistas. Devíamos partir do princípio de que, nesse sentido, a curadoria necessitava propor uma experiência da arquitetura e só da arquitetura; por isso, decidimos retomar a ideia da *planta livre* [Figura 1]. Para nós, essa ideia da arquitetura funcionava como uma aposta: a possibilidade de que a arquitetura conseguisse transformar a maneira com a qual as pessoas percebem a bienal. Já que o pavilhão foi sempre vivido de um modo oficialista e pouco crítico, a aposta consistia em mudar a maneira com a qual tal edifício era percebido. Queríamos que deixasse de ser um museu artificial, fechado desde o andar até o teto. Não queríamos um lugar totalmente branco, como se fosse um cubo branco ou uma sucessão de salas construída com cubos brancos. Para nós era fundamental romper com essa ideia sem estender a ideia curatorial para além da materialidade da arquitetura, da fisicalidade arquitetônica. Resumidamente, queríamos que as pessoas vissem o edifício vazio como um lugar para se estar, para se situar com seus objetos pessoais. Esse foi um princípio balizador para nós.



Figura 1. Vinicius Spricigo. *Planta livre*, 2008. 28^a Bienal de São Paulo: em vivo contato, 26 out. - 06 dez. 2008. Curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Vista do segundo andar projetado por Oscar Niemeyer, em 1957. Pavilhão Cicillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: Arquivo de Vinicius Spricigo.

JB: A ideia então pareceria ser a de dar algo ao público, no sentido da teoria do dom: oferecer algo ao público; um lugar que o público poderia ter à disposição.

IM: Com certeza. E isso é o que na realidade está acontecendo. As pessoas que visitam a bienal colocam suas coisas, realizam alguns trabalhos, deixam alguns objetos; no final, quando anoitece, o serviço de manutenção limpa tudo e no dia seguinte está pronto para ser mais uma vez habitado.

JB: Subimos agora para o terceiro andar, para a planta superior. Este nível é o espaço para a produção de conhecimento, para o desenvolvimento do arquivo, para o uso de diversas compilações de saberes. É um lugar para



a organicidade e a conectividade horizontais entre os artistas. De onde surgiu a ideia de fazer interagir nesta planta os seguintes elementos: a memória da cidade como arquivo intersubjetivado da bienal, ou seja, a memória social como uma interface entre a arte, a arquitetura e a esfera pública por um lado e, por outro, o arquivo físico, matérico e orgânico como receptor da própria institucionalidade e historicidade da bienal? Se considerarmos que o arquivo é e sempre foi um arquivo público, qual foi a estratégia curatorial no momento de devolver este arquivo para a esfera pública? Quais conexões você buscou entre a visibilidade do arquivo e a ativação da crítica institucional? Como a maioria dos arquivos de arte contemporânea da América Latina, o Arquivo Histórico Wanda Svevo precisava ser inseminado para que deixasse de ser um ponto opaco na cidade, como você considerou oferecê-lo ao público como parte da própria experiência corporal e física da bienal?⁶

IM: Desde o início estava claro para nós que a proposta curatorial tinha a intenção de abrir uma reflexão sobre as bienais: sobre esta bienal em relação com outras bienais e sobre o sistema global das bienais no mundo hoje. O Arquivo Histórico Wanda Svevo era uma peça fundamental neste sentido, já que a partir dele surgiram todos os referentes para, digamos assim, subsidiar a reflexão e o debate ao redor da marca bienal. No processo de execução desta ideia encaramos, contudo, alguns problemas. A princípio havíamos optado por utilizar a ideia do arquivo como o próprio centro de todas as atividades curatoriais; ou seja, não partimos da ideia de somente dispor parte do arquivo no terceiro andar do edifício, mas daquela de encharcar todos as atividades com a ideia do arquivo. De forma que, originalmente, a proposta do arquivo era algo mais do que um simples centro especializado em bienais. Por outro lado, o Arquivo Histórico Wanda Svevo é constituído sobretudo de documentos sobre a história da Bienal de São Paulo, outra parte de história geral da arte contemporânea e algumas documentações

⁶ O Arquivo Histórico Wanda Svevo (chamado originalmente Arquivos Históricos de Arte Contemporânea) foi criado por Wanda Svevo, secretária geral da Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1954. Para a 28^a Bienal de São Paulo, parte deste arquivo esteve aberto ao público no segundo andar do pavilhão. Regularmente, o Arquivo Histórico Wanda Svevo se localiza no segundo andar da Fundação Bienal de São Paulo, onde ocupa uma área de aproximadamente 400 m².

lançadas pelo MAM (Museu de Arte Moderna)⁷. Partindo desses limitadores, pensamos que seria oportuno ir além da simples documentação sobre a Bienal de São Paulo. Para que tivesse mais sentido ao que a cidade se refere, pensamos na ideia de transformar o arquivo em um Centro sobre Bienais, um arquivo sobre bienais no mundo. É preciso apontar que esta ideia pode com certeza ser estendida por exemplo às conversas e às contribuições do catálogo.

Outro problema relacionado com a curadoria do arquivo tem a ver com o trabalho dos artistas convidados. Tendo começado a chegar e a desenvolver seus projetos, muitos deixaram de se sentir motivados a trabalhar com o tema do arquivo da bienal, o que foi uma grande surpresa para nós. Exceto por dois brasileiros, os demais não souberam como se localizar em tal arquivo já que, digamos assim, este não parecia fazer parte de sua história como artistas. Portanto, a ideia curatorial de convidar poucos artistas para trabalhar intensamente com o tema do arquivo teve que ser redirecionada. Quer dizer, tudo se tornou uma espécie de convite para que olhassem o arquivo como pesquisadores. Mas eles não são historiadores como nós, são artistas, então sua abordagem do arquivo foi muito diferente. À exceção de Mabe Bethônico, apenas alguns trabalhos se materializaram sobre o arquivo da bienal. O trabalho do chileno Carlos Navarrete, por exemplo, ainda que fale da história da bienal, tem uma conexão bem mais indireta com o arquivo da bienal porque o trata somente como parte do desenvolvimento de seu arquivo pessoal; é, por assim dizer, uma ampliação de seu próprio arquivo. Portanto, é necessário reconhecer que, nesse sentido, o convite para trabalhar com o arquivo não funcionou como havíamos imaginado. A resposta dos artistas foi mais a de trazer seus próprios documentos e verter suas próprias histórias no espaço, seus próprios arquivos: Marina Abramovic, Matt Mullican, Allan McCollum, assim como Carlos Navarrete e Erick Beltrán, trouxeram seus próprios arquivos, suas próprias memórias.

⁷ As primeiras bienais foram promovidas pelo MAM (Museu de Arte Moderna de São Paulo), fundado por Cicillo Matarazzo em 1948. Em 1962, com a criação da Fundação Bienal de São Paulo, o MAM foi fechado e seu acervo doado para a Universidade de São Paulo. Alguns intelectuais, que se opuseram à extinção do MAM, refundaram tal instituição anos mais tarde. Hoje, tal museu se localiza na entrada do Parque Ibirapuera.



O assunto do arquivo da bienal acabou ficando um pouco à margem. Com certeza sua utilidade terá mais a ver com o que acontece daqui a diante; sua funcionalidade não será imediata. Até o momento se trata de seguir recebendo documentos para os incorporar ao arquivo. O período de duração da bienal não foi, portanto, o tempo decisivo para o arquivo. Portanto, nesta bienal não foi possível encontrar as conexões entre o arquivo e os artistas convidados que pensamos inicialmente. Isso fez com que o arquivo não estivesse tão presente durante a bienal como queríamos. Porém, enfim, minha leitura deste fenômeno é ainda muito prematura. Estou, como comentava com vocês, no processo de refletir a respeito. No entanto, acho que está claro que alguns ganhos foram alcançados com a exposição do arquivo. Talvez o mais significativo seja que alguns investigadores produziram algum debate interessante, como Isobel Whitelegg, que veio e ficou aqui por três semanas, produzindo um artigo sobre o tema [Figura 2].

Com os artistas o resultado deve ser mensurado de modo diferente. O mais importante é que eles se sentiram em alguma medida afetados pelo assunto do arquivo. Porém, enfim, fica evidente que tais problemas foram causados porque existem muitas diferenças entre um artista e um pesquisador. Finalmente, embora o arquivo seja menos visto na exposição do que pensávamos, este produziu, contudo, um material crítico rico. Um bom exemplo são os debates realizados todas as quintas-feiras no auditório, os quais contribuíram para gerar uma importante documentação em torno da Bienal de São Paulo e do meio artístico brasileiro⁸. A questão pendente para refletir é então o da crítica artística, pois os problemas sobre o arquivo se reduziram em grande medida ao espaço dos debates teóricos.

Vinicius Spricigo: Pode-se dizer que há uma diferença importante entre a crítica à instituição arte – a qual podemos associar com as vanguardas históricas e com as neovanguardas dos anos sessenta – e as condições de uma arte crítica no contexto das exposições de arte contemporânea.

⁸ Refere-se a uma série de palestras que fizeram parte do *Plano de leituras*, ocorrida no terceiro andar do pavilhão da Bienal de São Paulo. Organizado por Luisa Duarte, este ciclo de debates inaugurou oficialmente a 28ª Bienal de São Paulo em junho de 2008.



Figura 2. Vinicius Spricigo. Sala de leitura [com catálogos de bienais ao redor do mundo]. 28^a Bienal de São Paulo: em vivo contato, 26 out. - 06 dez. 2008. Curadoria de Ivo Mesquita e Ana Paula Cohen. Pavilhão Ciccillo Matarazzo, São Paulo. Fonte: Arquivo de Vinicius Spricigo.

Com isso, refiro-me à autorreflexão que surge no próprio interior da instituição quando os curadores organizam plataformas de debate e discussão como parte de suas propostas curatoriais. A meu ver, o processo de institucionalização da crítica abre um debate importante no momento de pensar o próprio papel da Bienal de São Paulo, sobretudo hoje, uma vez que este projeto curatorial partiu da premissa de que a bienal já havia esgotado sua vocação inicial. Portanto, até que ponto a experiência da arquitetura através do vazio se tornou uma metáfora dos limites da experiência moderna no Brasil e do projeto cultural e político da Bienal de São Paulo iniciado nos anos cinquenta?

IM: Acredito que até certo ponto sim. No momento em que o pavilhão é apresentado como um espaço nu, é verdade que toda a história da



bienal acaba reduzida a uma espécie de grau zero da instituição. O mesmo acontece com os questionamentos que ela suscita ou com sua necessidade de pensar a si mesma. A bienal os reduziu ao seu nível mais urgente. Agora, o que você comenta sobre a crítica institucional é muito curioso. Para a bienal de 1998, eu escrevi um texto sobre o tema. Naquela época eu tive que coordenar a representação do Canadá e dos Estados Unidos na bienal, para a qual eu escolhi seis artistas que trabalhavam com a crítica institucional. Ainda que o tema fosse a antropofagia, creio ter dado um giro teórico, posto que, na realidade, a crítica institucional desmascarava um processo de antropofagia das próprias instituições estadunidenses.

Do meu ponto de vista, a crítica institucional só é possível nos Estados Unidos onde as instituições são extremamente sólidas e estão bem articuladas, organizadas e definidas. Naquele país, a construção das instituições culturais passou por um processo muito interessante e particular, já que foram os norte-americanos que introduziram ao mundo as técnicas de conservação de obras de arte que todos utilizamos hoje. Tudo que aprendemos a respeito da limpeza excessiva e da segurança vem deles; eles introduziram essas ideias ao mundo da museografia. Antes da década de setenta, a situação era totalmente diferente. O que aconteceu naqueles anos foi que os norte-americanos se viram obrigados a ocultar e limpar os vestígios de sua operação de pilhagem da cultura do outro. Então, expuseram o que havia sido transferido da Europa até os Estados Unidos e criaram seus museus, só que tiveram que limpar tudo que se parecia europeu para dizer: *não, esse objeto é absoluto e único*. Assim, foi devido à museografia e à museologia dos estadunidenses que é possível pensar hoje em uma crítica institucional. Uma crítica articulada dentro do sistema artificial dos museus. Portanto, toda essa assepsia da operação museológica, toda a entrada de trabalho profissionalizado no museu – a qual se separa entre dentro e fora do museu e abre toda a discussão entre o público e o privado – é o que tornou possível pensar em uma crítica institucional. Se observarmos a crítica institucional europeia, nota-se que é muito diferente da estadunidense, já que ela vai muito mais além naquilo ao que o sistema simbólico se refere.

JB: De certa maneira, na Europa há uma tradição museográfica que se pode entender mais em um sentido semiótico, ou seja, o museu como linguagem e a museografia como uma gramática social a partir da gestão dos acervos.

IM: Exatamente. Na tradição europeia o museu é como um instrumento a serviço da cultura à qual, se supõe, deve chegar a todas as pessoas. A tradição norte-americana não tem essa perspectiva. Esta ingressa no mundo como uma alavancas que finca sua força no tecido social; uma alavancas que o desconstrói. A tradição europeia não faz isso. Na Europa, a institucionalidade do museu ajuda a articulação social e mantém o campo social funcionando. A tradição norte-americana, pelo contrário, interrompe tal campo.

JB: Por outro lado, além de reconhecer que há diferentes tradições culturais da crítica institucional, é necessário reconhecer também que há diferentes etapas do que hoje se conhece genericamente como crítica institucional. Nesse sentido, haveria uma primeira etapa associada a artistas como Hans Haacke, que é uma crítica institucional que defende a destruição da instituição de arte se situando *fora* dela mesma; depois, haveria uma segunda etapa, caracterizada pelo giro que deram alguns ativismos teóricos como aquele promovido por Andrea Fraser na década de noventa, que propunha mais uma inseminação (igualmente *desde fora*) da instituição de arte; esta segunda etapa falaria, por sua vez, de um tipo de reformulação progressiva da instituição para qual era necessária a participação dela mesma, sua autorreflexividade; finalmente, existiria uma terceira etapa, situada antes no contexto das instituições culturais europeias atuais, a qual advogaria pela eliminação do esquema dentro/*fora* da crítica institucional, assim como por um tipo de interação ou deslocamento estratégico da instituição, que se valeria da própria flexibilidade autocritica na qual chegaram as instituições culturais após a crise da modernidade europeia. Não obstante, este cenário não é nem sequer parecido ao que tecem as histórias locais das instituições culturais na América Latina, nem a forma em que nestas latitudes se entende a relação sociedade/espacõp público/instituição cultural.



Neste marco geopolítico da crítica institucional, como se poderia propor uma forma de crítica institucional diferente, no sentido de não ser uma emulação da crítica institucional eurocentrada ou anglo-saxônica? Que papel possui a curadoria no processo de empoderamento do público em um contexto determinado por tradições institucionais como as latino-americanas? Pensando na relação crítica que pode se estabelecer entre a Bienal de São Paulo e outras bienais como a do Mercosul, a Bienal de Havana ou a Bienal do Fim do Mundo (Ushuaia) e pensando também na marca que se deixou pela América Latina ter sido, tanto pela Europa quanto pelos Estados Unidos, olhada sempre como uma região periférica em que se produziu uma modernidade distinta ou incompleta? Como você elaborou a necessidade de uma crítica institucional pensada a partir do contexto hemisférico da América Latina?

IM: Quando comecei a articular o projeto curatorial desta Bienal, já sabia que toda a questão da crítica institucional era importante, mas sabia também que havia uma questão que superava todo este debate. Refiro-me a isso que Vinícius Spricigo já havia mencionado antes: a constatação que a Bienal de São Paulo havia perdido sua vocação; havia perdido sua função no meio artístico local e no meio artístico internacional. Para mim, portanto, muito da crise institucional é precedida por uma crise vocacional, quer dizer, pelo fato de ter se desviado de seu papel original. A ideia de transformar São Paulo em um centro artístico internacional por meio da bienal foi sempre uma urgência que convivia com o fato, também iminente, de que a bienal foi o único espaço, sobretudo até o final dos anos oitenta, no qual cabia a arte do Terceiro Mundo. A partir dos anos oitenta, após o *boom* dos multiculturalismos, apareceram Bienais em todos os lugares, incluindo o Terceiro Mundo. Naquele momento surgiu um dilema: que papel há de ter agora em um contexto no qual surgiram muitas bienais (como a do Mercosul, Chile, Cuenca, Havana, San Juan, Medellín, Tijuana, além das bienais africanas e asiáticas) todas elas com as mesmas características? Portanto, a pergunta parecia ser qual é o papel de uma bienal para a cidade que a acolhe? Será que é trazer duzentos artistas e duas mil obras? Para mim, não. Para mim uma cidade não precisa disso.

Nós partimos portanto de uma aposta muito simples mas ao mesmo tempo muito real: que tipo de serviço pode prestar a cidade uma bienal como a Bienal de São Paulo? Em termos estatísticos, para nós era muito clara a estrutura da crise vocacional da bienal. Explico-me: em 1951, São Paulo tinha 1 milhão e cem mil habitantes, duas escolas de arte, duas galerias de arte moderna, três salas expositivas e três museus. Naquele ano, 120 mil pessoas visitaram aquela que foi a primeira Bienal de São Paulo. Muitos anos depois, em 2006, a cidade contava com 10 milhões de habitantes, 74 galerias de arte, oito museus de arte, doze escolas e quatro grandes centros culturais; neste ano, quase um milhão de pessoas visitou a bienal. Quer dizer, toda a infraestrutura criada nos últimos 57 anos para a cidade segue alimentando somente cerca de 10% da população. Aqueles famosos 10% do Brasil. Se era certo que a bienal era o principal centro da vida cultural da cidade e do país então era evidente que se necessitava pôr em discussão esses dados.

O modelo de organização da bienal, articulado a partir de uma fundação, tem problemas semelhantes aos do MASP (Museu de Arte de São Paulo) ou os do MAM (Museu de Arte Moderna). Todos esses museus são instituições criadas no final da década de quarenta, que seguiram um modelo norte-americano que não funcionou no Brasil. Então, parece que sua disfuncionalidade se deve ao próprio modelo de museu que tentaram seguir. Por sua vez, a bienal surgiu como uma instituição mais local. Não obstante, com o passar dos anos, a bienal cresceu: deixou de ser um projeto que custava 1 milhão de dólares e, em menos de dez anos, passou a custar mais de 20 milhões. E para quê tudo isso? Para satisfazer somente 10% da população?

Por outro lado, não podemos esquecer que a Bienal de São Paulo é uma senhora muito respeitada. Todos os artistas querem vir a São Paulo, todos os países querem mandar seus artistas para São Paulo; eles pagam e, claro, os artistas vêm. Mas, o que é isto! Será que é possível que a Bienal faça uma festa para qual todos que puderem pagar estão convidados? Não. Portanto, qual é o futuro da Bienal? O desafio era então pensar em outras possibilidades ou formatos de exposição. Reduzir a visibilidade dos trabalhos à estrutura expositiva de um mobiliário, por exemplo. De alguma maneira, a ideia que queria recuperar era a que sustentava as bienais das décadas de cinquenta e sessenta: ser uma



espécie de termômetro da experimentação, um barômetro dos trabalhos de ponta; objetivo que a bienal havia perdido com o tempo. Acredito que o que pode fazer uma bienal em nossos dias é articular um grau de *criticalidade* [*criticality*] sobre as práticas e os processos culturais que estamos vivendo. Mas, para poder fazer isso, uma bienal precisa ser mais concisa. Com duzentos artistas não se pode dizer nada inteligente, apenas com vinte. É necessário que as bienais recuperem então um espaço do qual foram deslocadas por se parecerem cada vez mais com as feiras de arte. Não há necessidade de que as bienais pretendam competir com as feiras pois essas têm um orçamento maior e podem investir em projetos megalomaníacos.

JB: Conta-nos um pouco de onde surgiu a ideia do vazio.

IM: A ideia de vazio é anterior a realização desta 28^a bienal. A ideia surgiu na realidade em 1999, quando fui convidado para liderar a bienal de 2001. Naquele momento, se completava 50 anos da bienal. A proposta que me foi feita era a de construir uma sala histórica para contar o que havia sido a Bienal de São Paulo nesse meio século. Para mim foi muito interessante tal experiência já que era evidente que não havia como contar a história da Bienal de São Paulo pela simples razão de que [a bienal] não contava com um acervo bem articulado. Seu único acervo era o arquivo. O que pensei durante aqueles anos era que a bienal constituía uma espécie de grande museu imaginário que ia além do arquivo físico, isto é, que estava na cabeça das pessoas; a bienal constitui, nesse sentido, uma imagem da cidade e do próprio país. A ideia de um terceiro andar, que deveria abrigar o arquivo, foi desde então um elemento importante para mim. Mas, naqueles anos, a ideia era a de deixar o núcleo histórico da bienal desocupado, com a intenção de que se pudesse olhar diretamente a história viva da cidade. A diferença para esta bienal de 2008 foi que, naquela época, tomamos como paradigma a cidade de Brasília; assim, a exposição histórica estaria melhor localizada naquela cidade. A bienal de 1999 foi pensada para ser realizada portanto de maneira paralela em São Paulo e em Brasília. Mas, no fim, este projeto não pode se concretizar. Não obstante, fiquei com a ideia do vazio na cabeça. O ponto de

partida desta ideia era que as pessoas entendessem que o assunto da arte não está no objeto, senão na experiência pessoal, que entendessem que o importante é a experiência.

VS: Retornando ao tema da curadoria de projetos artísticos, a resposta que deram muitos dos artistas convocados que se recusaram a confrontar de maneira direta a crise vocacional ou institucional da bienal e que optaram antes pela apresentação de seus trabalhos não seria, de algum modo, um desvio a respeito da proposta original?

IM: Esse tema é muito interessante. Em algum sentido, sim, pode se considerar um desvio. Na realidade, os artistas estrangeiros parecem não ter entendido nosso problema institucional local. É curioso, lendo o que Fabio Cypriano escreveu para a revista *Freeze* sobre a corrupção, torna-se claro que, no exterior, as pessoas interpretam esse fenômeno como uma coisa desagradável mas não chegam a conseguir contextualizar a importância que essa prática tem para as instituições culturais do Brasil. Portanto, para eles, o que conta é que a bienal continue sendo realizada. Para mim foi muito curioso constatar a expectativa que se tem da bienal no exterior. Fora, as pessoas se interessaram muito no fato de que houve um vazio, assim como no fato de que havia somente vinte e cinco artistas no lugar de cem; mas, sobre o tema das necessidades locais, não houve um interesse real. Parece que o tema do local foi um assunto menor ou sem importância. Para nós, pelo contrário, essa bienal foi, no sentido das necessidades locais, uma pequena conquista. Esta conquista foi corroborada quando, após a eleição de um novo presidente do MASP, a imprensa começou a dizer que a crise da bienal era a mesma que a do MASP. Este fato pôs em evidência que o que estava em debate era a crise de um modelo, portanto, a discussão sobre o sucesso ou fracasso da bienal tem que ser considerada antes em um nível interno e não por seu impacto em relação aos interesses externos. Nenhum artista assumiu o desafio de questionar a economia das bienais ou o de desafiar o próprio modelo da bienal. Mas acredito que esse também não era o objetivo. O assunto do modelo das bienais é um dilema quase conceitual.



Do meu ponto de vista, era necessário deixar claro que o vazio, indo de encontro a como pensavam alguns artistas, não era arte. Para mim, esse gesto não tinha nada a ver com a produção artística, mas sim com o assunto do sistema institucional, com a questão da vocação, do programa e dos problemas aos quais se enfrenta com o modelo de uma mostra bianual como esta. Por sua vez, o assunto do vazio projetou outros aspectos tangenciais relevantes, como por exemplo que, por ser um edifício histórico, quer dizer, ao ser um patrimônio arquitetônico utilizado para exposição de obras de arte, sua utilidade tem muitas limitações técnicas. É um espaço um tanto disfuncional na medida em que não se pode fazer buracos no piso ou nas paredes. Até certo ponto, isto o torna um espaço ineficaz e inutilizável perante ao qual se abre a pergunta de se porventura não seria melhor realizar a bienal em outro lugar. A respeito do caso dos grafiteiros (pichadores)⁹, o que entendo é que eles não fizeram nada contra a bienal, a bienal não tinha nada a ver com sua proposta. O Procurador Geral os ajuizou por vandalismo ao patrimônio público, já que o edifício é patrimônio nacional e o parque está em uma área preservada pelas leis de política ambiental, de forma que o acontecimento não tem relação alguma com a bienal. A questão da crítica institucional está, no entanto, imersa neste tipo de *perversões do sistema*, mas devemos estar conscientes que a questão formal das instituições traz consigo certas ironias. Por essa razão, acredito que a crítica institucional, sem ser nos Estados Unidos, é muito complicada de se articular. O institucional tem muitas arestas e cada caso é um mundo em si mesmo; para mim, a crítica institucional supõe hoje uma questão bem mais filosófica que propriamente prática.

JB: Há outro tema que gostaria de abordar, que está muito relacionado com a crítica institucional: o assunto da economia cultural a partir do qual uma cidade dá forma a uma bienal. Como você mencionou antes, os orçamentos da bienal mudaram muito nestes últimos 57 anos devido, sobretudo, às necessidades cambiantes das políticas públicas. A forma em que se gasta ou investe o dinheiro público ou privado em um evento como este tem muito a ver com a participação do governo local, com

⁹ Jovens que escreveram slogans/signos políticos nas paredes do segundo andar.

os sistemas institucionais de representação e com os processos de construção da cidadania. A cidadania é, nesse sentido, um ativo cultural. E é ainda mais se falamos da construção de *cidadanias corporativas*, que é um termo utilizado pelo marketing e pelo design de marcas ou identidades corporativas. Dentro das teorias corporativas da comunicação, as *cidadanias corporativas* são entendidas como ferramentas que permitem a intersubjetividade entre as empresas e os cidadãos de uma maneira muito eficaz. Essa ideia, como é fácil de comprovar, infiltrou-se naquelas instituições culturais que se valem de patrocinadores privados para desenvolver projetos de intervenção social. Em alguma medida, a representação da identidade nacional através de suas instituições culturais segue existindo como uma necessidade estatal, mas agora está mediada pela gestão do espaço social através dos sistemas corporativos de representação. Esta nova realidade poderia ser entendida como um mecanismo social de subjetivação na qual os macroeventos, como uma bienal, têm uma participação importante. A densidade política e estética deste mecanismo é muito complexa, o que o torna muito pesado e difícil de ser transformado ou revertido.

No mesmo sentido, é sabido que o assunto da Responsabilidade Social Corporativa se manifesta no Brasil de uma maneira, em parte, diferente de como é feito em outros países da América Latina. O tema do envolvimento corporativo com a educação nacional através de macroeventos culturais como as bienais descreve muito esta particularidade. Empresas como Santander ou Petrobrás, por exemplo, trabalharam muito bem a construção de sua reputação empresarial através da promoção da cultura no Brasil. Este fenômeno, ainda que tenha existido sempre, adquiriu na atualidade uma dimensão econômica muito importante pela qual foram requeridas uma série de regulamentações estatais. Através da gestão do orçamento de uma bienal se põe em movimento um conjunto de poderes públicos e privados envolvidos na gestão da identidade nacional e na própria gestão da economia urbana da cidade. Sua aposta com esta bienal era claramente o de confrontar o público fisicamente com este mecanismo subjetivador da economia cultural. Como você abordou o desafio de estar, ao mesmo tempo, dentro, fora e contra este mecanismo? Se assumirmos que uma bienal necessita pensar no serviço cultural que oferece à cidade, como você entende



o problema da Responsabilidade Social Corporativa tanto da própria bienal como das empresas que permitem sua existência? Resumindo: seguindo a pergunta, qual é o serviço que a bienal presta à sociedade? É necessário que haja uma reflexão em torno da responsabilidade social da bienal enquanto *empresa cultural* que pertence à cidadania? Como você pensou o assunto de desconstruir os poderes de subjetivação e representação corporativos da bienal desde o próprio interior da prática curatorial? E, finalmente, a bienal é um espaço viável para defender a desatividade deste mecanismo ou, pelo contrário, tal espaço está condenado a se ver absorvido ou fraturado por seu próprio caráter de mediador entre um conjunto de plataformas entrecruzadas, que vão desde a cidadania à esfera pública, e da gestão de Responsabilidade Social Corporativa à gestão da subjetividade através do público?

IM: Na penúltima bienal apareceu uma discussão forte em torno do que, desde então, se chamou 'a crise da bienal'; mas esse tipo de crise sempre existiu já que o problema não está na mostra como tal ou na maneira como sua fundação opera; em termos de políticas públicas locais, o problema está no próprio modelo da bienal. Em como as pessoas assumiram para si tal modelo. Existe um modelo de bienal que foi criado, digamos assim, por inspiração do senhor Nelson Rockefeller, que assinava os cheques para pagar as contas das exposições que ele inventava junto de seus curadores. Foi ele quem iniciou um modelo. Mas no Brasil aconteceu outra coisa. Aqui o que aconteceu foi que apareceram uma série de pessoas do setor privado, todas bem-sucedidas, que comandam a bienal; a questão é que a gerenciam com dinheiro transferido pelo Estado por meio de subvenções diretas ou leis de dedução fiscal, mas sempre com dinheiro público. A meu ver este modelo somente agora começa a se tornar claro no nosso país; isto é, só agora começa a ser de domínio público que estas instituições pertencem às pessoas. O centro Itaú Cultural, por exemplo, não é propriedade do Banco Itaú, é do povo, já que foi construído com impostos que o bom governo permitiu que fossem destinados para a cultura. O problema não é, portanto, que se acabe ou não com a bienal, mas as responsabilidades de ambas as coisas.

Toda a minha proposta tinha a ver com estes temas. Nesse sentido, foi muito importante o ciclo de debates que fizemos, intitulado

Em foco, sobre a própria história da bienal e sobre o meio artístico brasileiro. Estas conversas foram pensadas a partir da ideia de que, se está certo ou é conveniente que se feche a bienal, então o convite é que as pessoas venham e participem na construção de seu arquivo; na construção do arquivo de uma bienal que as próprias pessoas decidiram encerrar de maneira ativa. O que não pode ocorrer é que a bienal desapareça e as pessoas não participem desta decisão. Anteriormente, o que se fazia era dizer, senhores, estamos em crise, quem é o culpado? Mas o problema é que os culpados não são aqueles da bienal que mostram a cara publicamente, senão a própria estrutura de seu Conselho ou patrocínio. Este Conselho organiza a bienal há cinquenta anos e sempre, dois meses antes que se inaugure a bienal, tem o mesmo problema de fluxo de caixa [cash flow], de falta de dinheiro em circulação para os gastos. A situação é absurda; há cinquenta anos acontece o mesmo; por acaso não sabem que a cada dois anos no mês de junho vão ter problemas de cash flow? Diante disto, quem é o responsável?

Estas perguntas foram as perguntas que queríamos lançar nesta bienal e acredito que agora já se abriu o debate sobre o tema dos Conselhos. Este debate, ademais, está relacionado com as polêmicas das tendências políticas em direção à privatização e as em direção à estatização da cultura. Na atualidade, temos um governo que gostaria de estatizar a cultura ainda mais; mas não sei se esta é uma boa ideia; é um projeto um tanto quanto bolchevique que não me parece muito adequado. Para nós se tratava bem mais de esclarecer como operam as relações econômicas e políticas da bienal desde dentro. Por exemplo, desde que a bienal foi inaugurada, os conselheiros e patrocinadores estão irritados porque as pessoas os responsabilizaram, e eles jamais haviam se sentido responsáveis pela crise da bienal. As pessoas agora cobram sua responsabilidade. A primeira reação é a de inventar novos estatutos para a bienal; mas senhores! O importante é saber na realidade o que faz e o que a sustenta a bienal. A crise não tem a ver com os estatutos.

VS: Mas, em grande medida, a crítica local não falou desses assuntos. Além do que se discutiu nos debates promovidos pela própria bienal, o único artigo crítico bem elaborado a respeito, publicado nos jornais, foi



o artigo de Aracy Amaral. De certa maneira, a crítica na esfera pública sobre estes temas é, no contexto brasileiro, muito deficiente¹⁰.

IM: Não é deficiente, é, simplesmente, inexistente. Aqui a tendência é privatizar. É curioso, por exemplo, que os conselheiros e patrocinadores da Bienal de São Paulo, do MAM e do MASP sejam os mesmos patrocinadores do MOMA, da Tate, do Museu do Prado ou do MNCARS (Museu Nacional Reina Sofia), aos quais pagam 25, 35 ou 50 mil dólares ao ano para serem sócios destes museus. Contudo, para eles parece ruim pagar para ser sócio da Bienal de São Paulo. Aqui eles não pagam nada. Qual é o jogo de poderes econômicos então? Aqui o que fazem é se vangloriar do controle de dinheiro público como se o dinheiro público não pertencesse a ninguém. No Brasil prevalece esta ideia absurda do público. A própria população assume isso. À respeito disso, é muito interessante o trabalho de um dos projetos artísticos desta bienal, que tentou mostrar porque o parque está limpo todas as manhãs; a resposta é muito simples: porque há 50 pessoas que passam toda a noite limpando, não há magia alguma nisso. É mais uma vez o problema do público e da privatização, como quando montaram toda a campanha de imagem da Renault no parque; nesta ocasião ocuparam todas as calçadas, de modo que era impossível para as pessoas em cadeiras de rodas circularem pelo parque durante esses dias, porque as calçadas estavam obstruídas com uma grade colocada pela Renault. Naquele momento, não houve sequer um jornalista fazendo escândalo por causa disso, já que nenhum jornal quer perder a propaganda da Renault. É importante falar da coisa pública, mas em nosso governo, de esquerda, é pura retórica.

JB: Do meu ponto de vista, isto que você coloca está muito relacionado com um aspecto relevante e novo: a maneira como o capital privado e o capital público se fundiram, não somente no nível econômico como também no nível da reputação corporativa das empresas e no do capital simbólico do Estado. A ideia parece ser a de que um tipo de capital

¹⁰ Pouco tempo após a realização desta entrevista, apareceram diversos artigos publicados nas revistas digitais Trópico e Canal contemporâneo nos quais se discutia o papel da curadoria da 28ª Bienal de São Paulo.

sana as carências e as deficiências do outro. Quer dizer, encontramo-nos diante uma economia cultural que busca a sustentabilidade social das empresas e das instituições culturais públicas a partir de tornar transparentes os interesses de ambas formas de capital. Para conseguir justificar sua atitude de protetor oficial dos valores locais ou nacionais, o governo precisa do capital privado para investir em cultura. Por sua vez, as empresas privadas requerem da boa reputação do governo e da coisa pública para poderem inserir-se na sociedade, para gerar *cidadanias corporativas*. A aparição da Lei Rouanet no setor da cultura foi uma clara adaptação a estas novas necessidades da economia cultural ou do capitalismo cognitivo no qual participa a bienal. Isto nos fala de uma nova maneira de produzir capital corporativo e reputação corporativa a partir do valor simbólico do público.

IM: Certo. A princípio tudo parece funcionar muito bem nesse esquema. Mas o problema é que a Lei Rouanet já tem mais de vinte anos. Antes tinha a Lei Sarney, que foi a primeira que apareceu sobre estes assuntos. A Lei Rouanet é só uma forma melhorada, menos corrupta que a primeira, que era um atropelamento à cultura. A Lei Sarney era pura corrupção. Esse nome é sinônimo de corrupção neste país. A discussão que hoje mantêm os dirigentes do PT (Partido dos Trabalhadores), de que eles levaram uma proposta ao Ministério da Cultura para alterar a Lei Rouanet é, do meu ponto de vista, uma ficção, pois o Senhor Ministro, que promove a reforma, não teve a coragem de dizer que os bancos privatizaram a cultura. Então, no fim das contas, todo o peso da privatização cultural recai nas instituições públicas: a bienal, a Pinacoteca, o MASP etc. Ninguém diz que o Itaú conta com dinheiro público (vinte milhões por ano) para comprar tecnologia Itautec, disso ninguém fala. O que é que faz o Banco do Brasil com o dinheiro, com sua Lei Rouanet? Que projetos desenvolve a partir dos benefícios que obtém de tal lei? Quer dizer, parece-me que o ministro, de maneira equivocada, acredita que o problema é a Pinacoteca, a qual conta com o mais alto orçamento, como o de um museu privado. E está correto, mas não se dão conta que a Pinacoteca consegue esse orçamento através de muitos esforços. Nós, da Pinacoteca, investimos muito na obtenção dos recursos. As pessoas pensam, equivocadamente, que Gilberto Gil é o Ministro da Cultura



pelo fato de que o Brasil é um país lindo; pensam que é maravilhoso ter um poeta como ministro. Mas essa não é a razão pela qual é ministro; Gilberto Gil está à frente do Ministério da Cultura porque é a pessoa mais interessada na indústria fonográfica, o único setor totalmente regulado das indústrias culturais. Não é casualidade que seja o ministro; a razão é que ele é o melhor representante da indústria da música. Ele é a pessoa que mais vende discos no país; ademais, sua esposa obtém sempre subsídios para desenvolver projetos no Carnaval da Bahia, patrocinada pela marca de cervejas Brahma.

Do que estamos falando então quando falamos de economia cultural no Brasil? Xuxa, para fazer um filme, tem os mesmos direitos que um jovem que acaba de começar sua carreira ou que acaba de sair da faculdade e enfrenta o desafio de produzir seu primeiro filme. Os dois apresentam seus projetos ao mesmo comitê, que elege quem vai receber os benefícios da Lei. E, finalmente, quem recebe o dinheiro é Xuxa, já que as empresas e instituições preferem investir na Xuxa e não em um jovem desconhecido que acaba de sair da Faculdade de Cinema. A discussão atualmente deveria ser então que a lei seja mais discriminatória, que se dedique de verdade a incentivar. Não há nenhum problema que o Itaú tenha vinte milhões para investir na cultura; mas o ideal seria que utilizasse somente dez para fazer operar o Itaú Cultural e outros dez para investir em alguma outra instituição pública. Esta é uma questão simples de articular, o problema vem quando se arma uma bagunça política e se suspende o funcionamento das instituições culturais pelo fato de que o Senhor Ministro demanda uma revisão da Lei de Isenção Fiscal. Então todos se irritam e falam em moralizar a cultura; mas não se diz como e nem quem tem que ser moralizado. Isto é pura retórica, é um debate puramente político, é pura política cultural.

VS: A partir das discussões surgidas nos diversos ciclos de conferências realizados como parte da bienal, com que futuro você acredita que a Fundação Bienal de São Paulo se depara?

IM: Acredito que a Fundação necessita de uma reestruturação no nível organizacional. O patrocínio pode permanecer como está. Este não é o

problema. Talvez poderia ser mais participativo, mas o maior problema é ter um bom organograma na hora de produzir a bienal. Como instituição brasileira, acredito que a Fundação Bienal tem ainda um papel importante. Creio que talvez o que se necessita é produzir um tipo de bienal menor, mas mais crítica e mais analítica. O importante é que satisfaça as demandas locais. Primeiro, a partir de seu próprio arquivo, porque todos identificam, todos falam da importância da bienal na formação do nosso próprio meio artístico. Portanto, acredito que a ideia de fomentar a educação a partir de um centro permanente de cursos, de publicações, de ferramentas para a arte contemporânea teria que ser sua vocação natural. Acredito que falta um projeto com estas características no Brasil. Nosso circuito artístico é bastante rico e poderoso mas, por exemplo, não temos uma revista de âmbito nacional e internacional reconhecida; e creio que deveríamos tê-la, é fundamental como estratégia. A própria bienal deveria produzir uma revista internacional. Além disso, a bienal tem uma rede de contatos muito bem consolidada a nível internacional; de modo que poderia converter-se em uma oficina para o intercâmbio de artistas. Poderia promover residências. Em certa medida, poderia se converter em uma oficina cultural como é a *Agencia Española de Cooperación Internacional* ou como é o IASPIS (*International Artists Studio Program In Sweden*). Creio que a bienal poderia ter esse caráter de agência internacional para os artistas brasileiros. Os artistas brasileiros que viajam ao exterior o fazem sempre por conta própria, não há backup local para eles; não há orçamentos institucionais para que se mantenham circulando na linha de frente, no mercado, no circuito de exposições, nas coleções internacionais. Quantos artistas brasileiros têm um catálogo feito por um museu brasileiro? Se pode contar nos dedos. Este é um tipo de apoio que a bienal deveria poder oferecer.

JB: Nesse mesmo sentido, acredito que a proposta de abrir, visibilizar e reativar o arquivo da bienal constituiu um passo fundamental para a transformação da Bienal de São Paulo. Porém o problema, no futuro próximo, parece ser o mesmo enfrentado por este arquivo ao fazer parte da bienal: quais estratégias podem ser implementadas para que não se torne um arquivo morto, para que siga crescendo e seja útil para a sociedade e para os pesquisadores?



IM: O tema do arquivo supõe para mim toda uma frente de trabalho. O arquivo, em si, não é senão uma coleção de documentos. Atualmente esses documentos estão acessíveis, só é preciso solicitar sua consulta. Se alguém visita o arquivo para buscar documentos sobre Hélio Oiticica, aparecem milhares de referências. Mas um arquivo não é só isso. Por ora, o arquivo não conta com um historiador ou com um grupo consolidado de pesquisadores especializados na história da bienal. Existe um grupo de arquivistas que fazem o trabalho de manutenção e higienização dos documentos, porém não há um aparato crítico e permanente que o interroga. Por exemplo, como o arquivo está organizado atualmente, por ordem alfabética. Porém, não!, desse modo não é possível seguir em frente; é necessário reorganizá-lo usando outras categorias como por tipo de bienais. Não é possível fazer isso por ordem alfabética já que a história não segue em ordem alfabética. Também não existem critérios sobre as linhas de pesquisa para a serem desenvolvidas. O que existe atualmente é um bom trabalho de catalogação, muito profissional, mas muito passivo e estático que não tem capacidade de produzir nenhum tipo de reflexão.

JB: É um arquivo que está, digamos assim, consolidado em sua dimensão matérica, mas não em sua dimensão intersubjetiva. Não é, socialmente falando, um arquivo realmente ativado.

IM: Com certeza. Já que a fundação havia recebido verbas da Petrobras e da Vitae nos últimos anos para reativá-lo, eu acreditava que esse trabalho estava mais adiantado. Além disso, pressupunha que, como haviam passado por aqui alguns historiadores, o arquivo tivesse sido mais explorado. Contudo, para minha surpresa isso não aconteceu. No arquivo, encontra-se o que procura, mas ainda não é uma ferramenta que ajude a encaminhar as pesquisas, não oferece pistas para que se possa reconstituir a história da instituição. Não há como interagir com ele. Além disso, existe outro problema imediato preocupante: ao crescer, o novo material recém-chegado cai em uma espécie de buraco negro. Não existe uma interconexão adequada entre as diferentes partes e os diversos níveis documentais do arquivo.

JB: Existe outra dimensão do problema dos arquivos que, do meu ponto de vista, é importante ser levada em conta: o tema de sua valorização no mercado e o problema da circulação dos arquivos de arte contemporânea a nível global, quer dizer, como patrimônios ancorados entre certas políticas de conservação locais bem deficitárias e alguns interesses museográficos internacionais bem vorazes. O problema não diminui, já que, diante do interesse dos museus em adquirir acervos e arquivos locais, o dilema da proteção e da recuperação volta à tona em seu nível mais elementar: o do financiamento, o das leis e das estratégias para a reativação de tais arquivos. Frente a este tipo de urgências, fica claro que a maioria dos governos dos países latino-americanos não contam com as instituições e as verbas adequadas para recuperação, reestruturação e proteção de seus arquivos. Você mesmo mencionou que, para o arquivo da Bienal de São Paulo, precisou de apoio privado para sua recuperação. Não há, portanto, fundos nacionais destinados a estas atividades; ao menos no setor da arte atual. A situação do arquivo da bienal é, neste sentido, similar a muitos arquivos que existem na América Latina. Já que nesses países não houve uma preocupação estatal para preservar seus arquivos de arte recente – no sentido social do termo – seu futuro fica em suspenso. É fácil, para dizer de outra maneira, que estes arquivos, como patrimônios, caiam no abandono ou sejam adquiridos por instituições estrangeiras.

IM: Sem dúvida, essa seria outra das frentes às quais a bienal deveria se dedicar. De modo que já temos quatro objetivos de trabalho: educação, apoio para os artistas, a reestruturação da fundação e a ativação do arquivo. Quatro. Está bom! Tarefa árdua!

Tradução

Amanda Patron
Fercho Marquéz-Elul

Revisão

Katia Prates



Joaquín Barriendos é doutor pela Universitat de Barcelona. Atualmente é pesquisador de Arquitetura, Arte e Design do Instituto Tecnológico de Monterrey, no México. Foi pesquisador associado do Instituto de Investigaciones Estéticas da UNAM, México. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Teoria da Arte.

E-mail: joaquinbarriendos@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9034-6990>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5111217598533241>

Vinicius Spricigo é doutor pela Universidade de São Paulo e pós-doutor pela Universidade Católica de São Paulo. Sua pesquisa se concentra no estudo de exposições, publicando extensivamente sobre a Bienal de São Paulo e outras exposições periódicas de arte contemporânea. Mais recentemente, foi bolsista visitante (FAPESP) no Research Centre for Transnational Art Identity and Nation na University of the Arts London (2019) e parceiro do Projeto Art and Power financiado pela iniciativa Connecting Art Histories da Getty Foundation (2022-2024).

E-mail: vinicius.spricigo@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3320-1805>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7807906096752073>

Ivo Mesquita é curador, crítico de arte e escritor. Mestre pela Universidade de São Paulo, é bacharel em História da Arte e em Jornalismo. Foi curador-chefe da Fundação Bienal de São Paulo (1999-2000) e diretor artístico na 28^a edição de 2008. Foi também diretor técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2000-2002), diretor artístico da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Por onze anos foi professor visitante no Bard College de Nova York, como parte do programa de formação de curadores.

Amanda Patron é doutoranda em História, Teoria e Crítica de Arte no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Artes Visuais (2023) e Bacharel em História da Arte (2019) pela mesma instituição. Membro do grupo de pesquisa *Os apagamentos da memória na Arte*. Integra a equipe editorial da Revista-Valise (PPGAV-UFRGS). Pesquisa sobre práticas artísticas contemporâneas, ficções especulativas e políticas de construção, fragmentação e reconstrução de memórias.

E-mail: amandapatronn@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7289-0426>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4861986234238765>

Fercho Marquéz-Elul é artista visual, escritor e editor. Doutorando pelo PPGAV/UFRGS, com bolsa de estudos CNPq, com instância doutoral Sanduíche PRINT/CAPES na Universitat de Barcelona. É mestre em Artes Visuais PPGAV/UFRGS e licenciado em Artes Visuais pela UEL. Edita a Revista-Valise do PPGAV-UFRGS, a Editora Huracay e é organizador do projeto *Lapidários: uma sessão expositiva e reproduutiva das pedras*. Empreende através de objetos, texto e palavra, questões sobre processos artísticos, deslocamentos e escrita.

E-mail: feruchomarquesu@gmail.com

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4302-8156>

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/6549102252145921>

EXPEDIENTE

Universidade Federal do Rio Grande do Sul**Reitora**

Marcia Barbosa

Instituto de Artes**Direção**

Carlos Eduardo Fescher

Jéssica Araujo Becker

Programa de Pós-graduação em Artes Visuais**Coordenação**

Teresinha Barachini

Niura Aparecida Legramante Ribeiro

Revista-Valise**Equipe editorial (PPGAV-UFRGS)**

Katia Maria Kariya Prates

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Gabriela Paludo Sulczinski

João Kowacs Castro

Kahena Zanardo Sartore

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Marina Costamilan Rombaldi

Wij Seemann

Conselho Editorial

Ana Albani de Carvalho, UFRGS

Alexandre Ricardo dos Santos, UFRGS

Carlos Gerbase, PUC-RS

Daniela Mendes Cidade, UFRGS

Éder da Silveira, UFCSPA

Elida Tessler, UFRGS

Flávio Gonçalves, UFRGS

Jacinto Lageira, Paris I, Panthéon-Sorbonne

Leila Danziger, UERJ

Luiz Cláudio da Costa, UERJ

Mabe Machado Bethônico, UFMG

Maria Amélia Bulhões Garcia, UFRGS

Maria Ivone dos Santos, UFRGS

Maria Lúcia Bastos Kern, PUC-RS

Marilda Oliveira de Oliveira, UFSM

Paulo Silveira, UFRGS

Regina Melim Cunha, UDESC

Rosangella Leote, UNESP

Sidney Tamai, UNESP

Suzane Weber Silva, UFRGS

Projeto gráfico (PPGAV-UFRGS)

Kahena Zanardo Sartore

Lucas Icó

Marina Costamilan Rombaldi

Thais Ueda

Diagramação (PPGAV-UFRGS)

Gabriela Paludo Sulczinski

Kahena Zanardo Sartore

Marina Costamilan Rombaldi

Editoração (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Wij Seemann

Revisão (PPGAV-UFRGS)

Amanda Patron

Ana Cláudia de Moura Cabral

Fercho Marquéz-Elul

João Kowacs Castro

Léo Monteiro

Marcelo de Oliveira Bordignon

Wij Seemann

Editora-gerente (PPGAV-UFRGS)

Katia Maria Kariya Prates

Capa (PPGAV-UFRGS)

Marina Costamilan Rombaldi

Imagen

Marcella Moraes

Capa: *Reino da terra* (detalhe), [Série Campado], 2024. Colagem de atlas sobre papel, 30 x 22 cm. Acervo da autora.

Contracapa: *Reino do Céu II* (detalhe), [Série Campado], 2024. Colagem sobre papel. 26 x 18 cm. Acervo da autora.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

R454 Revista-Valise – ano 1, v. 1, n. 1 (jul. 2011). – Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, 2011-.

Ano 15, v. 15 n. 1 (jun. 2025)
Vertigem
Semestral com publicações nos meses de junho e dezembro.
ISSN 2236-1375 (versão online)

1. Artes visuais. 2. Periódicos. I. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais.

CDU 7

Biblioteca de Artes da UFRGS



