

Circuito Universitário da Bienal de Curitiba: arqueologia de uma rede de resistência para a arte atual

Angelo Luz¹

 0009-0008-6888-2982

Como citar:

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte.** Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.4985

Resumo

Este texto aborda um estudo de caso do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba (CUBIC), uma rede de arte universitária vinculada à Bienal, nas suas quatro primeiras edições entre 2013 e 2019, a partir de uma arqueologia e uma analogia crítica. Apresenta-se a história do circuito, os procedimentos e estratégias que o levaram a ser um dos eventos recentes mais importantes para a arte contemporânea na cidade e na região sul do Brasil, ganhando vulto e relevância próprios diante do evento hospedeiro maior e conectando países do eixo Mercosul. A metodologia da pesquisa aponta a utilização das teorias de Didi-Huberman no estudo das lacunas como método arqueológico e de transposição conceitual para o estudo do CUBIC como uma rede heterotópica de arte institucional. E por último é feita uma relação entre o CUBIC e as JAC'S de Walter Zanini (1967-1974), apontando o modelo de arte em rede em contextos universitários como uma importante forma de resistência para momentos de crise cultural e repressão da extrema direita no país.

Palavras-chave: CUBIC. Bienal de Curitiba. Redes de arte. Arqueologia. Arte universitária.

¹ Mestrando em História, teoria e crítica de arte pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na linha de pesquisa *História e teoria dos processos artísticos*, sob orientação da Prof. Dra. Daniela Pinheiro Machado Kern. Pesquisa financiada pela bolsa CAPES-PROEX. Contato: angeloluz.visual@gmail.com

Em primeiro de janeiro de 2019 o governo de extrema direita recém-empossado no Brasil inicia sua reforma administrativa. Pela medida provisória nº 870 publicada em edição especial do diário oficial da união, o Ministério da Cultura teve seu fim decretado. Começa ali a *era da cultura pós-MinC*², que reconfigurou não apenas os modos de produção e mostragem da arte no Brasil, mas também os rumos da discussão teórica do campo. A extinção do Ministério é simbólica, e anunciativa do programa de destruição e tentativa de apagamento da memória que se desdobrou.

O ataque às artes e a cultura foi novamente colocado no centro do modus operandi do fascismo, e não é por acaso. Existe uma potência de resistência inerente à prática artística, um vetor de oposição ao pensamento reacionário. Fazer arte, experienciar arte, é portanto, revolucionário. Garantir os meios de produção da arte é resistir aos avanços do fascismo, e encontrar formas de fazê-lo em meio à um cenário de desmonte da máquina pública tornou-se um objetivo central para o pensamento artístico brasileiro do Séc. XXI. E como encontrar as frestas nessa muralha construída pela ascensão da extrema direita, que busca nos dividir e aplacar? Neste texto aponto a *ação em rede* e o *acionamento de teias heterotópicas* como uma metodologia possível para a resistência da arte atual³.

Começo então com a história de uma conexão. Em dezembro de 2008, quando calouro do curso de Artes Visuais da UFPR presenciei um evento peculiar no Museu de arte contemporânea do Paraná. O casarão dos anos 1920, no centro de Curitiba, recebia a abertura da exposição *Possíveis Conexões*, que reuniu trabalhos artísticos de professores(as) e alunos(as) das quatro instituições de ensino superior de arte na cidade. Foi a primeira vez que vi um museu de arte tão lotado. Um mar de pessoas circulavam e havia no ar um grande burburinho, de conversas animadas sobre a arte ali exposta. Esse é um cenário inspirador numa cidade como Curitiba, conhecida pelo jeito reservado de sua população. Foi assim que entendi que naquela noite existia algo diferente acontecendo ali, e as *Possíveis Conexões* foram realmente uma novidade para o museu e para a comunidade. A ideia desta exposição partiu de Alfi Vivers, então diretor do MAC-PR, e foi uma forma de preencher um espaço ocioso na pauta do museu, o que ocorria entre as edições da exposição carro-chefe da instituição, o já consolidado Salão Paranaense⁴. Vivers decidiu oferecer este espaço na pauta para a ocupação de representantes dos cursos universitários de arte

² MOREIRA, Rafael. SPADA, LINCOLN. *O Fim do Ministério da Cultura: Reflexões sobre as Políticas Culturais na Era Pós-MinC*. São Paulo: Imaginário Coletivo, 2022.

³ Utilizo aqui o termo Foucaultiano de *heterotopias*, apresentado em uma conferência radiofônica de 1966, onde ele afirma que "Em geral a heterotopia tem como regra justapor, em um lugar real, vários espaços que, normalmente, seriam ou deveriam ser incompatíveis." FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: n-1 edições, 2013, p. 24.

⁴ Criado em 1944, o Salão Paranaense é conhecido por ser o mais antigo salão de arte do Brasil, e foi por muito tempo a única exposição do gênero que ocorreu ininterruptamente, até a pandemia de COVID-19, onde foi paralisado na sua 66ª edição. O 67º Salão aconteceu em 2022. Fonte: <https://www.mac.pr.gov.br/Pagina/670-Salao-Paranaense-de-Arte-Contemporanea> Acesso em: 14/12/2022.

existentes na cidade. A ocupação desse espaço museológico com a produção universitária foi portanto algo inédito.

Em 2008 o museu iniciou uma articulação entre as coordenações dos cursos superiores, e assim surgiu aquela exposição que promoveu um encontro seminal para o desenvolvimento de toda uma geração de artistas no estado do Paraná, e também as condições de campo necessárias para o surgimento do Circuito Universitário da Bienal de Curitiba. Parte dessa história também foi contada por Stephanie Dahn Batista, historiadora da arte e professora do departamento de artes da UFPR, que fazia parte do comitê organizador desta exposição, junto de outras coordenadoras. Em entrevista concedida a esta pesquisa ela aponta as *Possíveis Conexões* como o ambiente de gestação das ideias propostas por ela à direção da Bienal de Curitiba quatro anos mais tarde, quando finalmente aceitou o convite para a criação de um circuito universitário como uma das atividades vinculadas ao mega evento na edição de 2013. Aquela noite de 2008, portanto, foi um marco importante não apenas para mim como um novato do campo, mas também para toda uma geração de professores(as), artistas, pesquisadores(as) e agentes da arte em geral.

A bienal de Curitiba e o surgimento do CUBIC

Os fatos que levaram ao estabelecimento da Bienal de Curitiba como uma megaexposição de arte contemporânea são diversos, com algumas contradições internas aparentes. A historiadora Aline Bienarski da UFPR, que desenvolveu pesquisa de mestrado sobre o tema, fala das origens da bienal ligadas às chamadas *Mostras VentoSul*, criadas nos anos 1990 na cidade de Cascavel, oeste do Paraná. Na época, Luiz Ernesto Meyer Pereira, diretor permanente do evento, foi secretário municipal da cultura naquela cidade, utilizando sua influência política e a esteira de acordos econômicos do Mercosul para alavancar a iniciativa. No ano de 2007, contudo, a mostra foi transferida para Curitiba. Bienarski fala de um certo “processo de manipulação de um legado histórico vinculado à Cascavel e a sua omissão narrativa na tentativa de produzir coerência a uma Bienal que seria (ou queria ser) de Curitiba”⁵. A manipulação de que a autora fala diz respeito a um problema diacrônico na história do evento, que clama ter iniciado suas atividades em 1993 no oeste do Paraná, e ao mesmo tempo busca esconder suas origens para estabelecer uma relação seminal com a cidade de Curitiba a partir de 2007. Essa contradição no momento da transição para a capital ainda custa caro à direção do evento, que recebeu críticas dos

⁵ BIENARSKI, Aline Luize. *As fronteiras da Bienal de Curitiba*: exposição, instituição e diplomacia cultural (2019-2020). Curitiba, 2021, p. 08.

artistas locais por sua falta de conexão com os desenvolvimentos da arte na cidade e região, uma vez que surgiu como uma mostra já com uma história consolidada em outro contexto.

A crítica institucional a megaeventos de arte neste século não é uma novidade, nem exclusividade dessa bienal. A crise desse formato é notável na sua relação com os desenvolvimentos do capitalismo tardio e a abordagem mercadológica própria desses eventos, que muitas vezes produzem grandes exposições com artistas estrangeiros desconsiderando a produção da cena local, que nem sempre se sente representada. Essa problemática vai contra o princípio central de uma exposição de arte financiada, mesmo que parcialmente, com dinheiro dos cofres públicos e portanto, com a devida responsabilidade diante do processo de democratização da gestão e do acesso às exposições de arte que apresenta. Uma das alternativas encontradas pela diretoria para resolver esse problema, e ancorar-se à cena local foi buscar uma legitimação no âmbito institucional, em uma ampliação sistêmica, conectando-se com uma rede que até então não fazia parte da constituição do evento: a rede das universidades. Aqui é possível entender o interesse por parte da diretoria permanente da bienal pelo vínculo com as instituições de ensino da arte, o que aproximaria uma nova geração de profissionais e fortaleceria laços futuros com a cidade. Daí surgiu a tentativa de aproximação da Universidade pública como parceira, e nesse caso a UFPR representava a melhor opção, em termos de infraestrutura e do aparato de recursos humanos. O convite partiu do diretor e foi estendido à então coordenadora do curso de artes visuais da UFPR já citada aqui, Stephanie Dahn Batista. Este convite deu abertura suficiente para a proposição de um projeto novo, mais adequado ao cenário universitário da arte local, inspirado em iniciativas como as *Possíveis Conexões*. Ela cita as negociações prévias travadas com a diretoria que garantiram a autonomia necessária para o surgimento de uma proposta de horizontalização a partir de circuitos independentes integrados pela bienal. Esse seria o pontapé inicial para a criação do CUBIC, o circuito universitário em questão. Para Dahn Batista, apesar das dificuldades em lidar com a história do evento na cidade, a oportunidade pareceu apropriada para uma reformulação da relação vertical com o campo, a partir de um modelo de anéis de propagação, como ela explica em entrevista concedida a esta pesquisa:

Nós reformulamos essa bienal, de uma pirâmide hierárquica para uma concepção a partir de anéis, onde existe um núcleo central, que é a bienal com suas mostras principais no Museu Oscar Niemeyer e no MAC-PR, e se criaram os anéis da *Bienal apoia circuitos*, a *Bienal em espaços independentes*, a *Bienal aberta*, a partir de um movimento que se propaga horizontalmente.⁶

⁶ Trecho retirado de transcrição de entrevista feita por mim com a curadora do CUBIC, Stephanie Dahn Batista em Outubro de 2022, a ser publicada integralmente em minha dissertação.

Assim se estabeleceu o panorama para o surgimento do CUBIC. Minha participação neste evento se inicia neste ponto, a partir da *Bienal apoia Circuitos*, tendo sido contemplado por uma iniciativa chamada de *Prêmio Jovens Curadores*, criada pela instituição, que convidou um grupo de jovens profissionais de diferentes partes do país a desenhar uma curadoria coletiva, e no meu caso, também a fazer uma assistência curatorial à Dahn Batista na criação e implementação do circuito universitário. Participei nessa função das edições de 2013 e 2015, o que me garantiu o entendimento dos mecanismos necessários para a instauração de um projeto de arte universitária desse vulto, vinculado à um evento hospedeiro maior e existindo na intersecção de dois sistemas, o da educação superior em arte e do mercado profissional da arte. Considero aqui algumas escolhas feitas em equipe que foram centrais na constituição do circuito, para que ele obtivesse o rápido crescimento que o seguiu.

O primeiro aspecto relevante foi o formato do processo seletivo estabelecido. Optamos por abrir uma chamada pública no formato de edital, o que se alinhava com as propostas do MinC e da FUNARTE naquele período, tomando como base esse modelo de ação que era próprio do sistema das artes, o que foi uma iniciativa inédita partindo da Bienal de Curitiba. Na primeira edição de 2013 apenas alunos e alunas dos cursos de artes visuais podiam se inscrever. Isso foi corrigido já na segunda edição em 2015, quando ampliamos o acesso para qualquer pessoa matriculada em um curso superior da cidade. Isso foi muito importante para a ampliação rápida do circuito e para a renovação da cena local, uma vez que essa ampliação garantiu a inscrição de artistas provenientes de diversas áreas de conhecimento. Foram aprovados(as) artistas da arquitetura, letras, dança, engenharia elétrica, entre outros. Em 2015 o prêmio de artista destaque, por exemplo, foi entregue a Lucas Alameda, um artista do curso de Design da UTFPR. O crescimento horizontal que essa mudança trouxe foi significativo, e tratou de um processo de democratização dos veículos da arte, rompendo com academicismo na matriz do pensamento artístico ali defendido, uma vez que esta abertura partiu da premissa de que a arte pode ser criada através de qualquer matriz de conhecimento, não apenas das disciplinas específicas de um curso de artes visuais. A defesa pública dessa premissa fortaleceu a imagem do circuito diante da comunidade artística da cidade e contribuiu para a horizontalização do circuito.

Outro elemento importante foi a instauração de atividades formativas em todas as etapas do CUBIC. Também a partir da segunda edição, após o lançamento do edital foram oferecidas oficinas de criação de portfólios para atender as demandas solicitadas pela chamada, instrumentalizando os(as) artistas ainda em formação sobre sua inserção no mercado de editais e melhorando a qualidade do material recebido. Após a seleção do grupo de expositores(as), utilizamos a relação com a bienal para aproximar os alunos e alunas de artistas profissionais de renome internacional que participavam do

evento. Esses workshops contaram com artistas da Colômbia, China, Coreia do Sul, Portugal, entre outros. Um aspecto importante de internacionalização, importante para um circuito pertencente a uma bienal de arte, foi ali contemplado no âmbito formativo, alojado no ambiente universitário, estabelecendo uma relação heterotópica com o mercado de arte. Outra iniciativa foi a criação da *residência de imersão*. Em cada edição de uma forma diferente os(as) artistas selecionados foram levados a ambientes imersivos fora do contexto universitário por um período curto, em uma espécie de mini residência, para apresentar seus trabalhos, debater a arte que viria a ser apresentada nas exposições do circuito e estreitar os laços com artistas de outras universidades. Como desdobramento das imersões, nas edições de 2017 e 2019 foram criados os Grupos de trabalho temáticos, que visavam o acompanhamento do processo de criação ou formalização das obras inéditas e o debate dos trabalhos selecionados, um dos fatores que foi apontado em entrevista com Isadora Mattioli, uma das curadoras das edições 3 e 4, como um ponto de crescimento na qualidade artística das exposições do circuito. Todas essas estratégias tornaram o CUBIC não apenas um espaço de mostragem da arte, mas também um lugar de aprendizado profissional e expansão de valioso conhecimento específico. Esse processo só foi possível a partir da conexão entre dois sistemas, o da educação superior em arte promovido pelas universidades e o do sistema profissional das artes, promovido por essa sobreposição de espaços simbólicos distintos, ou a existência em mais de um lugar simultaneamente, como um dos principais elementos para a consolidação da rede de arte em questão.

Por último, quero apontar a utilização da diplomacia cultural como ferramenta de expansão. A partir da terceira edição em 2017, foram convidadas a participar universidades de outros estados da região sul e de países vizinhos no eixo Mercosul como o Paraguai, Uruguai e Argentina. Isso só foi possível a partir de um valor de influência da política de diplomacia cultural, através da qual a bienal de Curitiba sempre operou, desde suas origens nas *Mostras VentoSul* nos anos 1990, o que de alguma forma conecta a Bienal de Curitiba com esses eventos de origem no oeste paranaense. Isso ampliou o ciclo de internacionalização do evento e estabeleceu uma relação importante com a arte universitária nessa região da América Latina. Esse foi um grande avanço para o CUBIC, uma vez que aproxima a jovem produção em arte paranaense das questões artísticas debatidas em nossos países vizinhos e possibilita uma maior articulação entre jovens artistas latino-americanos, algo de extrema importância para o atual cenário cultural do sul do mundo, agregando valor às relações históricas entre os países desse eixo.

A partir dessa tríade que reúne o processo seletivo, as iniciativas formativas aplicadas e a utilização da diplomacia cultural, é possível apontar o CUBIC como uma rede de resistência para a arte atual. Esse circuito possibilitou novas condições para o desenvolvimento, debate, aprimoramento e

exposição de trabalhos de arte, numa justaposição de espaços simbólicos do sistema das artes, horizontalizando o formato, expandindo-se topologicamente e se tornando vetor de destaque da bienal de Curitiba como um todo.

Arqueologia como método de transposição

Existe na escolha da metodologia um eixo que percorre toda uma pesquisa. Ela é nosso modo de agir, a forma de abordar o objeto. Quando escolhi fazer uma *arqueologia* do CUBIC o fiz pensando em ampliar minhas possibilidades discursivas, para dar conta de uma narrativa histórica sem me prender ao estruturalismo meramente descritivo⁷. Criar uma arqueologia, portanto, tornou-se a orientação de como analisar os enunciados extraídos dos arquivos do CUBIC, de onde parti para estabelecer esta análise que apresento. Um pressuposto da arqueologia que deve ser mencionado é de que o discurso que construo se propõe a ser *monumento* e não uma alegoria subordinada a outras cadeias discursivas⁸. Nesse sentido, não tento repetir o que já foi dito, e sim reescrever os fatos registrados neste arquivo, em uma transformação controlada do que já foi ali inscrito. Saliento também que a arqueologia que proponho não está subordinada à sua ordem cronológica. “A ordem arqueológica não é nem a ordem das sistematicidades, nem das sucessões cronológicas”⁹. Dessa forma, a escolha por uma arqueologia permite uma análise a partir de critérios que são estabelecidos nos enunciados presentes no arquivo do CUBIC, utilizando categorias como sequência, semelhança, regularidade, contradições, fatos comparativos, mudanças e transformações.

Abordar os estudos de um arquivo heterogêneo como o do CUBIC, contudo, me levou à lida com documentos de naturezas distintas, e demandou uma organização anterior à arqueologia, no tocante do estudo das imagens. Para isso, me apoiei no procedimento de *montagem* e *remontagem* como operação historiográfica, como proposto por Georges Didi-Huberman.

É, de fato, de montagem e remontagem que se deve falar, consecutivamente, para se qualificar a própria operação histórica: enquanto procedimento, a montagem supõe a desmontagem, a dissociação prévia daquilo que foi construído, daquilo que, em

⁷ A base do pensamento arqueológico que persigo foi desenhada por Michel Foucault na sua *Arqueologia do saber*, um tratado metodológico de 1969 que propõe uma abordagem aos fatos pelos seus enunciados, e a partir daí provoca um *chacoalho* epistemológico na prática historiográfica.

⁸ Idem. *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 159.

⁹ Ibidem. p. 169.

resumo, ela apenas remonta, no duplo sentido da anamnese e da recomposição estrutural.¹⁰

Ao trabalhar com as imagens presentes neste arquivo do CUBIC passei a montar e remontar os “restos” ali presentes, para que deles pudesse extrair uma arqueologia pulsante, que arda no contato com o presente. Essa operação pede um olhar atento ao *conhecimento visual*, que Didi-Huberman acessa a partir de Walter Benjamin e seus estudos da *imagem dialética*. Essas montagens e remontagens de imagens do arquivo são portanto contraditórias e maliciosas, me levando enquanto pesquisador a um inevitável questionamento da própria prática e dos fatos apurados pela sua pesquisa. Essas imagens são fragmentos de um discurso que combino e recombino, como num jogo de infância, em uma espécie de “desmontagem errática” que provoca a imaginação e a curiosidade diante da presença dos fatos, mas principalmente, na sua *ausência*.

Ao se montar sequências de imagens é possível observar as semelhanças e as diferenças, regularidades e irregularidades, contradições e concordâncias, mudanças e continuidades, transformações e sedimentações, fazendo então uma conexão com a análise discursiva da Arqueologia do Saber de Michel Foucault. Porém o mais importante dessa operação é sua pertinência no que diz respeito às *lacunas* que se criam entre um fato visual e o próximo, como aponta Didi-Huberman. O estudo das lacunas é o estudo da presença no seu âmbito dialético, ou seja, é também o estudo da ausência. Nesse sentido se desenvolveu o principal eixo teórico desta pesquisa em andamento, na qual a partir de uma análise das lacunas presentes no arquivo, teço uma discussão institucional importante para entender a arqueologia do CUBIC, que para além daquilo que esteve presente, nos serve como ponto inicial de uma análise sobre aquilo que foi negligenciado, que ficou de fora de suas abordagens. Esse procedimento metodológico pretende portanto estudar os arquivos a partir de suas frestas, na tentativa de perseguir um pensamento historiográfico mais adequado ao quesito da inclusão, que considero urgente para a atualidade da arte em seu contexto de crise extrema, sucateamento continuado e as constantes tentativas de apagamento da memória presentes no programa de governo de extrema direita em vigor no país, garantindo o aspecto de *resistência* que identifico neste circuito. O estudo das lacunas deste arquivo me levou à uma transposição conceitual para o estudo das lacunas institucionais a partir das quais o CUBIC concebido e inserido, no decorrer do seu processo de implementação. E é a partir desse pensamento que enfrento, nas analogias históricas que se seguem, a questão da arte em rede como resistência diante de um cenário de crise.

¹⁰ DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA /UFMG*, [S. l.], p. 206–219, 2012, p. 132.

Resistência: ocupar, desconstruir e reinventar

A resistência se faz necessária nos momentos de crise. Esses momentos trazem consigo uma escassez de investimento nas instituições públicas da arte e da cultura, e até mesmo sua extinção, como ficou claro na situação do MinC em 2019. Museus públicos como o MAC-PR precisam lidar nessas ocasiões com a realidade das pautas ociosas, resultado dos cortes de verba a que são sujeitas. Quando não existe dinheiro suficiente para a produção de grandes exposições trazidas de fora, alguns museus públicos brasileiros utilizam essas pautas para a exposição de seus acervos. O que ocorreu no MAC-PR em 2008, contudo, é um exemplo de como essas pautas ociosas podem ser preenchidas com a abertura das portas do museu para a ocupação pelas universidades, ou na parceria com outras instituições, públicas ou independentes, que por sua vez necessitam desse espaço para exporem as obras de artistas ainda não consolidados. Isso renova o sistema das artes, com um certo custo que às vezes se reflete na qualidade final das obras apresentadas, mas por outro lado, garante uma série de vantagens no desenvolvimento horizontal do campo e para futuras gerações de artistas, como ilustrado no caso do CUBIC. Faço aqui uma analogia desse mecanismo institucional com os fatos que levaram à criação, pelo então diretor Walter Zanini, das exposições Jovem Arte Contemporânea (JAC's) no MAC USP em 1967, um ano antes da instauração do AI-5.

Em entrevista realizada pelo Fórum Permanente em 2009¹¹, Walter Zanini fala da sua experiência como diretor do MAC USP quando do seu retorno da Europa nos anos 1960, e de como no final daquela década existia a necessidade de ampliação do acervo do recém-criado museu de arte contemporânea da USP, mas não havia orçamento pra isso. O cenário político era aquele prévio ao AI-5. Quando questionado sobre como desenvolveu o programa que levou o MAC USP a se tornar um museu experimental, Zanini disse que “Quando entrei no museu, tive que corrigir certas lacunas dentro das coleções existentes”¹². Ele prossegue falando sobre como a arte conceitual produzida na década de 1960 no Brasil e no mundo foi uma inspiração para a criação das exposições da JAC. A abertura do MAC USP como um ambiente institucional para a ocupação dos estudantes e seus trabalhos artísticos garantiu a continuidade do projeto do *Museu Experimental* e a consolidação do acervo do museu, o que foi de extrema importância

¹¹ Entrevista realizada pelo Grupo de Pesquisa Fórum Permanente do IEA-USP: Isis Baldini, Martin Grossmann, Pamela Prado, Vinicius Spricigo. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/i/2018.v32n93/> Acesso em: 15/12/2022.

¹² Ibidem, p. 313.

para o desenvolvimento da arte contemporânea no Brasil, e caracterizou um movimento de resistência à repressão dos anos de chumbo, sobrevivendo de 1967 a 1974, contando com nove edições nesse período¹³.

A criação das JAC's é mais um exemplo de como uma lacuna na estrutura institucional do sistema das artes pode abrir espaço para a ocupação de jovens artistas em conexão com o ambiente da educação superior das artes em uma *teia heterotópica*, conectando diferentes espaços ao mesmo tempo.

Vale ressaltar que essa situação não é ideal, pois coloca esses(as) artista ainda em formação numa situação de pressão, onde precisam exercer demandas que poderiam, ou deveriam, estar sendo supridas por profissionais. Porém em uma situação de crise e repressão políticas *nada é ideal*, e será preciso escolher agir nas frestas desse sistema, no interior de suas paredes, não se ausentando e sim, eu diria, *lacunando-se*. Esse gesto que venho chamando de *acionamento lacunar*, através da abertura das casas públicas de arte para a ocupação de estudantes, professores e jovens artistas independentes enriquece a experiência formativa a partir dessa justaposição de espaços que de outra forma não seriam possíveis.

A ação acontece em formato de rede, pois fortalece também o sistema das artes como um todo, tornando factível que em um momento de crise e cortes de verbas para o fomento das artes, os museus públicos continuam a receber programações artísticas, que por sua vez emergem das demandas dos próprios alunos e alunas e favorecem o aspecto de arte experimental próprias do ambiente universitário, que foi fundamental no caso das JAC's do MAC USP, esse conjunto de exposições que contribuiu muito na consolidação da arte contemporânea brasileira, e teve também relevância significativa para a produção e o pensamento artístico de toda uma geração de artistas no Paraná pela ocasião do surgimento do CUBIC, e chegou a se expandir em direção aos estados e países vizinhos.

Resistir em tempos de crise é um ato de coragem. Mas existem inúmeras formas de resistir. Qual é a forma mais eficaz? É aquela resistência que consegue garantir a continuidade e o desenvolvimento da arte, que em si só já é revolucionária. O estudo das lacunas é um exercício de observação que pede primeiro um distanciamento objeto para que se possa enxergar o todo desta grande muralha que se ergue à nossa frente. E depois, é necessária uma aproximação para mirar minuciosamente cada fresta dessa estrutura, cada rachadura. Nenhuma estrutura é impenetrável, seja ela uma parede de chumbo, ou uma *pele de papel*. É dos poderes da arte tornar-se invisível, desmaterializar-se em uma ideia. E também é dos poderes da arte ocupar, desconstruir e reinventar instituições.

¹³ Em 1969 houve duas edições da JAC. Em março daquele ano, em parceria com o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, a 2ª edição foi apresentada fora de São Paulo pela primeira e única vez, enquanto em novembro a 3ª edição ocorreu normalmente no MAC USP. Fonte: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp> Acesso em 15/12/2022.

Referências bibliográficas

- BALDINI, Isis; GROSSMANN, Martin; PRADO, Pamela; SPRICIGO, Vinicius. Walter Zanini e a formação de um sistema de arte contemporânea no Brasil. **Revista Estudos Avançados**, Volume: 32, Issue: 93, Publicado em: 2018. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/i/2018.v32n93/> Acesso em 15/12/2022.
- BIBLIOTECA LOURIVAL GOMES MACHADO. **JAC - Jovem Arte Contemporânea: catálogos. São Paulo, 2020.** Disponível em: <http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/biblioteca/jac.asp> Acesso em: 15/12/2022.
- BIENARSKI, Aline Luize. **As fronteiras da Bienal de Curitiba: exposição, instituição e diplomacia cultural (2019-2020).** / Aline Luize Biernaski. – Curitiba, 2021.
- DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão Freudiana / Jacques Derrida;** tradução, Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIDI-HUBERMAN, G. **Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens / Georges Didi-Huberman;** tradução Vera Casa Nova, Márcia Arbex. - Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- DIDI-HUBERMAN, G. Quando as imagens tocam o real. **PÓS:** Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206–219, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15454>.
- FETTER, Bruna W. **Narrativas conflitantes e convergentes: as feiras nos ecossistemas contemporâneos da arte.** 28/10/2016 380 f. Doutorado em ARTES VISUAIS Instituição de Ensino: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL, Porto Alegre Biblioteca Depositária: Instituto de Artes.
- FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias / Michel Foucault;** posfácio de Daniel Defert; tradução Salma Tannus Muchail. São Paulo: n-1 edições, 2013.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber.** Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.
- FOSTER, Hal. **O artista como etnógrafo.** Arte & Ensaios n 12, Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/Escola de Belas Artes, UFRJ, 2005.
- MOREIRA, Rafael. SPADA, Lincoln. **O Fim do Ministério da Cultura: Reflexões sobre as Políticas Culturais na Era Pós-MinC.** São Paulo: Imaginário Coletivo, 2022.
- MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva.** Arte e descolonização: MASP AFTERALL. São Paulo: 2021. Disponível em: <https://masp.org.br/arte-e-descolonizacao> Acesso em 15/12/2022.
- SOMMER, Michele F. **Teoria (provisória) das exposições de arte contemporânea / Michelle Farias Sommer.** -- 2016. 250 f. Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Porto Alegre, BR-RS, 2016.